

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

MARIANA BERGO DAMASO SILVA

**Dançar o mundo petrificado: a experiência estética e o lugar do  
inconformismo**

São Carlos – SP  
2024

MARIANA BERGO DAMASO SILVA

Dançar o mundo petrificado: a experiência estética e o lugar do inconformismo

Tese apresentada ao  
Programa de Pós-graduação em  
Educação da Universidade  
Federal de São Carlos, como requisito  
para obtenção do título de doutora em  
Educação.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Roberto  
Gomes

São Carlos – SP  
2024



# UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Educação

---

## Folha de Aprovação

---

Defesa de Tese de Doutorado da candidata Mariana Bergo Damaso Silva, realizada em 07/06/2024.

### Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Luiz Roberto Gomes (UFSCar)

Prof. Dr. Antonio Alvaro Soares Zuin (UFSCar)

Prof. Dr. Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa (UFSCar)

Profa. Dra. Larissa Michelle Lara (UEM)

Prof. Dr. Ari Fernando Maia (UNESP)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação.

## AGRADECIMENTOS

Dedicar-se à pesquisa, na interpretação e sistematização dos acontecimentos, faz-se uma tarefa mais árdua em tempos que as ameaças à existência se acirram pelas circunstâncias políticas e culturais que nos atingem sem tréguas. Conduzir e produzir uma tese em meio a uma pandemia, que impôs distâncias, separações e ausências, ameaçando e modificando tantos aspectos da existência material foi uma tarefa desafiadora. Ela determinou que fosse reafirmado o sentido desse trabalho por ter produzido a necessidade de uma série de adaptações. Assim, iniciou-se já no ato da escrita o exercício de produzir um movimento criativo que fosse capaz de resistir às imposições da realidade e não paralisar.

Nesse contexto, afirma-se ainda mais verdadeiro que o manter-se atento implica a possibilidade de voltar-se para lugares de acolhida, no contato com o que permite retomar o fôlego para continuar. Tal tarefa não seria possível sem a presença preciosa daqueles que chamo de amigos e de família, que tantas vezes me trouxeram a base para que eu pudesse seguir o meu trabalho.

À minha família, mãe, pai e irmã, agradeço a paciência e a acolhida de sempre, seu incentivo e confiança em minha trajetória sempre me mantiveram firmes nos enfrentamentos necessários. À minha companheira, agradeço o companheirismo, cuidado e compreensão, tornando os dias difíceis mais leves e amorosos, me lembrando constantemente os motivos pelos quais escolhi enfrentar o caminho da pesquisa e da transmissão em psicologia e educação. Aos meus amigos, de longa data e dos que encontrei no caminho, agradeço as inspirações e trocas, de afeto, carinho e ideias. Aos meus pacientes, por me permitirem exercer a escuta e despertar a atenção para os caminhos da subjetividade, sempre resistentes e fortes, apesar de toda dor.

Foram esses contatos que, além de me preencherem os dias, se transformaram em momentos de partilha e de aprendizagem que se atravessaram com os processos acadêmicos, mantendo em mim o sentido do trabalho. Agradeço toda a força do amor recebido.

Agradeço aos companheiros dos grupos de estudo e pesquisa em Teoria Crítica e Educação por permitirem o contato com os processos de trabalho por cada um desenvolvidos, que tantas vezes resultaram em momentos de orientação e serviram de guia e exemplo para o meu caminho de pesquisadora. Agradeço em especial a confiança, a liberdade e os direcionamentos precisos do meu orientador Prof. Dr. Luiz Roberto Gomes, que me

acompanha desde o mestrado e cujas marcas se encontram delineando dimensões importantes que dão sentido ao meu processo de formação e estão presentes aqui nessa tese. Faz-se necessário agradecer ainda a contribuição das leituras e apontamentos atentos e cuidadosos de Prof. Dr. Alan Victor Pimenta e Prof. Dr. Júlio Motta, presentes na banca de qualificação dessa tese. Agradeço também aos professores Dr. Antônio Álvaro Zuin, Dr. Ari Fernando Maia e Dra. Larissa Michelle Lara e Dr. Alan Victor Pimenta, que compuseram a banca de defesa, e a Prof. Dr. Juliana Rossi Duci e Prof. Dr. Nilson Dinis, suplentes da banca.

Durante os três últimos anos do doutorado pude contar com a bolsa CAPES, apoio essencial para me permitir o tempo e a dedicação necessários ao desenvolvimento da pesquisa, e é com pesar e atenção que assistimos às constantes ameaças às políticas de financiamento e fomento que colocam em risco a continuidade de diversos trabalhos e trajetórias, quando, do contrário, deveriam se expandir as condições para que a dedicação ao desenvolvimento científico não seja mantida como um privilégio.

*Produzir perspectivas nas quais o mundo analogamente se desloque, se estranhe, revelando suas fissuras e fendas.*

***Theodor Adorno***

## RESUMO

Essa pesquisa de doutorado, com base na teoria crítica da sociedade, tem como objetivo analisar a possibilidade de mobilização do inconformismo a partir da experiência estética da dança-teatro. Esse importante movimento artístico do século XX, que tem como característica tensionar o limiar entre a dança e as artes cênicas, guarda a proximidade com o lugar do sujeito que aqui se busca alcançar, ele mesmo uma formação limiar entre ser corporal e mental. Tendo o objetivo de resgatar o sujeito sensível esquecido pelas dinâmicas massificadoras do modo de socialização neoliberal, busca-se a elaboração da dimensão formativa permitida pela ordenação estética entre sujeito e objeto. A aproximação com a arte, aqui representada por uma obra da coreógrafa alemã Pina Bausch, que toma o corpo como instrumento principal, permite ir ao encontro dos aspectos esquecidos da relação do sujeito consigo mesmo. Em um caminho que se inicia com a necessidade de marcar o sujeito como algo que tem a sua constituição negada, e relegada ao esquecimento, 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 a defesa da sua existência autônoma. Dado que a cultura ocidental atual produz a conformação do sujeito incidindo sobre o seu corpo, tornado objeto de ação, é a dimensão corpórea, por conter algo de não assimilável, que resguarda a possibilidade de um movimento autônomo. Assim, é a retomada do sensível e seus modos de registro que permitem o reconhecimento da não-identidade como aquilo que orienta a crítica, e que passa então pela compreensão do tratamento dado ao corpo na cultura. Tendo como base, assim, as potencialidades analíticas produzidas de maneira antitética, é proposto, a partir das contribuições dos autores da primeira geração da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt em diálogo com a psicanálise freudiana revisitada por Lacan, a análise do modo pelo qual a experiência estética da dança-teatro de Pina Bausch pode ser considerada como uma chave de entendimento acerca da possibilidade de mobilização dos corpos em uma perspectiva estética orientada para a produção do inconformismo.

**Palavras-chave:** Teoria crítica da sociedade; psicanálise; educação; corpo; dança-teatro.

## ABSTRACT

This doctoral research, based on the critical theory of society, aims to analyze the possibility of mobilizing non-conformity from the aesthetic experience of dance-theatre. This important artistic movement of the 20th century, whose characteristic is to tension the threshold between dance and the performing arts, is close to the place of the subject we are trying to reach here, who is himself a threshold formation between bodily and mental being. With the aim of rescuing the sensitive subject forgotten by the massifying dynamics of the neoliberal mode of socialization, we seek to elaborate the formative dimension allowed by the aesthetic ordering between subject and object. The approach to art, represented here by a work by the German choreographer Pina Bausch, which takes the body as its main instrument, allows us to meet the forgotten aspects of the subject's relationship with himself. On a path that begins with the need to mark the subject as something that has its constitution denied and relegated to oblivion, passing through an understanding of the apparatuses that specialize in maintaining a certain social order, we reach the need to focus on the status of the subject in order to point out the practices that allow for the defence of its autonomous existence. Given that current Western culture produces the conformation of the subject by focusing on their body, which has become an object of action, it is the corporeal dimension, because it contains something non-assimilable, that safeguards the possibility of autonomous movement. Thus, it is the resumption of the sensible and its modes of registration that allow non-identity to be recognized as what guides criticism, which then involves understanding the treatment given to the body in culture. Based on the analytical potential produced in an antithetical way, it is proposed that, based on the contributions of the authors of the first generation of the Critical Theory of the Frankfurt School in dialogue with Freudian psychoanalysis revisited by Lacan, the analysis of the way in which the aesthetic experience of Pina Bausch's dance-theatre can be considered as a key to understanding the possibility of mobilizing bodies in an aesthetic perspective oriented towards the production of non-conformity.

**Keywords:** Critical theory of society; psychoanalysis; education; body; dance-theater.



## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	10
<b>RELATO DE UM ESPETÁCULO – VOLLMOND</b> .....	14
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	21
<b>CAPÍTULO 1 – PARA SITUAR O SUJEITO</b>	
1.1 - O LUGAR DO SUJEITO.....	34
1.2 - A UNIFICAÇÃO ENTRE TODO E PARTE .....	38
1.3 - A SOCIALIZAÇÃO DAS DINÂMICAS PULSIONAIS.....	46
1.4 - A FORMAÇÃO DANIFICADA .....	49
1.5 - A AUTONOMIA GUARDADA PELA RAZÃO SENSÍVEL.....	53
1.6 - OS CAMINHOS DA PULSÃO .....	59
<b>CAPÍTULO 2 – O CORPO E SUA SUBJETIVAÇÃO</b>	
2.1 - ONDE SE LOCALIZA A POSSIBILIDADE DE DIFERENCIAÇÃO .....	65
2.2 - OS DESTINOS DA CORPOREIDADE .....	71
2.3 - A CONFORMAÇÃO DA SUBJETIVIDADE .....	77
2.4 - O CORPO APRENDIDO .....	82
2.5 - O CORPO COMO UMA EXPERIÊNCIA LIMIAR.....	88
<b>CAPÍTULO 3 – A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DO SUJEITO</b>	
3.1 - A EXPERIÊNCIA DA INCONFORMIDADE .....	91
3.2 - A FORMA DO SUJEITO DESTITUÍDO .....	93
3.3 - PINA BAUSCH E O SUJEITO QUE DANÇA .....	100
3.4 - O PROBLEMA DA FORMAÇÃO NA DANÇA-TEATRO .....	106

## **CAPÍTULO 4 – ANÁLISE CONCEITUAL-EMPÍRICA**

4.1 – ENLACES METODOLÓGICOS .....	115
4.2 – UMA ANÁLISE DE <i>VOLLMOND</i> .....	121

## **CAPÍTULO 5 – A EXPERIÊNCIA SENSÍVEL**

5.1 - CORPO MOTRIZ .....	137
5.2 - GESTO, PERCEÇÃO E TRANSMISSÃO .....	141
5.3 - ABRIR UM ESPAÇO DE CONTESTAÇÃO .....	144
5.4 - A FISCALIDADE DOS PROCESSOS DE MEDIAÇÃO .....	147
5.5 - A FORMA - PARA SE LIVRAR DO MANTO DA APARÊNCIA .....	150
5.6 - O CORPO NO CENTRO DO PROCESSO PRODUTIVO.....	155

## **CAPÍTULO 6 – UMA ESTÉTICA DO INCONFORMISMO**

6.1 - A ARTE QUE CONFRONTA O SUJEITO .....	163
6.2 - O ATO ANALÍTICO E O ATO CRIATIVO .....	166
6.3 - CONTRA A PARALISIA DA CONFORMIDADE .....	171
6.4 - EMPURRAR A NORMA AO SEU FRACASSO .....	175

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>184</b>
-----------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>197</b>
--------------------------	------------

## APRESENTAÇÃO

A tese que se segue aborda a difícil tentativa de trazer para o texto, uma estrutura ordenada pela palavra, um modo de caracterizar a experiência estética permitida pela dança, uma arte do movimento composta a partir do caráter sensível e móvel do encontro com o objeto. Mais do que uma curiosidade, essa tentativa responde à necessidade de elaborar modos de resgatar a formação do sujeito no interior de uma realidade de crescente instrumentalização da vida humana.

Frente à petrificação do sujeito que se formaliza, em última instância, nos modos pelos quais o corpo mobiliza e é mobilizado, a dança, e mais especificamente a dança-teatro como seu recorte, aparece como um anteparo. Seu caráter de limiar entre movimento e dramaturgia cumpre o papel de mediar a tentativa de elaborar a crítica e apontar os marcadores de uma práxis voltada para a retomada de uma posição subjetiva capaz de resistir e de criar.

Essa tese é resultado de um processo de estudos a partir da Teoria Crítica da Sociedade iniciados em 2013, na minha graduação em psicologia na Universidade Federal de São João del Rei. O conceito de vida danificada, presente na obra *Mínima Moralia* de Theodor Adorno, foi o propulsor de um trajeto de estudo e pesquisa que acompanha os determinantes presentes no processo de subjetivação. O conceito traz em si a ideia de que existe uma relação deformada entre o indivíduo e as tendências sociais, afastando da realização um modo de vida justo, digno e igualitário.

É a partir de uma psicologia que entende o indivíduo como participante de um processo histórico de constituição, no qual a sociedade compõe a substância do individual, que é traçado um caminho de pesquisa iniciado bem antes do questionamento levantado nesta tese. Esse trajeto partiu da problemática da construção sintomática presente sob a forma da melancolia, não como fraqueza ou desvio individual ao imperativo de progresso que ordena a civilização, mas como uma recusa frente a tal lógica. A melancolia, nesse sentido, é entendida como o marcador de uma desadaptação capaz de apontar para um momento de não-identidade entre a constituição histórica do sujeito e as tendências sociais que a ele se impõe.

Esse entendimento fundamenta a possibilidade de emancipação como uma posição que acompanha a forma do sujeito, onde, a partir do contato com a cultura, se abre a possibilidade de diferenciação. Assim se delimita uma dialética entre conformação e inconformidade que compõe a experiência de formação da subjetividade.

Foi pela construção do meu saber como psicóloga a partir do entendimento do indivíduo como inserido em uma perspectiva formativa, que busquei no campo da educação as bases para pensar o processo de deformação em curso na constituição da subjetividade. A tradição de pesquisa em Teoria Crítica e Educação desenvolvida pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos (PPGE/UFSCar) me levou a integrar o corpo discente do programa de mestrado da instituição, na linha de pesquisa Educação, Cultura e Subjetividade, onde defendia a minha dissertação sobre o tema da produção do esquecimento como um fenômeno atuado pela própria racionalidade, que estrutura o desenvolvimento tecnológico e ordena as formas sociais.

A confluência de áreas presente na linha de pesquisa do programa, se apoia no encontro entre disciplinas como método para iluminar o objeto sujeito, que não pode ser compreendido a partir de um lugar único, mas sim, nos atravessamentos que produzem o saber. É como psicóloga, que reconhece o sujeito de linguagem como um sujeito social, compondo um olhar que é, assim, clínico, que eu encontro na educação um entendimento apoiado na perspectiva da transformação subjetiva. Essa se inicia somente a partir do momento em que o sujeito se torna capaz de se situar frente àquilo que o constitui, em um processo que apreende a sensibilidade, a rememoração e a criação de si.

Além desses atravessamentos teóricos, essa tese é também atravessada por um acontecimento material. A minha entrada no programa de doutorado do PPGE da UFSCar em 2020, coincidiu com a deflagração da pandemia de Covid-19 em março do mesmo ano. É a partir desse marco, que colocou a integridade física como centralidade global, que o projeto iniciado antes da pandemia se transformou em uma pesquisa que elege o corpo como tema.

Após uma experiência de isolamento, onde o contato físico com o outro virou uma ameaça e o patológico foi colocado em evidência, o que surge como campo de pesquisa é justamente o corpo e os atravessamentos que vão compor essa experiência formal de ser sujeito no mundo. Uma vez que o sujeito não é uma ideia do campo da abstração, compreender as relações do corpo com o espaço é o que permite desenvolver a questão: em que condições é ainda possível falar de um sujeito?

Esse questionamento gira em torno de entender em que circunstâncias podemos pensar hoje que exista um sujeito, considerando que a sociabilidade promove a planificação da realidade social. Nas sociedades contemporâneas ocidentais, a ameaça que mobiliza os afetos

dos indivíduos para que haja a adesão à realidade, não é uma ameaça imediata, mas fracionada. O aparato repressivo que mantém a unidade social é composto de uma série de condicionantes que vão agir reduzindo a individualidade a padrões de existência, determinados justamente pela diversificação dos moldes que vão compor a lógica de crescimento do mercado.

Diante desse cenário, se dentro de uma tradição da teoria crítica em diálogo com a psicanálise, o sujeito é uma formação voltada para a possibilidade de diferenciação, que implica uma formação capaz de sustentar uma posição de autonomia, ser sujeito é justamente o movimento contrário do sentido que segue a reprodução social dentro da lógica de mercado.

É diante do questionamento acerca do tipo de ordenamento subjetivo capaz de sustentar uma posição de autonomia, que a dança-teatro se apresenta como caminho. A dança, tanto na sua construção artística, por parte do coreógrafo e dos dançarinos, quanto por parte da experiência que é permitida pelo espetáculo, tem um potencial de mediar a subjetivação, marcando que o sujeito não escapa ao seu corpo.

Tomar o corpo como conceito que reapropria o sujeito, aponta para o seu caráter relacional, onde ser sujeito é estar em relação com o outro que ordena o seu desejo. E é justamente por esse caráter relacional, que coloca o sujeito como uma posição e não como uma entidade, que o corpo vai ser a dimensão capaz de alcançar os registros dos encontros e atravessamentos que estão produzindo a subjetividade, inclusive na sua deformação. O corpo, ao mesmo tempo que sustenta o desejo, marcando o particular, é também coletivo, resultado do encontro de todos os outros que o compõem e fazendo lembrar que não existe sujeito sem um momento objetivo, fora de relações que o determinam.

A partir do objetivo de resgatar o sujeito sensível, situado e esquecido pelas dinâmicas de massificação próprias do neoliberalismo, essa tese é uma elaboração da dimensão formativa permitida pela ordenação estética entre sujeito e objeto, na qual está implicada uma recusa. A obra de Bausch mostra que contra a insistência do processo de aprisionamento da individualidade, age a insistência do próprio sujeito e da individualidade que não se deixa capturar.

A experiência estética do inconformismo como algo que faz jus ao caráter de movimento do sujeito é o resultado de um processo de pesquisa que aponta os modos pelos quais o particular é atravessado pelos encontros. Bem como indica ser na particularidade que o sujeito é chamado a responder a esses atravessamentos, compondo uma resposta que pode

tanto levar à paralisia da conformação quanto a uma dança das possibilidades de afirmar o lugar da diferença, a depender, assim, do modo pelo qual o sujeito se situa frente a si mesmo.

O texto que se segue é uma transcrição de momentos da primeira parte da peça *Vollmond*. O espetáculo foi coreografado e dirigido pela coreógrafa alemã Pina Bausch (1940 - 2009) e teve a sua estreia em 2006, em Wuppertal, na Alemanha. A peça é dividida em duas partes, com uma interrupção entre elas, e pode ser assistida na íntegra pela internet a partir da filmagem produzida e disponibilizada em 2011 pela produtora Road Movies com a participação de *Tanztheater Wuppertal* Pina Bausch.

Link para acesso à peça: <https://videotanz.ru/dance/vollmond/>

## RELATO DE UM ESPETÁCULO - VOLLMOND

*O ciclo de constante transformação e passagem, sedução e negação chega ao seu ápice e culmina em uma selvagem correnteza de água.*

**Ludwigsburg Festival**

Um palco preto iluminado apenas no centro tendo como único objeto cenográfico um grande bloco de pedra posicionado no canto esquerdo.

Dois dançarinos vestindo calça, camisa e sapatos sociais, cada um segurando uma garrafa plástica destampada, entram no palco e se posicionam no meio. Começam a subir e descer os braços vigorosamente e repetidamente segurando a garrafa, enchendo-as de ar e produzindo um som de modo ritmado e sincronizado. Esse movimento se repete por um minuto. Mais um bailarino entra em cena, vestindo roupas sociais e descalço, segurando dois cabos de madeira, um em cada mão. Ele sobe e desce o braço esquerdo vigorosamente e repetidamente segurando o cabo produzindo um som ritmado e sincronizado e entrega o outro cabo para o dançarino que segura a garrafa. Ele deixa de subir e descer a garrafa e começa a repetir o movimento com o cabo. Os dois dançarinos balançam o cabo e produzem um som ritmado e sincronizado, se afastando para lados opostos do palco. Os dançarinos com a garrafa saem do palco, o dançarino solta o cabo iniciando um solo de dança tomando todo o palco. Ele corre, cai e levanta, estica braços e pernas, rodopia, segura e solta braços e pernas, se escora na parede e na pedra, em uma sucessão acelerada de movimentos. Um dançarino vestindo calça, camisa social e descalço entra no palco. Ele caminha ao encontro do solista que cai em seus braços e se lança ao chão, sendo segurado e levantado pelo segundo dançarino. Essa cena se repete iniciando uma dança em que os dois se alternam em se lançar nos braços um do outro soltando o peso do corpo e sendo amparado pelo corpo do outro. Em seguida a dança se transforma em movimentos de luta, um lança o outro ao chão até ambos levantarem e iniciarem uma corrida em volta do palco. Um puxa o outro pelo braço e o impulsiona para frente, o que se repete enquanto ambos mantêm a corrida ao redor do palco. Uma mulher com um vestido longo rosa e descalça entra correndo no palco, atravessando os dançarinos que correm e se lança nos braços de outros dois dançarinos que estão no canto do palco. Eles a levantam nos braços, contendo a sua corrida e a colocam de volta no chão. Eles saem apressados do palco e ela caminha para a frente da pedra e para. O dançarino que corria em volta do palco volta ao palco e caminha em direção a ela. Ele aproxima o rosto da boca dela.

Antes que ele a toque ela se vira e encosta a sua boca na dele em repetidos e rápidos beijos. Ele se afasta andando para trás, com a postura tensa e os ombros encolhidos, e ela o acompanha mantendo o movimento de beijá-lo. Ao chegar no canto no palco ela para e sai andando. Ele volta caminhando para o centro do palco mantendo a postura tensa e inicia um solo de dança. Ele circula pelo meio do palco, em movimentos amplos de pé, esticando braços e pernas, e movimentos sentado e deitado no chão. Um dançarino entra no palco e anda ao encontro do solista, para na sua frente e puxa os seus braços para colocá-lo sobre os seus ombros. O solista para a dança e joga o peso do seu corpo sobre o corpo do dançarino, em seguida fica de pé e o segundo dançarino joga o peso do seu corpo sobre ele. Os dançarinos se alternam e se repetem em se lançar nos braços um do outro, soltando o peso do corpo e sendo amparado pelo corpo do outro. Em seguida os dois iniciam uma corrida em volta do palco, um puxa o outro pelo braço e o impulsiona para frente, o que se repete enquanto ambos continuam a correr. Uma dançarina de vestido longo rosa e descalça entra correndo no palco, atravessando os dançarinos que correm e se lança sobre os braços de dois dançarinos que a esperam no canto do palco. Eles a levantam nos braços, contendo a sua corrida e a colocam de volta no chão. Eles saem do palco e ela pára em frente à pedra. Os dois dançarinos que corriam juntos se separam e iniciam movimentos isolados de dança ao redor do palco. Um dançarino sai do palco. O outro dançarino se aproxima da dançarina e aproxima a sua boca do rosto dela. Antes que ele a toque ela se vira e encosta a sua boca na dele em repetidos e rápidos beijos. Ele se afasta andando para trás, com a postura tensa e os ombros encolhidos, e ela o acompanha mantendo o movimento de beijá-lo. Ao chegar no canto no palco ambos saem de cena.

Um dançarino entra no palco descendo pelo bloco de pedra e segurando uma pequena pedra, ele caminha com a pedra e para. Outro dançarino entra correndo no palco vestindo e abotoando a camisa e se deita na frente do primeiro com os braços abertos. O primeiro levanta a pedra para o alto e joga no chão em cima do dançarino deitado. Esse se vira antes da pedra o atingir, pega a pedra e fica de pé. O primeiro se deita na sua frente enquanto ele levanta a pedra para o alto e joga no chão em cima do dançarino deitado, que vira antes da pedra o atingir. Os dois alternam e a cena se repete algumas vezes. Duas dançarinas vestindo vestidos longos e sapatos de salto entram juntas no palco andando em passos rápidos. Elas caminham até o canto do palco e se sentam lado a lado no chão, com as pernas abertas e os pés juntos, em “borboleta”, e olham para os dançarinos. O que está segurando a pedra para e o que estava deitado se levanta. Ambos saem do palco olhando para as dançarinas sentadas no chão. A primeira dançarina tem as pernas em “borboleta” e o joelho fora do chão. A segunda dançarina



tem as pernas em “borboleta” e os joelhos encostados no chão. A segunda empurra o joelho da primeira para que ele encoste no chão. Essa puxa o joelho de volta para fora do chão. A segunda empurra o joelho dela novamente para encostar no chão, que puxa novamente o joelho de volta para fora do chão. Elas repetem o movimento algumas vezes até que a primeira para e se senta com os joelhos encostados para dentro e os pés para fora ao lado do quadril e a segunda se levanta da posição sentada e se agacha. A primeira empurra o joelho da segunda para que ele se apoie no chão, que levanta o joelho para a posição agachada. A segunda repete o movimento de empurrar o joelho da segunda para que ele se apoie no chão, que repete o movimento de levantar o joelho para a posição agachada. Elas continuam até que a segunda para e se deita de bruços, quadril e joelhos encostados no chão e com a cabeça apoiada nas mãos. Em seguida a primeira olha para a segunda e se deita de bruços, joelhos encostados no chão, quadril levantado e cabeça levantada com antebraços apoiados no chão. A segunda olha para a primeira e empurra o seu quadril para o chão. A primeira volta a subir o quadril. A segunda se repete em empurrar o quadril da primeira para o chão. Elas continuam até que a primeira se levanta e ajoelha no chão com o braço esquerdo estendido para o lado. A segunda se levanta e ajoelha no chão com o braço direito estendido, encostando a palma da mão na palma da mão da primeira. Elas se levantam com as mãos encostadas e saem andando de lado até a lateral do palco. A segunda solta a mão e sai do palco. A primeira dançarina abaixa o braço e força um riso alto. Em seguida, acelera o riso forçado e bate as mãos no corpo. Ela passa do riso forçado para um riso alto e espontâneo e se deita no chão se contorcendo enquanto ri. Ela para de rir, se levanta e suspira. Dois dançarinos entram correndo no palco segurando taças de vidro vazias nas mãos. Eles colocam as taças enfileiradas no chão e fazem diferentes saltos entre elas. Um dos dançarinos sai do palco e retorna com um balde de água, aperta a mão do segundo dançarino, coloca o balde no chão e ambos molham as mãos dentro do balde. Uma dançarina de vestido longo preto entra no palco carregando uma cadeira. Coloca a cadeira no centro do palco e se senta nela. Um dançarino recolhe as taças e o balde e sai do palco. O segundo dançarino caminha até a dançarina sentada na cadeira e beija a sua mão, antebraço, braço, ombro pescoço, do lado direito e esquerdo. Uma dançarina de vestido longo rosa entra com passos rápidos no palco comendo uma maçã. O segundo dançarino para de beijar a dançarina sentada, caminha até a dançarina que caminha com a maçã e com a boca, retira a maçã da boca da dançarina e sai caminhando com a maçã na mão. A dançarina que estava sentada na cadeira se levanta, caminha até o segundo dançarino e pega a maçã da sua mão e sai do palco. O dançarino continua a caminhar com passos rápidos pelo palco. A

dançarina de vestido rosa caminha até a cadeira no meio do palco e sobe, ficando de pé em cima dela. O dançarino ao chegar no canto do palco volta e começa a correr, passa do lado da cadeira e a bailarina pula em cima dele, o derrubando no chão. Ela o levanta e para na sua frente. Ele segura o cabelo dela. Ela joga o corpo para frente, apoiando as mãos no chão, ele continua segurando o cabelo dela e é projetado para frente seguindo o movimento do cabelo dela. Ambos levantam e repetem o mesmo movimento. Ele solta o cabelo dela, ela corre para a parte de trás do palco, ele corre na direção oposta. Eles se encontram no fundo do palco, ela pula nos braços dele e ele a carrega para fora do palco. Uma dançarina de vestido longo azul entra no palco descendo pelo bloco de pedra. Ao chegar ao chão, dá pequenos pulos levantando a barra do vestido. Um dançarino caminha até ela e tenta pegar a barra do vestido dela enquanto ela pula e a levanta. Ele sai do palco e retorna carregando uma cadeira coberta com um tecido e a coloca na frente dela. Ela se senta na cadeira, por cima do tecido. Ela puxa o tecido para o chão e ela escorrega da cadeira junto com o tecido. Ela se deita no chão sobre o tecido e ele a cobre com o tecido. Ele sai do palco, carregando as cadeiras. Ela levanta deixando o tecido cair pelo chão, caminha para a frente do palco e se espreguiça. Ela se deita no chão e se espreguiça. Ela levanta e se espreguiça de costas para a plateia. Corre até o tecido, o pega do chão e corre para fora do palco.

Uma dançarina de vestido longo vermelho entra no palco segurando uma cadeira e duas taças de vidro vazias. Caminha lentamente, coloca a cadeira no canto do palco, caminha para o meio do palco carregando as duas taças e diz: “Os fantasmas também precisam se sentar às vezes. É lua cheia, você não estaria bêbado.” Ela caminha para fora do palco. Uma dançarina de vestido longo rosa segurando uma taça de vidro vazia entra no palco e se senta na cadeira. Um dançarino vestindo um paletó, segurando uma garrafa de água e uma toalha entra no palco, caminha até a dançarina sentada na cadeira. Ela estende a taça para ele e ele despeja a água na taça dela. A água transborda a taça, ele sobe na cadeira, fica de pé e continua a despejar a água, que continua a transbordar da taça, molhando a dançarina. Ele termina de esvaziar a garrafa na taça, desce da cadeira, passa o pano no vestido molhado da dela e sai do palco. Ela se levanta, pega a cadeira e sai do palco.

No centro do palco, começa a cair água do teto formando uma chuva que molha o bloco de pedra e forma um fluxo de água no vão que corta o palco e passa por baixo do bloco.

Uma dançarina de vestido curto preto e calçando sapatos de salto e segurando uma bolsa entra correndo no palco carregando uma cadeira. Um dançarino vestindo calça social,

sem camisa e segurando uma camisa na mão entra correndo pelo outro lado e vai ao encontro da dançarina. Ela passa a cadeira para ele, ele a coloca no centro do palco e veste a camisa. A dançarina fica de pé na cadeira e sobre nos ombros do dançarino. Um segundo dançarino vestindo calça e camisa social se aproxima. A dançarina, de cima dos ombros do dançarino, bate com a bolsa no segundo dançarino. Ele se afasta de costas e eles o seguem enquanto ele continua a bater nele com a bolsa. Ele se encosta na parede e agacha. Ela para de bater desce do ombro do dançarino, caminha até a cadeira e se senta. O primeiro dançarino corre ao encontro dela, sobe no canto da cadeira, fica de pé e se abaixa sobre ela para beijar o seu rosto. Outras quatro dançarinas, de vestidos longos, entram correndo no palco carregando cadeiras. Elas colocam as cadeiras em cantos diferentes do palco e se sentam. Outros quatro dançarinos vestindo calça e camisa social entram correndo no palco. Cada um vai ao encontro de uma dançarina, sobe no canto da cadeira, fica de pé e se agacha para beijar o seu rosto. Eles se alternam entre as cadeiras, subindo e descendo e beijando o rosto das dançarinas, que se mantêm sentadas. Em seguida elas se levantam, eles pegam as cadeiras e se sentam. As dançarinas sobem nas cadeiras, ficando de pé e levando um dos pés para apoiar no peito dos dançarinos. Elas se alternam entre as cadeiras, subindo e descendo e apoiando o pé no peito dos dançarinos enquanto esses se levantam e movimentam as cadeiras, se sentando em diferentes cantos do palco. Um por um, eles vão retirando as cadeiras, enquanto as dançarinas caminham em volta do palco. Os dançarinos vão ao seu encontro, as pegam nos braços e as colocam no chão. Ambos se levantam, caminham para lados opostos e voltam, se lançando juntos ao chão. Eles se levantam vão ao encontro de outros pares e dançam uma mesma dança: as dançarinas com os braços esticados, o dançarino segurando seu punho, girando os braços para frente e para trás e dando passos para frente e para trás. Eles param, as dançarinas voltam a colocar as cadeiras no palco, se sentam em cantos diferentes do espaço. Os dançarinos se alternam entre as cadeiras, subindo e descendo e beijando o rosto das dançarinas, que se mantêm sentadas. Um a um eles se retiram do palco, levando as cadeiras.

A chuva aperta no centro do palco. Entra uma dançarina de vestido curto colorido e sapatos de salto, andando pelo palco carregando um cesto. Dançarinos segurando um cabo de madeira entram no palco de lados distintos dando passos largos e usando o cabo como apoio e impulso. Eles circulam desse modo pelo palco. Entra uma dançarina de vestido longo alaranjado e descalça, que inicia um solo no centro do palco. Entra uma segunda dançarina, de vestido longo rosa, que inicia um solo no centro do palco. Ambas utilizam movimentos amplos de braços e pernas, espalham o corpo no solo e saltam, fazem movimentos com as

mãos e giros com a cabeça, movimentando o cabelo, giram e correm pelo palco, mas em movimentos distintos e sem combinação entre si. Entra uma terceira dançarina, de vestido longo branco. As primeiras dançarinas saem do palco. Ela inicia um solo com movimentos amplos de braços e pernas, espalha o corpo no solo, salta, faz movimentos com as mãos e giros com a cabeça, movimentando o cabelo, gira e corre pelo palco entrando e saindo da parte que chove. Os dançarinos saem do palco. Dançarinos atravessam o palco nadando enfileirados, um após o outro, no vão do centro, cheio com a água da chuva. A dançarina para a dança, olha para eles. Eles terminam a travessia. Ela se vira para a plateia, molhada da chuva, e diz: “Eu sou jovem. Meus ouvidos escutam promessas. Minha mente é poderosa. Meus olhos enxergam sonhos. Meus pensamentos são elevados. E meu corpo é forte. Eu sou bonita. Eu sou jovem”. Sorri, para e sai do palco correndo.

Entra no palco uma dançarina de vestido longo rosa carregando uma cadeira, caminhando com passos lentos. Ela posiciona a cadeira em frente ao bloco de pedra e se senta. Junta o cabelo com as mãos e os leva ao topo da cabeça, massageando a cabeça, com o cabelo entre as mãos, em movimentos circulares. Entre um dançarino, pelo fundo do palco, atravessando a chuva, e caminha em direção à dançarina. Para ao lado dela. Ela para de massagear a cabeça, se levanta de frente para o dançarino, pega a mão dele, a coloca no seu seio, pega o rosto dele com as mãos e beija a sua boca. Ela para, ele tira a mão do seio dela, ela se senta na cadeira, junta o cabelo com as mãos e os leva ao topo da cabeça, massageando a cabeça, com o cabelo entre as mãos, em movimentos circulares. Ele caminha para fora do palco. Ela continua massageando a cabeça, para, se levanta e leva a cadeira para debaixo da chuva, ao lado do bloco de pedra. A dançarina inicia um solo com movimentos amplos de braços e pernas, espalha o corpo no solo, salta, faz movimentos com as mãos e giros com a cabeça, movimentando o cabelo, gira e corre pelo palco entrando e saindo da parte que chove, alternando entre movimentos rápidos e lentos. Ela pára e se lança ao chão. Um dançarino de calça e camisa sociais entra no palco segurando um pedaço de giz, vai ao encontro da dançarina e risca o chão ao redor dela, marcando a circunferência do seu corpo. Ela se levanta e caminha pelo palco, com passos rápidos e giros. Ele a acompanha e risca a circunferências dos seus pés a cada movimento até ambos saírem do palco. Entra uma dançarina de vestido curto e colorido, vestindo sapatos de salto, segurando uma cenoura e um cabide na outra mão. Ela bate com o cabide nas costas, corre uma pequena distância, leva a cenoura à boca, morde, mastiga e para. Ela bate o cabide nas costas e corre para fora do palco. Os dançarinos atravessam o palco nadando enfileirados, um após o outro, no vão do centro. Enquanto atravessam, olham para a

plateia e sorriem, passam por baixo do bloco de pedra e terminam a travessia para fora do palco.

Os dançarinos saem do palco, a chuva continua. Há marcas de água pelo espaço onde os corpos dançaram. Termina a primeira parte do espetáculo.

## INTRODUÇÃO

*Só existe um aliado contra o barbarismo crescente: são as pessoas que sob ele sofrem. Só delas podemos esperar alguma coisa.*

**Bertolt Brecht**

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 acontecimento que se desdobra no âmbito do sensível?

Essa contradição apresenta também a especificidade do objeto: a possibilidade da dança como mediadora de processos de subjetivação. Iniciar a tese pela descrição das cenas que compõem o espetáculo, constituído em sua maioria por movimentos de dança, além das músicas e dos breves textos, não tem como pretensão a tradução do movimento em palavras, mas ilustrar a ordem dos objetos que compõem o foco de estudo. Primeiro a dança e a mobilização da corporeidade para produzir um acontecimento de arte, para a partir disso pensar a criação de um sujeito capaz também de produzir movimento e que não tenha como única saída a conformação.

A pergunta que norteia os múltiplos caminhos dessa pesquisa diz respeito à possibilidade do 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 inconformismo.

Desde Marx (2013), tem-se a compreensão de que a reificação está no cerne dos efeitos produzidos pelo sistema econômico, que impõe não apenas um modo de organização das forças produtivas, mas atua na captura do processo de subjetivação ao imperativo de valorização do capital. Reificado, o sujeito é dividido, e tem as suas forças vitais direcionadas em um sentido preestabelecido e que tende a se generalizar. A individualidade é reduzida a padrões de existência determinados por posições sociais que se diversificam em modos de manter o sistema atuante, dinamizando um processo de cooptação de tentativas de resistência para alcançar o consentimento também das forças de transformação social. Existe, nesse

sentido, uma disputa nos campos da sociabilidade, da linguagem, no ordenamento do Estado e da subjetividade para a produção de uma totalidade.

Essa disputa, observada aqui a partir do recorte da formação da subjetividade, se desdobra de modo material, e nesse sentido, a existência do sujeito é gerida não apenas a nível político, mas também estético. A relação entre a aquisição da racionalidade e aquilo que fica fora do seu alcance, elaborada à princípio pelos ritos mitológicos primitivos e posteriormente pelo modo de socialização moderna, alcança uma cisão que submete o âmbito sensível à razão e produz o indivíduo funcional da cultura racional. Essa cisão conforma tanto o pensamento quanto o afeto, condicionando a sensibilidade em uma restrição de movimentos, calculados e espelhados pela lógica racionalizada da indústria cultural.

Representar esse processo sensível, simbólico e essencialmente prático na forma da escrita é um desafio que deve reconhecer seus paradoxos e limites e que, por esse motivo, busca uma possibilidade de expressão ao entrar em contato com a dança. Por se tratar da escrita acadêmica, sujeita à tradição dos métodos científicos, ainda que críticos, e seus parâmetros de linearidade, é necessário também questionar a aproximação entre a necessidade de um objeto de análise e o modo de expressão de uma arte que é essencialmente movimento.

A Teoria Crítica da Escola de Frankfurt busca compreender o objeto de maneira diferente daquela imposta pelo pensamento tradicional positivista, elaborando o processo de escrita não como o enunciar de uma verdade, mas como um modo de iluminar os atravessamentos de um objeto que escapa à visualização da sua totalidade. Desse modo, a teoria deve evidenciar o lugar parcial do sujeito que constrói esse conhecimento, excluindo a possibilidade de alcançar um saber puro e abstrato.

Somando-se a essa compreensão, as abordagens de pesquisa com práticas artísticas evidenciam a possibilidade de transformar a criação artística em método de pesquisa, incorporando ao fazer científico a imprevisibilidade e a autonomia próprias de processos criativos, em um percurso que se constrói durante o seu fazer. Isso porque a arte atua como mediação que permite construir outras realidades sensíveis ao promover o movimento necessário a um aprendizado que reorganiza modos de ser no mundo. Recorrer à arte como mediadora de processos de conhecimento é restabelecer ao desenvolvimento cognitivo o seu fundamento em uma atividade corporal (Fernandes, 2014a).

Já a dança, ao ser expressão do humano, quando tomada como objeto de pesquisa, evidencia particularidades do objeto não alcançadas pela prática científica hegemônica, mas preservadas no fazer artístico, dando espaço para um saber que é construído a partir dos sentidos e da experiência. A dança-teatro é ela própria uma prática abrangente que evidencia não apenas o rompimento dos limites entre práticas cênicas e musicais, mas o movimento que está presente nas formas de vida e de arte, não como opção do artista, mas como tendência da matéria. Isso permite compreender que,

os passos têm vindo sempre de algum outro lugar – nunca das pernas. [...] É simplesmente uma questão de quando é dança, e quando não é. Onde começa? Quando chamamos de dança? Tem de fato algo a ver com consciência, com consciência corporal, e a maneira pela qual formamos as coisas. Mas então não precisa ter este tipo de forma estética. Pode ter uma forma totalmente diferente e ainda assim ser dança. (Bausch in Servos; Weigelt, 1984, p.239)

A dança-teatro evidencia o interesse pelas motivações do movimento, pelos atravessamentos presentes naquilo que se move, que é ação do corpo antes de ser da arte. O que significa evidenciar a história do corpo como resultado de processos de subordinação e criação, oferecendo sustentação a uma estética centrada nas necessidades e relações do humano e a uma consideração de corpo que deve ser colocada em seu lugar:

Organismos vivos desafiam ser descritos como “corpos”. Eles têm uma ordem movente e uma legalidade em si mesmos que viola o conceito estável de “corpo”. Organismos vivos são somas: isto é, eles são um processo integral e ordenado de elementos corporificados que não podem ser separados quer seja de seus passados evolutivos ou de seus futuros adaptativos. Um soma é qualquer corporificação de um processo que perdura e se adapta através do tempo, e ele permanece um soma enquanto viver. O momento em que ele morre, deixa de ser um soma e torna-se um corpo. (Hanna in Fernandes, 2014b, p. 2)

No trajeto de buscar vias de inconformismo encontra-se a tentativa de compreender a dessomatização do corpo como caminho para propor movimentos contra a imposição de processos de deformação do sujeito.

Desde o início é necessário afirmar que quando se fala aqui de corpo, faz-se referência à reconciliação do sujeito com relação a sua própria condição, fragmentada pela imposição do saber tecnocientífico que separa, entre outras categorias, mente e corpo. Nesse sentido, o corpo não diz respeito à extensão somática do indivíduo, mas a uma totalidade que compreende o



somático e o psíquico, o pulsional e o histórico, o sensível e o intelectual, categorias recortadas em disciplinas isoladas pela racionalidade instrumental, mas que compõe a totalidade do que compreende o sujeito. Falar de corpo então, diz respeito a essa reconciliação, tanto na necessidade de retomada, quanto na denúncia da sua condição, e que aponta para a questão do posicionamento do sujeito, no sentido de elucidar qual a sua condição frente às condições que o determinam.

A perspectiva crítica é o caminho que guia a investigação aqui realizada, uma empreitada que deve ser nomeada já de antemão: a busca pelo lugar do sujeito. Essa perspectiva anuncia o meio pelo qual a busca se realiza, que é o de delinear os limites de uma conjectura social a partir da necessidade de apontar os efeitos sobre a formação da subjetividade. Já de antemão também se faz necessário indicar que a crítica é alimentada pela visão daquilo que pode ser apontado para além dos limites delineados, ou seja, quais alternativas se mostram possíveis dentro do contexto cultural de aprimoramento totalitário da estrutura econômica que domina a ordenação social, em seu momento neoliberal.

O diagnóstico de um projeto totalitário em curso, apoiado pela construção teórica dos pensadores da primeira geração da Escola de Frankfurt, em especial Theodor Adorno, indica que o contexto social contemporâneo, onde predomina a cultura capitalista, a partir do crescimento das tecnologias digitais, tem como foco uma política de controle. Isso levanta o questionamento acerca dos possíveis danos causados pelo modo de atuação neoliberal, de forte apelo tecnológico, e pelo modo como se insere na vida das pessoas.

Essa estrutura se reflete no fato de que o tempo presente é marcado pela multiplicação de objetos que tomam a forma de produtos diversos. Em todos os âmbitos, o que se observa é a variedade de opções, propostas e alternativas. Há de modo crescente o fomento à disputa por um espaço na atenção do sujeito, que se vê às voltas de uma demanda de satisfação que cresce juntamente com os produtos oferecidos.

Ainda que intensificada, essa dinâmica não é um fato novo, mas o resultado do desenvolvimento da tendência de produção voltada para o crescimento do mercado, cujo imperativo movimenta a estrutura social e carrega consigo uma contradição. Uma vez que a demanda que determina essa produção reproduz uma forma única, a mercadoria, a multiplicidade produzida não representa diversidade, mas a reprodução do idêntico.

Adorno e Horkheimer (2006) indicam ser a cultura, entendida como o conjunto das condições a partir das quais se desenvolve o que é o humano, dominada pela mesma racionalidade de reprodução que desenvolve a indústria. Disso decorre que, o que se apresenta como complexidade, pela variedade daquilo que é apresentado, é na verdade, simplificação para fins de reprodução.

O que se aponta em um primeiro momento é que as ferramentas para reagir de maneira diversa à determinação totalitária devem ser encontradas em experiências que proponham saídas. Adorno (1995) em suas proposições fala do necessário retorno aos esforços que fazem com que o sujeito seja possível, passando pelo modo como se estabelecem as relações com o objeto, o que diz respeito à ordenação do desejo. O sujeito é, portanto, uma categoria relacional, de onde pode partir um outro modo de relação com as referências sociais, justificando assim, a necessidade de tal retorno e podendo se apresentar como uma saída.

Sendo relacional, a dimensão capaz de alcançar os registros dos encontros que produzem o sujeito é o corpo. Esse que é o outro da divisão cartesiana, que elevou a mente à posição de domínio e a partir da qual se constitui a racionalização moderna, contém em si algo de não-assimilável (Adorno; Horkheimer, 2006). Ao mesmo tempo, então, que é objeto de repetidos modos de dominação, ele preserva os registros da determinação do todo, carregando o resto irracional que é inacessível à apreensão, sendo compreendido pela racionalidade dominante como uma realidade instável.

A crítica aqui aponta os modos de conformação que se impõe sobre o sujeito, essa figura central para pensar os processos de formação, mas com vistas a delinear potenciais espaços para o inconformismo. Esse é entendido como uma postura a ser assumida, e não como algo espontâneo, inserindo a discussão no campo das possibilidades de proposição de modos outros de estar relacionado com o mundo, e, portanto, de ser sujeito. Uma discussão inserida no campo da estética.

Walter Benjamin (1994) marca que, “o modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (p. 169), dependendo do modo como se organiza a existência. Essa organização é comandada pelo desenvolvimento da técnica, que, como promessa perdida de proximidade entre a vida humana e o desenvolvimento das suas potencialidades, historicamente deu lugar à alienação, impossibilitando a experiência da diversidade dos objetos por estarem reduzidos a uma semelhança predeterminada. A técnica transforma o

único em reproduzível e, a partir da exposição contínua, esse modo de operação é assimilado pelos órgãos de percepção humanos.

Os objetos perdem, assim, a sua unicidade, e junto a ela é afetada também a capacidade de percepção do singular. A massificação se torna tendência e se estende da indústria para a subjetividade, da produção em massa para a produção das massas. Se impõe uma “estética da guerra” (Benjamin, 1994, p.195), organizando as relações entre os objetos a partir da lógica de combate, que impõe às partes a necessidade de submissão como forma de sobrevivência, devendo abandonar a particularidade em nome da replicação do todo.

Essa estética tem como um de seus mecanismos o uso dos recursos culturais para manter um modo de ordenação social. A tecnologia é um desses recursos, e nesse sentido, dado a sua capacidade de produção acelerada, possui a função de produzir a repetição daquilo que deve se manter em funcionamento e o modo pelo qual deve atuar. Isso produz uma espécie de esquecimento, que apaga possibilidades de outros usos dos bens culturais e dos recursos subjetivos. Uma situação que culmina na manutenção de um estado de impossibilidade de experiências, limitando as potencialidades do sujeito.

É essa limitação das possibilidades de experiência que faz com que mudanças objetivas sejam difíceis de serem alcançadas, uma vez que provocam o esvaziamento das capacidades subjetivas de produzir outras formas de vida. Adorno (1995) evidenciou esse aspecto ao dizer da dificuldade de combate do antissemitismo, dado que “a economia política de muitas pessoas precisou dele ou ainda precisa” (p. 47). Isso faz com que o indivíduo esteja inserido em uma relação de dependência com as condições presentes na qual isolado e sob a manutenção da lógica de autoconservação, precisa se submeter para se manter vivo.

Para que seja possível transformar a estrutura social, é necessário uma série de condições tais como tempo, organização política, estratégias gerais e táticas pontuais, mas além de tudo é preciso disposição subjetiva para tal. É nesse contexto que atuam com cada vez mais força as práticas de controle do capital que se fazem no plano subjetivo.

Adorno (1995), indica que combater o antissemitismo passa por tornar consciente para os sujeitos os mecanismos que provocam o preconceito racial. “A elaboração do passado como esclarecimento é essencialmente uma tal inflexão em direção ao sujeito, reforçando sua autoconsciência” (Adorno, 1995, p. 48). Mas continua,

contudo, [...] se quisermos contrapor objetivamente algo ao perigo objetivo, não bastará lançar mão de uma simples ideia, ainda que seja a ideia da liberdade ou da humanidade, cuja conformação abstrata não significa grande coisa para as pessoas (p. 48).

Uma saída possível seria o “atentar aos interesses das pessoas, sobretudo os mais imediatos” (Adorno, 1995, p. 49), ou seja, alcançar o sujeito evidenciando a sua fragilidade, que tem a sua realização negada e apenas existe em uma constituição deficitária.

Ambos os movimentos, o se voltar para o sujeito e o atentar aos seus interesses imediatos, são realizados pela psicanálise, orientada em sua prática para a realização do processo nomeado pelo psicanalista francês Jacques Lacan de destituição subjetiva (Lacan, 2003). Esse conceito pode ser entendido como sendo uma experiência na qual o sujeito encontra a si naquilo que resta do contato social, após se defrontar com o que tem de privado, mas que é atravessado pelas relações que lhe constituem. Esse processo, como apontado por Lacan (1992b), não é um processo intelectual, mas envolve reposicionar o sujeito no mundo, a partir de uma reconfiguração dos seus afetos permitida pelo confronto com o desejo, que é confronto com o que é e qual o lugar do Outro.

Indo ao encontro do proposto por Adorno (2015), compreende-se que o sujeito apenas existe como possibilidade, sendo historicamente constituído, ou ainda, segundo Lacan (1998b), como aposta, como uma condição que pode ser alcançada. Pensar o sujeito como proposta de pesquisa diz respeito a apostar na potencialidade de organizar de outra maneira as relações entre indivíduo e totalidade social, resgatando na estrutura subjetiva os traços que devem ser defendidos, no sentido de distanciar o sujeito da dependência com relação aos ditames da estrutura social.

A potência e a dificuldade dessa proposta, tem a ver com o modo de subjetivação do sujeito contemporâneo, mediado pela lógica da cultura digital (Morozov, 2008). Ao sujeito é imposto a reprodução de uma performance deformada, restrita à exigência de uma atuação repetitiva, capaz de reconfigurar a sua relação com o seu desejo e com o lugar do Outro, ou seja, com o próprio corpo. O modo pelo qual a cultura em sua configuração de fluxos digitais atua é pelo aprimoramento da performatização individualizada, em uma configuração social que isola os indivíduos e impede o contato com a alteridade. Nisso se fomenta a hostilidade como o afeto que rege as relações entre os sujeitos e os torna mais suscetíveis às imposições do todo social.

Objeto de deformação, a performance refere-se a um ato, uma ação ou uma representação, cujo significado é centrado na dimensão corpórea (Borges, 2020) e tem como característica o colocar-se ao olhar do outro, em uma posição de objeto. Definição extraída das artes corporais, a performance toma como objeto de expressão o corpo e diferente das artes visuais, música e literatura, que tem o objeto de arte em sua fixidez temporal e espacial, a performance circunscreve o objeto à situação na qual o corpo está inserido. A partir do corpo em performance colocado como objeto, e dado ao olhar do outro, emerge a possibilidade do sujeito como transitoriedade, não fixado a determinações únicas.

Esse é o efeito da arte: “a partir da negação das identidades fixas submetidas a uma organização funcional” (Safatle, 2006, p. 119), fazer emergir o sujeito fundamentado no seu descentramento, o que é permitido pelo encontro com a alteridade em expressão. O descentramento demarca o sujeito dividido, que está submetido ao seu desejo e cujos destinos podem ser diversos e opostos à ordem social.

O evidenciar dessa contradição, permitindo o confronto com os aspectos do desejo e com a necessidade de sustentá-lo, sem projetá-lo em modos distorcidos, é um efeito possível da dimensão do corpo em performance. Esse é tornado objeto coletivizado, centrando o sujeito ao mesmo tempo em que o destitui e fazendo lembrar que não existe sujeito sem um momento objetivo, fora de relações com os objetos que o determinam. Essa noção denuncia a tendência de compreender o sujeito como sendo uma entidade autocentrada, indicando que o lugar no qual se busca localizar o sujeito em sua máxima individualidade, o corpo próprio, é ele mesmo um emaranhado de outros.

A aproximação com a arte, que toma o corpo como instrumento principal, permite ir ao encontro dos aspectos esquecidos da relação do sujeito consigo mesmo. O potencial de expressão do corpo como objeto de arte diz do potencial do sujeito de produzir algo que resiste às tentativas de captura da dominação social.

Compreende-se assim, que o presente texto resulta da leitura de elementos dos pensamentos dos autores da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, leitura essa que passou por diversos objetos de interesse e de estudo: a melancolia; a formação e deformação da subjetividade; o esquecimento; a técnica; a indústria cultural. Todos esses são elementos críticos que acompanham o entendimento de Adorno (2009) ao dizer que a dor, ou aquilo que é identificado como problemático, deve ser o motor do pensamento, funcionando como uma

espécie de lente de aumento. Cada um desses pontos de discussão iluminam um aspecto das profundas contradições a que o sujeito, enquanto categoria e diagnóstico, está submetido.

Para Lacan (1998a), 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, e relegada ao esquecimento, 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.

Sendo da ordem da elaboração daquilo que é sensível, a estética (Adorno, 2021) diz respeito ao momento de encontro entre sujeito e objeto, e da abertura que é permitida por esse encontro. Seria então uma experiência capaz de produzir espaços para a emergência de um outro modo de formação. Isso permite que seja possível elaborar a necessidade de recuperar a formação emancipatória do sujeito, submetida às relações de opressão, tendo como recurso a reflexão pela via da dimensão estética. Ou seja, tendo o objetivo de resgatar o sujeito sensível esquecido pelas dinâmicas massificadoras do modo de socialização neoliberal, busca-se a elaboração da dimensão formativa permitida pela ordenação estética entre sujeito e objeto. Tal proposta passa pela definição do que se entende por sujeito, enquanto processo que compreende a formação daquilo que lhe é próprio, e a compreensão de estética que possa lançar luz a um processo formativo.

A contradição inerente à constituição do objeto aqui investigado faz com que seja necessário que a empiria impulse a análise. Essa mesma empiria provocou diversas alterações no projeto inicial de pesquisa, forçando adequações ao modo de aproximação do objeto em questão: a possibilidade do inconformismo como lugar do sujeito.

Estando as características objetivas tão absorvidas pela racionalidade instrumental, que se presta a reprodução do idêntico, faz-se necessário lançar mão de estratégias que toquem a dimensão do sujeito naquilo que o configura, enquanto lugar do não-idêntico. Esse sujeito, que não é o sujeito da identidade, se diferencia a partir da sua sensibilidade, que ordena a materialidade da relação com o objeto que o envolve. O sujeito, enquanto um ser dialético na sua relação com a alteridade, é por isso mesmo, sensível.

Por sua vez, a sensibilidade é comumente associada à passividade, possuindo um aspecto receptivo, oposto à ação, ao cálculo e à potência (Sztulwark, 2023). Essa polaridade é resultante de um jogo de forças que retira do sensível o seu potencial de ação, delimitando um modo de exercício que deve obedecer às diretrizes do racional. Esse jogo é mantido por mecanismos de dominação que recaem sobre o corpo de modo a expropriar sua força de trabalho, articulando o seu funcionamento ao objetivo de desenvolvimento econômico, o que promove também a captura dos afetos de modo a formatar desejos e conformar a subjetividade.

Essa dimensão pré-discursiva, relacionada à capacidade de interpretar sinais não discursivos e não codificados e que sustenta a racionalidade, se torna campo de batalha para a implementação das estratégias neoliberais de domínio das formas de vida. Uma vez que “pensar de outra maneira requer sentir de outra maneira” (Sztulwark, 2023, p. 13), os modos de escape devem se dar também no campo do sensível, nos atravessamentos assimilados pelo corpo, buscando abrir os caminhos para outros modos de ordenar a vida.

Entre as definições possíveis para a estética, ela pode ser entendida como tendo a capacidade de propor formas. Dentro da necessidade de investigar rotas de fuga contra a ofensiva capitalista neoliberal que afirma poder submeter tudo, é o campo da estética que pode permitir uma compreensão das relações estabelecidas entre os corpos, formatadas pela conformação da sensibilidade. A estética pode servir para delimitar formas pelas quais se abrem as saídas à realidade de paralisia do corpo erótico, cuja dominação do desejo limita a existência do sujeito.

Contra essa paralisia se aposta na estratégia de colocar no centro aquilo que é afetivo, erótico e provisório, apostando no potencial da capacidade de percepção do inconstante. Isso deve ser feito não com especulação, mas com aproximações do que se apresenta como potencial já inscrito no presente, mas reprimido pelos excessivos e diversificados mecanismos de captura.

Isso implica, como apontado por Adorno (2021) a aposta na possibilidade de estabelecer uma relação com o mundo que seja de forma não-imperativa, ou seja, feita não a partir de regras e diretrizes, mas a partir da sensibilidade, capaz de acolher o existente, contra a lógica de dominação que visa submeter a vida ao jogo de forças que tenta fixar a soberania da racionalidade instrumental.

Desse modo, eis a tese que aqui se propõe desenvolver: em um contexto de transformações operadas pelos avanços da cultura digital, que permite à hegemonia neoliberal ser mantida pela ação voluntária de cada indivíduo, há, na retomada do sujeito situado, um potencial de produção do inconformismo a partir da experiência estética corporal.

Uma vez que, por um lado, compreende-se que a cultura ocidental atual produz a conformação do sujeito incidindo sobre o seu corpo, tornado objeto de ação, por outro lado, é a dimensão corpórea que contém algo de não assimilável, resguardando a possibilidade de um movimento autônomo. Tendo como base, assim, as potencialidades analíticas produzidas de maneira antitética, é proposto a análise do modo pelo qual a experiência estética de um movimento artístico iniciado em 1920 na Alemanha chamado dança-teatro, e aqui representado pela obra *Vollmond* de Pina Bausch, pode ser considerado como uma chave de entendimento acerca da possibilidade de mobilização dos corpos em uma perspectiva estética orientada para a produção do inconformismo.

O inconformismo, entendido como uma atitude de oposição, deve se orientar pela reivindicação de espaços. O recurso à experiência corporal em sua dimensão estética se deve à possibilidade resguardada pelo corpo, relegado à posição de outro pela estrutura da racionalidade burguesa. Por conter algo que não é assimilado por essa racionalidade, há assim algo capaz de escapar à lógica de dominação que constantemente cresce em potencial de captura. Revelado pelas experiências que enfocam a sua delimitação, o corpo conserva em si o potencial para a autonomia



O que se propõe então é a análise da possibilidade de mobilização para o inconformismo a partir da experiência estética da dança-teatro. Esse importante movimento artístico do século XX, construído pelo coreógrafo alemão Rudolf Laban, que mantém a tensão de ser limiar entre a dança e as artes cênicas, guarda, por essa característica, a proximidade com o lugar do sujeito que aqui se busca alcançar, ele mesmo uma formação limiar entre ser corporal e mental, como se apenas pela experiência do limiar encontrasse a sua sustentação.

Essa investigação passa por seis momentos ao longo dos capítulos deste texto. Em todos eles há a aproximação entre o pensamento de Adorno e a psicanálise de Lacan. No primeiro capítulo se delinea a constituição do sujeito, fazendo uso das elaborações de Adorno acerca da formação e de Lacan sobre a dinâmica da destituição subjetiva. No segundo capítulo se percorre o tema do corpo, iniciando na história da separação entre o corpo e as qualidades humanas abstratas, passando por como essa divisão se expressa no sujeito da psicanálise e terminando no corpo como objeto de expressão da arte. O terceiro capítulo foca no campo da estética. A justificativa para situar a discussão nesse campo diz respeito à necessidade de elaborar a opacidade que recai sobre as formas correntes de vida e a necessidade de descobrir o seu conteúdo de verdade.

O quarto capítulo é a apresentação da dança-teatro, que se apoia na ideia de focalizar o movimento como expressão cênica, não como algo espontâneo, mas que carrega significados e simbolizações, onde é analisado a obra de Pina Bausch, *Vollmond*, a partir dos conceitos elaborados e seguindo o rastro da possibilidade do inconformismo. A coreógrafa, ao focar no cotidiano, universaliza a experiência individual, extraíndo os seus registros e capturando o não-assimilável da dimensão corpórea colocada em evidência.

No quinto capítulo é apresentada uma caracterização dos atributos da experiência estética corporal, como dimensão de captura pelo sistema de opressão neoliberal e cuja retomada é apontada como prioritária ao se considerar a construção de alternativas. No sexto e último capítulo se elabora a potencialidade de produção do inconformismo tendo em vista apontar a possibilidade de produzir outros modos de estar no mundo, permitidos pelo reposicionamento do sujeito.

Para tal, será utilizada como metodologia de pesquisa social qualitativa a tradição interpretativa da Teoria Crítica de Theodor Adorno com o objetivo iluminar as relações entre as estruturas de reprodução social e as estruturas de transformação, reveladas em algum tipo de texto. A metodologia busca investigar os sentidos presentes em dada situação social e que

se encontram registrados no texto. O texto em questão será a gravação em vídeo da obra de Bausch, analisada juntamente com o referencial teórico proposto pela pesquisa.

Esse movimento de análise busca seguir o caminho da dança, no lugar de compor um trajeto linear se constrói um bailar entre a transcrição do espetáculo, a apresentação conceitual, a retomada da transcrição da peça e o desdobramento desse encontro em novas produções conceituais.

Os conceitos também se movimentam entre si, chamando para a dança Adorno e Marcuse, mas também Lacan e uma série de pesquisadores contemporâneos que se colocam na cena de investigação das formas de aprisionamento e resistência do sujeito. A cena que se compõe é a retomada da formação da autonomia subjetiva como uma inconformação, uma vez que além de sustentar a si mesma deve se haver com a dinâmica de dominação na qual se insere.

## CAPÍTULO 1 – PARA SITUAR O SUJEITO

### 1.1 - O lugar do sujeito

Em contraposição ao que será elucidado nesse texto, à primeira vista, o que caracteriza a contemporaneidade é a multiplicidade. Uma ampla variedade de opções, de objetos e experiências que inundam o cotidiano de alternativas e excessos de todo tipo. Não há apenas uma linha a ser seguida, o sucesso de uma sociedade é medido pela amplitude do seu mercado, fundado na variedade e velocidade com que as novidades são construídas, e consumidas. No âmbito da formação, conceito que será abordado adiante, não é diferente. Propostas diferentes de intervenção e construção educacional são oferecidas como resposta às urgências que tantas modificações impõe ao processo formativo, impondo a necessidade de formar pessoas que correspondam às exigências do seu tempo e permitindo ao indivíduo a capacidade de compor parte da engrenagem de multiplicação de variedades.

Diante disso, o que se evidencia é que, apesar da aparência de diversidade, o que é colocado em movimento nessa sociedade é a reprodução, na manutenção de uma única e mesma lógica de crescimento do capital como interesse universal, devendo se estender como interesse de todos.

Os processos educativos, sejam eles escolares formais ou não, não caracterizam necessariamente processos formativos. Isso nos lembra Adorno em suas conferências sobre educação e a tarefa da emancipação (Adorno, 1995). Em um mundo em crescente transformação tecnológica, que alcança as mais diversas áreas da vida com uma multiplicidade de dispositivos digitais e novas técnicas que prometem mediar e facilitar as atividades cotidianas, a crítica por parte daqueles que se ocupam de pensar a formação deve ser permanente.

A princípio, tal enunciado parece contraditório, uma vez que a promessa desenvolvimentista é de que a tecnologia deve poupar ao indivíduo o esforço de elaborar os meios, a partir da automatização dos processos. Mas, sendo tal automatização resultado de relações estruturantes de produção, ao compreender seus interesses ordenadores, se compreende os objetivos que determinam os acontecimentos. A crítica vai no sentido de identificar se esses interesses correspondem aos objetivos formativos. Mais precisamente, aproveitando o diagnóstico de Adorno (1995), a crítica tem a função de identificar a distância

entre os interesses históricos que ordenam as relações de produção e os objetivos do processo formativo.

No âmbito educacional, a incorporação da tecnologia representa um duplo risco: o relaxamento da crítica frente a possibilidade de automatização e a submissão dos objetivos históricos da educação às demandas de uma cultura digitalizada. Ambos os riscos se encontram no fato de que a digitalização está profundamente relacionada à monetização das coisas permitida pela linguagem algorítmica. Isso faz com que os processos formativos entrem em convergência com os interesses neoliberais a partir da assimilação de uma lógica de eficiência e reprodutibilidade próprios dos meios digitais (Sancho, 2018).

Na compreensão de que, “desaparecendo diante do aparelho a que serve, o indivíduo se vê, ao mesmo tempo, melhor do que nunca provido por ele” (p. 14), Adorno e Horkheimer (2006), enfatizam a contradição presente nas dinâmicas que aprisionam o sujeito e que permitem ao mesmo tempo a sua sobrevivência. Isso porque o processo formativo se dá a partir das condições e dos meios existentes e não à parte deles, incorporando em si a racionalidade dominante.

Assim, dado o avanço da racionalidade que aprisiona o sujeito em dinâmicas que reforçam a si mesmas para manter a lógica dominante, e que não oferece condições para a formação do sujeito em sua particularidade, o central a ser compreendido são os mecanismos nos quais o sujeito está enredado, uma vez que a noção de automatização e de simplificação dos meios por parte da tecnologia se esgueiram em ocupar justamente o lugar do sujeito e ao qual o processo formativo deveria se voltar, ou seja, o da condução à autonomia.

Por um lado, por não ser um elemento em si mesmo, mas justamente por habitar um processo cultural, pensar o sujeito é pensar as condições sociais predominantes e, portanto, pensar a necessidade de lançar luz sobre as condições que se sobrepõe ao lugar do sujeito e que furtam o potencial para a autonomia (Adorno, 1995b). Por outro, estando as características objetivas tão absorvidas pela racionalidade instrumental, que se presta à reprodução do mais do mesmo, faz-se necessário lançar mão de estratégias que toquem a dimensão do sujeito naquilo que o configura: a sua sensibilidade. É como ser sensível que o sujeito resguarda em si o lugar do não-idêntico, da alteridade que o atravessa. A sensibilidade é, assim, um ponto central para pensar a socialização. Não apenas as ideias se conformam, mas também os afetos, produzindo o sujeito-consumidor que funciona de acordo com as qualidades requeridas pelo momento histórico.

A herança materialista indica que o sujeito não é uma categoria subjetiva, não sendo a formação um processo de conscientização. O sujeito é uma categoria essencialmente mediada, atravessada pelas interações com os objetos. O que vincula sujeito e objeto é então a chamada experiência, um processo autorreflexivo, em que a relação com o objeto é assimilada, compondo o sujeito em sua materialidade. A experiência é da ordem da transformação do sujeito “no curso do seu contato transformador com o objeto na realidade” (Leo Maar, 1995, p. 25). O sujeito é assim mediado pela sua relação com o objeto, sendo caracterizado pela capacidade de reflexão e de abertura consciente às características do objeto, reconhecendo os limites e a interdependência entre si e o outro, e onde “o que é torna-se efetivamente o que é pela relação com o que não é” (p. 25).

Isso aponta para o fato de que a formação é um processo orientado não pela lógica da constituição da identidade, mas pela dialética entre identidade e não-identidade. Ela acontece na construção do espaço entre sujeito e objeto, no qual o primeiro se percebe mediado. Compõe a experiência formativa o movimento pelo qual o sujeito é confrontado com a sua limitação, em um processo determinado pela negatividade. O movimento necessário à conformação de uma unidade capaz de ser reconhecida como Eu, parte do contato com o aquilo que lhe é diverso.

A dinâmica desse processo pressupõe o contato com o objeto a partir do qual, em um primeiro momento, o sujeito se conforma à realidade que lhe é imediata. Mas é na recusa do existente, desse mesmo objeto que lhe constitui, que o sujeito se transforma, compondo um curso de contato com o objeto que necessita de mediação e de continuidade. Nesse sentido, a experiência formativa não é algo da ordem do imediato ou da aquisição de habilidade e características sob a forma de uma unidade destacada, mas apreende em si a contradição. A autonomia é justamente a autorreflexão de tal dinâmica, e não o isolamento do sujeito autodeterminado.

Em um mundo onde impera a padronização e a imediaticidade, impulsionados pelos avanços tecnológicos que são orientados justamente pela planificação das dinâmicas sociais, o que se tem como resultado é a imposição de uma lógica mercantilizante a todos os domínios da vida. A formação se converte em semiformação, uma “falsa experiência que obscurece, mas ao mesmo tempo convence” (Maar, 1995, p. 23), colocando no lugar da experiência, relações de consumo, que passam a compor a estrutura psíquica dos sujeitos submetidos a tal lógica. A semiformação, portanto, não é um processo alternativo, mas total, que compõe o

sujeito e constitui a base que estrutura um projeto social, cujo objetivo é facilitar a dominação, pela atitude subjetivamente orientada de adesão ao todo.

A mercantilização das relações sociais faz com que o sujeito seja reduzido a uma entidade que deve se reconhecer positivamente, como uma identidade em si, onde o limite entre a dimensão do eu e a do outro é apenas externa, e ameaçadora. A diferença, pelo contato com a alteridade, não é capaz de ser assimilada de maneira a compor a subjetividade.

Furtar ao sujeito tal relação com o que o atravessa, momento no qual se faz igual àquilo ao qual também se diferencia, implica deformar justamente o seu processo formativo e, portanto, a sua condição de sujeito. A subjetividade passa a ser dominada por dinâmicas mercantilizadas, e a diferença deixa de ser algo com o que o sujeito deve se confrontar. A transformação dá lugar a adaptação e a autonomia é substituída por reações predeterminadas, impondo a integração. A manutenção do funcionamento do todo social e da lógica do capital que o mantém se impõe como a razão das relações que atravessam o sujeito e essa necessidade passa a engendrar a subjetividade.

Ainda que o condicionamento social seja inescapável, participando da composição da substância subjetiva e fazendo com que a adaptação seja necessária, é no momento que se tem reservado o espaço para autonomia que o sujeito aparece (Safatle, 2019). A formação é da ordem da aprendizagem e depende de repetidas condições para tal, ou seja, de continuidade. A imposição da adaptação e o peso do condicionamento na atual dinâmica social, são projetados para que o sujeito não resulte de tal processo, mas se torne parte reforçadora do condicionamento.

A impossibilidade de fazer experiências não é algo acidental, mas um resultado da imposição da necessidade da sociedade se manter permeável ao crescimento do capital, cuja lógica é oposta ao desenvolvimento do sujeito, essencialmente descontinuidade. Do mesmo modo, a deformação do sujeito também exige aprendizagem, também é algo processual, e para tal convergem não apenas dinâmicas educativas, mas também relações de outros tipos. A relação com a tecnologia que faz a mediação de diversos processos sociais compõe a estrutura de condicionamento, por carregar em seu sistema a lógica presente no processo de produção material, determinado pelas relações de produção. A relação com os objetos da cultura também conforma o indivíduo e contribui para a sua deformação. Os meios automatizados são os principais veículos de transmissão de interesses hegemônicos, que têm a capacidade de reforçar o seu funcionamento a partir do uso que lhe é feito.

Ocorre assim a inversão, o indivíduo, que deveria se constituir sujeito a partir das relações sociais, opera como instrumento de giro do capital, reafirmando a sua deformação. A sociedade que deveria ser espaço para experiências formativas, é cenário preparado para manter a lógica mercadológica. O sujeito se converte em meio e perde a sua constituição para autonomia. E um meio, assim como os instrumentos dos quais partilha no cotidiano, igualmente automatizado. A mimese que seria superada pela cultura reaparece na relação com os objetos da cultura convertida em mercadoria, e a subjetividade copia as características automatizadas dos objetos. O sujeito mimetiza o funcionamento automatizado dos instrumentos que utiliza e nem se nota que ele próprio se converte em meio para um funcionamento que é o próprio fim da dinâmica social.

## **1.2 - A unificação entre todo e parte**

O funcionamento atual da sociedade, objeto da crítica necessária à compreensão de qualquer questão dentro do pensamento educacional, deve ser investigado a partir de dinâmicas históricas. Grande parte das dificuldades vividas hoje se devem a um fracasso em elaborar tanto os limites do passado quanto às potencialidades materiais já alcançadas pela humanidade. O que se observa é a repetição de dinâmicas junto a um esforço de sobrepô-las sob a aparência da modernização, em uma tentativa de descontinuar um passado ainda muito vivo.

Sintomas individuais, tais como “gestos de defesa onde não ouve agressão, sentimentos profundos em situações que não os justificam; ausência de sentimentos em face de situações da maior gravidade” (Adorno, 1995a, p. 30), repetidos de maneira generalizada na sociedade, compõe um sintoma coletivo do modo como o passado é elaborado, pela repressão.

A consciência da continuidade histórica, que vincula o sujeito à realidade externa que ao mesmo tempo lhe antecede e da qual ele participa e atualiza, é substituída pela fantasia da realidade como um objeto que pode ser transformado de maneira imediata. A necessidade de adaptação irrefletida se transforma na lei do desenvolvimento da sociedade e novamente, o preço que se paga é o afastamento da condição de sujeito.

Junto à adaptação que passa a caracterizar o sujeito, ocorre o imobilismo, uma vez que a submissão à violência das normas faz com que o sujeito se treine na recusa às alternativas e

à própria diferença (Marcuse, 1999b). O que fica no lugar é a sensação de impossibilidade de transformação das forças objetivas. Fica a incapacidade de agir contra os princípios já estabelecidos, em uma aceitação passiva do existente, muitas vezes acompanhada de uma reação exacerbada de revolta contra aquilo que na verdade se apresenta como alternativa e que foge à normalidade instituída (Crochik, 2011). Quem não se submete é alvo de ainda mais violência, mas por parte de seus pares, uma vez que a imposição de adaptação à uma realidade que não faz jus às potencialidades do ser sujeito é uma violência que é praticada contra todos os indivíduos que partilham dessa realidade social, da qual ninguém escapa.

A impotência que é produzida como realidade é subjetivada como fraqueza individual. Como apontado por Walter Benjamin (2020) “a categoria mais elevada da história mundial que garante a unidade dos eventos é a culpa” (p. 121), presente em uma dinâmica na qual aquilo que deveria ser resultado de mobilização coletiva é cobrado como uma atitude não tomada, produzindo a culpa como um motor coletivo de reprodução social. Ela impõe a adaptação como única saída permitida subjetivamente, como única ação a que o sujeito despossuído de autonomia se permite, uma ação de aprisionamento de si. Como resultado, o condicionamento social permanece inalterado e o sujeito permanece alienado das suas potencialidades, ainda que extremamente atuante, uma vez que a realidade, para se manter enquanto tal, exige manutenção constante.

Ainda que irracional no sentido dos efeitos deformadores sobre a subjetividade, o comportamento dominante é racional por estar sustentado em tendências sociais (Adorno, 1995a). Nesse sentido, o pensamento orientado para o progresso carrega a contradição de servir ao sucesso do estado de coisas dominante enquanto deforma as possibilidades da constituição de uma subjetividade autônoma.

Essa deformação, determinada pelo modo de socialização ao qual o sujeito está submetido, é manifestada na incapacidade de realizar experiências, por sua vez, expressa subjetivamente, segundo Adorno (1995a), em atitudes tais como a ausência de autorreflexão, a incapacidade para reagir e o conformismo. Nesse sentido, a seu tempo, o autor identificou a adesão ao fascismo como um problema também compreendido como narcisismo coletivo. O ego enrijecido, incapaz de fazer experiências, se protege na identificação com a autoridade, independente do seu conteúdo. Essa estrutura é mobilizada em diversos momentos sociais. Em momentos de crescimento econômico, o poder coletivo dá conta de proteger o indivíduo, no sentido de comandar as expectativas individuais na direção do progresso coletivo, em tempos



de escassez, a fraqueza não elaborada deturpa a realidade, e a hostilidade se torna generalizada. Em ambos os casos se impõe a necessidade de sujeição, que cresce de modo a permitir a adaptação voluntária.

A racionalidade dessa dinâmica se encontra no fato de que há uma orientação para a eficácia que visa fazer coincidir a vontade individual com a exigência do todo. A repressão é eficaz ao produzir a conformação a partir de uma espécie de consentimento, como analisado por Chamayou (2020). A manutenção dessa estrutura como lógica produtora depende da capacidade de pacificar os conflitos sociais provenientes dos efeitos que a exploração inerente acarreta à subjetividade. Assim, o potencial totalitário se mantém como tendência cultural.

Um procedimento que movimenta a unificação coletiva com a racionalidade instituída é a incorporação da sua lógica nos instrumentos que fazem a mediação das relações sociais. Eles reproduzem de forma automatizada a maneira pela qual a vida material deve funcionar. Uma vez que, como colocado por Adorno (1995a), “o perigo é objetivo e não se localiza em primeira instância nas pessoas” (p. 44), essas mediações devem ser consideradas com atenção pela crítica orientada para a emancipação.

A elaboração dos acontecimentos necessita de tempo, para que seja alocado na consciência a sucessão de acontecimentos e transformações. De outra forma tudo se parece como acabado. Retirar do indivíduo tal tempo é lhe roubar sua autonomia, a capacidade de colocar-se frente ao objeto, deixando-o refém do rumo dos acontecimentos, que tem a sua movimentação histórica e os atores responsáveis por ela, apagados e desresponsabilizados.

Ser autônomo, nesse sentido, significa ser capaz de identificar os determinantes sociais que lhe atravessam, em um processo de consciência social que passa pelo exercício de autoconsciência. Sem esse momento de autoconsciência e do reconhecimento dos seus atravessamentos, o sujeito se torna ele próprio propagador da ideologia dominante irrefletida. Esse é o processo que faz com que os erros do passado se atualizem e passem a impressão de serem impossíveis de serem superados.

O problema que se impõe assim à educação é a necessidade de “realização prática desse esclarecimento subjetivo” (Adorno, 1995a, p. 48), dificultada pela existência de tendências materiais que cercam o sujeito e impõe o falseamento do esclarecimento, erroneamente entendido como sendo uma tarefa que responde a diretrizes pré-definidas. Não é suficiente recorrer a ideias abstratas, como a de liberdade ou de humanidade, sem que essas estejam

apoiadas sobre bases materiais capazes de lhes sustentarem como práxis. Também não é possível recorrer ao espontaneísmo que proclama serem as ideias supérfluas, como um capricho ou um excesso apenas possível aos privilegiados.

A prática possível deve iniciar a partir da elucidação daquilo que se impõe como absoluto: o imediato. Esse é familiar e pode ser alcançado, de modo a identificar os recursos que estão já disponíveis. Adentrando o imediato, identificando os limites e os atravessamentos que lhe compõem, é possível puxar dele os fios que permitem elucidar as mediações presentes.

Por partir do imediato, a ideia que orienta a prática é ao mesmo tempo retomada e aposta a ser polida no existente para se afirmar verdadeira no progresso das transformações históricas. O que se faz necessário é a superação do que reprime a promessa e a apresenta a possibilidade de transformação como fracasso, afundando o sujeito na sua submissão ao existente que se impõe. A prática deve ser uma retomada, e então uma construção.

Sendo não normativo, o sujeito pode ser entendido a partir de uma antropologia psicanalítica como um sistema de traços e sedimentos que “expõe as marcas de recalques e repressões produzidas pelos processos de socialização” (Safatle 1, 2006, p. 166). Assim, diferente de definir normativamente o sujeito em sua substância, busca-se, a partir das suas cicatrizes (Adorno; Horkheimer, 2006), lembrar a possibilidade de realização humana latente sob a alienação e a experiência de sofrimento social.

A compreensão dialética, a partir de Hegel, entende o sujeito como um sistema de relação reflexiva com a alteridade, compondo uma experiência simultânea de exteriorização e interiorização, de colocar-se fora e reconhecer-se dentro. É uma experiência que não apenas reflete os objetos e os unifica em uma identidade singular do diverso, mas que implica que a alteridade seja ultrapassada, resultando na superação do nível identitário da estrutura do Eu. Ou seja, o processo de constituição do sujeito não alcança uma formação final individualizada. A relação com a alteridade é intrínseca à sua estruturação, que alterna entre identificar-se a ela e superar os seus limites impostos.

A incompreensão dessa característica impede que um momento importante da dinâmica formativa seja avistado. Para que deixe de ser apenas um ordenador de estímulos externos, o Eu, que localiza o sujeito, precisa ser, em certa medida, deslocado pela experiência, impelido à transformação pelo encontro com o não-lugar. Ele é assim uma categoria concreta e processual, que permite, concomitante a sua formação, a transformação nas próprias

condições na quais está implicado. Além de ser da ordem da não-identidade, o ser sujeito é coletivo.

Adorno buscou construir as bases dessa compressão do sujeito identificando que há, em função desse entendimento dialético, ainda que enquanto uma possibilidade negada, uma materialidade que fundamenta a defesa da autonomia. Ou seja, essa não é apenas uma promessa. A materialidade da possibilidade de autonomia corresponde subjetivamente ao desejo de busca pelo não- idêntico. Como apontado por Adorno, “para ser espírito, o espírito precisa saber que não se esgota naquilo que alcança; que não se esgota na finitude com a qual se assemelha” (Adorno, 2009, p. 325). Existe assim, um eixo orientador da crítica que é da ordem da economia libidinal, e que configura a experiência de liberdade.

A chave aqui é compreender que, esse entendimento crítico e ético existe enquanto potencialidade, e para que se efetive como experiência de liberdade e, portanto, de afirmação do Eu enquanto sujeito, o indivíduo precisa constituir em si próprio a base para tal experiência. Mas isso significa ser necessário que o indivíduo esteja inserido em relações que permitam a constituição de uma estrutura subjetiva que seja capaz do “reconhecimento de pulsões que se expressam através da ruptura dos princípios de síntese, unidade e identidade” (Safatle, 2006, p. 170), ou seja, orientado para um movimento de diferenciação. Uma formação que seja da ordem da não-identidade se realiza a partir da síntese de contínuas rupturas, obedecendo à dinâmica pulsional.

É tendo essa compressão como horizonte que se identifica haver uma deformação no modo de vida sob a instituição da racionalidade neoliberal. Uma vez que, para Adorno (1993), a vida é aquilo que se encontra no avesso da alienação, na contramão da esfera de consumo, a crítica está assim, intimamente ligada à capacidade de anunciar aquilo que não está presente, apontando um outro modo de existência que não seja apenas aparência. É essa aparência que é perseguida pela crítica, em um duplo movimento de defesa do verdadeiro e de denúncia da falsidade. O próprio indivíduo, pela herança dialética, é compreendido a partir desse duplo movimento.

A experiência subjetiva tem aqui um lugar de destaque, tanto como ponto de referência da crítica, quanto como horizonte de defesa de um espaço para expansão da potencialidade de diferença que a subjetividade guarda em si. Esse potencial não deve ser da ordem daquilo que é administrado, localizado somente de maneira objetiva, mas sim daquilo que impulsiona para a experiência da ruptura, enquanto um não-lugar.

Para identificar em que constitui a deformação do indivíduo é necessário considerar que a sua constituição se dá em um processo de transformação da natureza externa que é apropriada para constituir a realidade interna, fazendo com que o indivíduo seja definido como um ser histórico que, sustentado por determinadas potencialidades, deve ser capaz de ordenar a sua própria existência. A forma do indivíduo é aquela que realiza a emancipação, se realizando como sujeito. Entretanto, o indivíduo se afasta do ideal de auto realização, enquanto ordenação das condições necessárias ao ganho da forma humana autônoma, mantendo-se como sobrevivente frente à imposição da ordem externa. Essa só permite a existência daquilo que age em consonância com a progressão do valor.

Adorno e Horkheimer (2006) denunciam a integração do indivíduo à coletividade, apagado pela ação massificadora da reificação. O indivíduo privado de sua subjetividade se vê desprovido de orientação e assim, se integra mais facilmente às exigências do todo social.

Pensando a atualidade dessa ação massificadora da reificação, no contexto de contradições da sociedade contemporânea, o enfraquecimento do indivíduo se dá por um processo que carrega na sua aparência um superinvestimento na individualidade, realizado na privatização das práticas sociais e no fortalecimento da ideologia do indivíduo autônomo e isolado, detentor de redes, comunidades e opiniões próprias. Subverte-se assim a noção de deformação como uma falha individual, que deve ser conformada sob responsabilidade do indivíduo. No lugar do sujeito deformado e transformado em uma potência produtora de condições necessárias à vitalidade do capital em sua conformação liberal se evidencia o indivíduo deformado por escapar a esse funcionamento, que falha em cumprir as metas produtivas.

Indo ao encontro do evidenciado por Adorno, “quem odeia o que é destrutivo, também odeia necessariamente a vida: só o que está morto dá uma imagem de vida não deformada” (Adorno, 1993, p. 67). A problemática da semiformação é iluminada identificando os sofrimentos do indivíduo inserido em sistema totalitário, mas que não se encontra completamente integrado. É a disfunção que, nesse sentido, permite o distanciamento. Se o movimento do todo social se ordena para progresso das forças que tomaram a centralidade do processo, e que se sustentam naquele apagamento do que indica sua inverdade, é o que não se enquadra a inteira utilidade, tão totalitariamente calculada pelo progresso científico positivista, que preserva a ideia, materialmente orientada, do indivíduo que se quer realizar.

Essa condição instaura uma contradição que é registrada subjetivamente, fazendo com que tanto a deformação quanto a crítica tenham uma existência sensível. Conforme indica Adorno (1993), a ordenação racional da existência se nutre da satisfação pulsional do indivíduo que é então negado por uma racionalidade que exclui a pulsão como orientadora do percurso histórico humano, exclusão declarada como ato de eficácia produtiva e que oculta o insistente rastro de dominação. O corpo, representante histórico no lugar de indivíduo, traz assim, em suas limitações ao prazer e à consciência, as marcas desse processo (Tiburi, 2004).

Dado que é o enfraquecimento da consciência de continuidade histórica um dos principais elementos que contribuem para a manutenção da humanidade em um estado de barbárie, e assim, em uma direção contrária ao que é imposto pela indústria cultural, que opera pelo confinamento do espírito e dos sentidos, é na possibilidade de sensibilização do pensamento que se encontra o potencial para a transformação social. O contato com seus limites anuncia a falsidade da realidade e os seus momentos de contradição.

A organização social que preza pelo desenvolvimento econômico e submete o existente às leis da troca, esvazia o seu conteúdo histórico e humano, servindo ao cálculo do equivalente e da atribuição de valor enquanto mercadoria. Este esvaziamento apaga a forma histórica humana, naturalizando sofrimentos e afastando a humanidade da possibilidade de realização da emancipação.

Segundo Adorno (2010), pelo predomínio da técnica e da sua reprodutibilidade, opera-se na destruição da memória, que leva consigo a experiência acumulada que serviria à formação. A experiência, que é também movimento de transformação do sujeito no contato com o objeto, fica substituída pelo acesso a informações pontuais, desconectadas e efêmeras, mantendo a fragmentação do indivíduo que só se constitui como unidade na dialética da diferenciação e da continuidade entre todo e parte. E como lembra Benjamin (1994), a rememoração do passado se dá a partir da identificação do perigo presente, que busca nas ruínas vestígios de um diverso que poderia ser elevado no movimento do progresso. É a relação com a presença do que não existe mais que pode iluminar o que sustenta a semiformação do indivíduo e a possibilidade de elaborar os condicionamentos que recaem sobre as instâncias de mediação social.

Articular historicamente o passado se deve menos a uma tentativa de descrição de fatos, pretendido pela ciência positivista, do que ao pensar as bases sob as quais se fundam os fatos presentes, em uma pretensão ético-política de se opor à justificação da violência objetiva

frente o chamado à adaptação e produtividade. A evocação da memória se dá a partir da tensão entre a presença de um presente fragilizado e a ausência de um passado desaparecido, que enfraquece a continuidade e a transmissão da tradição humana e sua possibilidade de transformação pelas gerações (Gagnebin, 2006).

Como indicado por Adorno (1996), as possibilidades de se fazer frente às condições que mantêm a barbárie se encontram no reconhecimento de um todo social e de particularidades, de traços objetivos e subjetivos, que têm se constituído historicamente por fins não humanos – posto que, “[...] a única possibilidade de sobrevivência que resta à cultura é a auto-reflexão crítica sobre a semiformação, em que necessariamente se converteu” (p. 410). Resgatando o tensionamento entre um movimento de opressão e o movimento de uma vida não completamente paralisada e identificada como todo desumano, a resistência se situa no olhar para o rastro deixado pelo progresso da dominação que deixa para trás uma certa ideia de humanidade.

Ilumina-se o sofrimento que se arrasta e que deve ser superado pela transformação das condições que o sustentam, reafirmando o caráter histórico da realidade em um compromisso ético-político de se opor à justificação das várias violências em nome da força do chamado à adaptação e produtividade que mantém a inversão de meios e fins e o predomínio do desenvolvimento econômico que não corresponde a alcançar a liberdade humana.

É a partir desse quadro que se constrói a crítica à uma realidade distanciada da possibilidade de oferecer as condições para a formação do indivíduo, sendo o principal apontamento destas elaborações a questão de que, uma vez que o processo de formação é orientado e se realiza historicamente, é necessário conhecer as condições nas quais se encontra a humanidade e o que as sustenta, para que alguma superação seja realizável. Dado que só é possível elaborar o passado que causou violência e sofrimento quando as condições que levaram a determinado acontecimento estiverem sido superadas, e não mais se tenha que viver o retorno de velhas ameaças, faz-se necessário, então, entrar em contato com aquilo que ainda não foi superado.

### 1.3 - A socialização das dinâmicas pulsionais

A crítica de Adorno tem como um dos principais eixos a teoria psicanalítica (2015), que fornece a possibilidade de refletir sobre os registros da sujeição social, objetivada em formas de disciplinamento e manipulação da sensibilidade. É observando os destinos da sensibilidade que se diz haver um processo de planificação social, sendo justamente a instância que permite o contato do indivíduo com aquilo que o constitui. Isso quer dizer que existe uma estrutura subjetiva que sustenta a dinâmica social, porque é constituída por ela. O campo subjetivo sempre foi, nas dinâmicas políticas e econômicas opressivas, um campo necessário de colonização e manipulação, por serem os indivíduos as partes que dão substância ao todo social.

A associação entre crítica social e psicanálise permite assim compreender os fundamentos do modo de racionalização que operam a vida social a partir de problemas ligados à socialização das pulsões e do desejo. O recurso à leitura de uma economia libidinal oferece a base material, e sensível, do conceito de sujeito não-idêntico, a partir de um materialismo dialético que passa pela psicanálise e que compreende o sujeito como um “sistema de cicatrizes, de feridas e clivagens produzidas pelo processo de socialização da libido e das pulsões” (Safatle, 2010, p. 182). É esse mesmo recurso que permite enxergar as formas de resistência, e as saídas ao processo civilizatório opressivo que se localizam no sujeito, a partir da possibilidade de tomada de consciência dos processos de opressão e alienação, capazes de gerar o inconformismo e a libertação.

Compreendendo que as dinâmicas pulsionais são dinâmicas de relação exterior, voltadas para a alteridade, entende-se que os modos pelos quais o indivíduo consegue sobreviver e que o sujeito pode ser ainda pensado como uma possibilidade de existência, estão localizados em certas dinâmicas subjetivas, e pulsionais, que não se rendem completamente às imposições do modo de produção da sociedade capitalista. Portanto, o individual diz respeito a algo de ordem coletiva e pode, assim, fornecer as chaves para a transformação social.

Na teoria do conhecimento, o sujeito é entendido como sujeito transcendental, uma abstração do indivíduo vivo que entre enfoques idealistas e materialistas, coloca que o sujeito empírico, o primeiro para a consciência, não é o primeiro em si (Adorno, 1995a, p.185), há uma ordem de determinação que lhe é anterior.

Adorno (1995a) aqui chama atenção para o fato de que essa ordem fornece a base para que haja um espaço em que se articulem tendências que paralisam as potencialidades de realização da liberdade humana. A abstração produzida sobre o indivíduo concreto se realiza não a partir da consideração acerca da abertura à autodeterminação a qual esse indivíduo está sujeito, mas a partir de um recorte de um certo tipo de indivíduo que exclui a ordem do múltiplo e se impõe como absoluto, centralizando os processos sociais em torno da sua realização.

É essa também a compreensão que permite dizer ser a dominação o processo que mantém a unidade social, uma violência imanente ao processo de socialização, que acompanha a constituição do indivíduo moderno. Tal socialização violenta sustenta um modo de vida que é baseada na forma da identidade, na qual a identificação com o outro retira do indivíduo a sua autonomia.

A totalização da organização social sob princípios mercadológicos se apresenta no domínio da cultura pela personalização e exaltação das "experiências únicas e individuais" (Morozov, 2018, p.47), como forma de aprimorar o controle sobre os processos sociais no apagamento do caráter coletivo e historicamente determinado das experiências, que tem a sua pluralidade enfraquecida. Isolados, os indivíduos se tornam mais passíveis de controle.

Em tal dinâmica, o que se realiza é um processo de massificação que opera de maneira personalizada, capturando os detalhes, referentes a traços de comportamento e personalidade, mas os mantendo isolados. Assim, se processa a anulação da alteridade, retirando esses detalhes do seu prolongamento histórico. Tal personalização não suporta o diverso, o tornando passível de esquecimento.

O que é prometido como condição de libertação das limitações sociais históricas, se converte em maior entrega do indivíduo às contingências, o que na análise de Horkheimer (2015) contribui para a deterioração do indivíduo submetido à condições de instabilidade, em uma situação onde "embora tudo se modifique, nada se movimenta" (p. 163). O que é mantido como constante é a dominação.

Adorno (1993) em seu aforismo 39 do *Minima Moralia*, elabora a ideia da produção de uma condição de subordinação apoiada pela ciência e pela tecnologia no mecanismo da "divisão do homem em suas faculdades" (p. 54), na qual a lógica de divisão que se impõe sobre a organização do trabalho se volta para o próprio indivíduo, e opera nele também uma



separação. Apesar da aparência de autonomia no reforço das capacidades e habilidades individuais, o que se processa é o isolamento do indivíduo em relação à consciência das suas condições históricas de determinação.

Tal separação é colocada por Adorno (1993) como sendo por atuação da psicotécnica, na qual atributos e capacidade psicológicas, cognitivas e comportamentais são isolados para serem promovidos e instrumentalizados. O que se passa com a interioridade é devido aos mesmos processos que comandam os objetos exteriores, de quantificação e mercantilização.

Junto à crítica das condições vigentes, Adorno (1993) analisa que, com o desenvolvimento das técnicas de controle, a cada movimento de denúncia se impõe a tendência de submissão da subjetividade, apropriada para compor a objetividade social em sua dinâmica opressiva. O Eu é enfraquecido pela anestesia aplicada pelo modo de vida burguês. Ou seja, em cada movimento de resistência existe também um movimento de adaptação produzido pelo sofrimento causado pela socialização. Se por um lado o sofrimento é um modo de identificar que o sujeito resiste, os modos de resolução pulsional desse sofrimento recobrem ao mesmo tempo as possibilidades de retomada do sujeito, funcionando como formas de adaptação, e sendo, portanto, reforçadas com a aceitação social, que poupa ao indivíduo o sofrimento.

O modo de produção capitalista progride nas formas de expropriar o excedente pulsional, adaptando aquilo que antes era transgressão, através dos mecanismos da indústria cultural. Por esse motivo se afirma a necessidade de identificar as resistências possíveis a partir do interior do sujeito e da sua dinâmica inconsciente. São os sofrimentos, o mal-estar e os sintomas que testemunham a natureza violenta de uma gestão social que se orienta para a destruição da experiência da diferença.

A questão então é colocar que esse sistema se sustenta sem grandes rupturas no seu modo de funcionamento, organizando o mundo moderno e estendendo sua influência à contemporaneidade, por operacionalizar nos instrumentos que compõem a experiência social o esquecimento de ideais e modos alternativos de existência. Esse aspecto é essencial para a compreensão do modo pelo qual o progresso é apresentado como realização de tendências totalitárias.

Os ganhos tecnológicos, quando colocados sob um mesmo modo de produção, geridos pelo interesse da progressão do capital, se convertem em ganhos para a sua melhor progressão. Promove-se assim, a convergência de interesses essencialmente contraditórios, em uma

integração e identificação que promove o que Marcuse (1999b) chama de cimento cultural, um aburguesamento no qual se tem “o nivelamento das forças anteriormente vanguardistas-oposicionistas com o aparato cultural do capitalismo monopolista” (p. 296).

Nesse contexto de integração totalitária, o sintoma toma a forma de farol, que sinaliza a falsidade do vivido, fazendo necessário, de acordo com Lacan (2008), saber ouvir o conteúdo social do que assim se expressa. Essa compreensão não representa a fraqueza da luta coletiva, mas a sua ampliação, que usa como lupa dos conflitos sociais a compreensão dos mecanismos subjetivos de sujeição e adesão.

O projeto de racionalização que liquida as referências individuais e coletivas não é um processo que se dá integralmente, mas que deixa rastros (MATOS, 1989). A formação do sintoma toma assim um contorno que sinaliza a capacidade do sujeito em produzir sínteses para além das relações a que está submetido, ainda que essas sínteses redundem em uma nova formação de sofrimento, o que diz respeito à capacidade da cultura de oferecer elementos e mediações que compõe a vida interna do indivíduo.

#### **1.4 - A formação danificada**

Para Horkheimer e Adorno (2006), o esclarecimento, como um processo histórico de formação do homem que visa atingir um estado no qual a autonomia seja possível, vem se apresentando em movimentos de fomento e aprisionamento da emancipação humana frente à natureza. Em sua gênese, este processo, possível pela ação da razão, tem como princípio orientador se apropriar dos elementos da natureza a fim de transformá-los para atender as necessidades do homem, que se apresentam em suas formas históricas, e que tem como fim último a libertação do medo para o desenvolvimento do gênero humano e realização de seu representante, o indivíduo. Este projeto está referenciado à realização da cultura como lugar de segurança e de satisfação, pois somente nesse estado seria possível a elaboração do medo, na tensão entre aspectos objetivos e subjetivos que podem levar à superação dos perigos e das ameaças decorrentes da reposição bárbara da luta pela sobrevivência estrita. Contudo, este projeto não vem se realizando sem o elemento da dominação, não superado pela dialética dos movimentos progressivos e regressivos da razão.

Ao mesmo tempo que o esclarecimento, enquanto processo de racionalização do mundo, se instituiu como meio para colocar o homem no caminho da sua autonomia, a natureza não conciliada e reprimida instituiu o sacrifício como condição para a sobrevivência. A história paralisada em seu movimento, por não ter se havido com aquele elemento não reconciliado, petrifica-se como retorno do sempre idêntico a partir da imposição de uma lógica que iguala os objetos em um formalismo que serve à manutenção do mesmo.

Para Adorno (2010), a formação cultural diz do processo de apropriação subjetiva da cultura, que insere o indivíduo naquilo que lhe é próprio, a sua humanidade. O indivíduo formado é aquele capaz de se afirmar como ser racional e livre, o que não se dissocia, uma vez que é a sua fonte, de uma sociedade também racional e livre. Como aquilo que orientou Ulisses, a formação é a libertação da determinação dos meios e da ação pela necessidade, possibilidade que se realizou com a burguesia, fundando a ideia do indivíduo como autoconsciência. Entretanto, para o autor, foi também no seio desta que a potencialidade da formação se degradou. O modelo liberal de sociedade dissociou a possibilidade do indivíduo sustentado por si mesmo da sua base material, para que este realizasse sua tarefa econômica sem entrar em contato com suas verdadeiras necessidades. A burguesia se desviou do caminho da universalização do indivíduo emancipado para monopolizar a formação a partir dos seus interesses enquanto classe em ascensão. Então, para o autor frankfurtiano, a formação voltada para esse fim se degrada na heteronomia que tinha como fim superar, e se converte em semiformação.

Ainda de acordo com Adorno (2010), uma vez ordenados por interesses particulares, o trabalho humano e seus produtos se coisificam ao serem desprovidos de conteúdo próprio. O caráter de mercadoria ao igualar todos os objetos enquanto valor de troca, os esvazia de suas qualidades e impõe a sua lógica para ordenar as relações sociais. Desprovidos de conteúdo e fim humano, a cultura se converte por sua vez em semicultura, e ao ser apropriada pela subjetividade, constitui a formação danificada, preenchendo a vida interna com os conteúdos próprios à manutenção de uma sociedade cindida e desigual. Esta exige de todos os seus participantes um agir que objetiva aquilo que apenas corresponde ao interesse de uma parte. Mas, sendo a formação verdadeira aquela que acontece no interior de uma sociedade que não mais ameaça a sobrevivência daqueles que nela se encontram, quando interesses particulares apenas se realizam pela exclusão do outro da posse dessa mesma realização, a ameaça, frente a qual se responde com o sacrifício, torna-se condição para expropriados e expropriadores, impondo a semiformação como determinante no processo de constituição dos seres humanos.

É justamente por compor a vida interna do indivíduo que essa condição, apesar de falsa, se mantém como totalitária (Adorno, 2010). Se Marx mostra que as forças materiais humanas foram apropriadas para a manutenção da sociedade de classes, é Freud que aponta como este estado de coisas externo determina a constituição e a dinâmica da subjetividade, indicando como esta realidade é mantida também pelo trabalho da própria consciência, que por se sustentar no sacrifício que impõe a repressão, age de maneira cega com relação aos seus próprios interesses (Matos, 1989).

Como indica Adorno (2010) esta figura totalitária da semiformação se mantém também por um elemento positivo. Os indivíduos são levados a se identificar com a figura do semiformado e, por estar oculta a sua realidade danificada, creem-se autônomos ou que o todo social em nada se relaciona com a sua condição real. O indivíduo se afasta assim da possibilidade de resgatar a sua formação e age orientado pela realização de falsos ideais.

A racionalidade do progresso que pretendeu apagar os mitos, por se pautar em uma cientificidade que pretende o estabelecimento de fórmulas e princípios que sejam independentes do movimento da materialidade, apagou também os conteúdos e significados humanos que enriqueciam a possibilidade de diferenciação (Horkheimer; Adorno, 2006). O sentido que se adquire no contato com o objeto se perdeu na esterilidade do positivismo, e o projeto de liberação da existência da ordem dos mitos não se converteu em condições de liberdade, mas em um novo aprisionamento.

A vida adquiriu outra modelação, determinada pelo princípio econômico da equivalência, que converte todo o movimento em resultado, calculado a partir da capacidade de reposição do sistema ao qual essa ordenação responde e deve manter (Adorno, 2010). No fim, o funcionamento mítico, que impõe a repetição de um ritual enrijecido para preservar a vida frente o poder dos deuses, mantém-se no mundo da razão, que os impede de sair de seu sistema onipresente (Horkheimer; Adorno, 2006).

Por um lado, dado que a consciência é constituída por aquilo que lhe é disponibilizado pela existência material e que na dinâmica psíquica se estabelece como mediadora entre mundo interno e externo, a irracionalidade do agir contra os verdadeiros fins humanos se mantém pela própria vontade. Por outro, a transformação da vida interna ocorre de maneira mais lenta do que a transformação das condições sociais, fazendo com que não haja a completa adaptação, ou pelo menos não imediata, do espírito à realidade. Os bens culturais, apesar do

seu potencial formativo, exigem a existência de certas condições para que sejam de fato aprendidas e convertidas em formação.

É na diferença entre a potencialidade de formação e a impossibilidade de que esta seja alcançada, pela negação das condições para tal, que se sustenta a semiformação. E é também por não haver a identidade total entre a subjetividade e as condições materiais que a crítica tem o seu lugar. A história oferece profundidade ao que está presentificado e permite que se aponte seus limites tendo em vista a transformação possível do que se identifica como problemático. E porque a cultura contém uma certa autonomia frente a consciência humana que se preserva a possibilidade de superação de uma ordem desumana.

Conforme argumenta Adorno (2010), a determinação dialética da realidade exige um pensamento também dialético que toma a si mesmo como objeto e reconhece a materialidade a qual está referido e, assim, seria capaz de dar conta da ordenação dessa realidade de maneira a superar a irracionalidade que controla a produção e reprodução das condições de vida. “Mas a dialética da formação fica imobilizada por sua integração social” (p. 100) produzida pela eliminação dos elementos de diferenciação em uma sociedade que se sustenta pela afirmação de independência com relação a sua história, de modo a afastar os elementos capazes de apontar a falsidade da sua constituição. Para o autor, a sociedade do *status* elege seus símbolos e os coloca no lugar da formação, limitando as possibilidades de existência, sempre referida à necessidade de um fim prático e, por isso, o fetichismo, que envolve o objeto em uma aparência de importância que não lhe é própria, é o principal mecanismo, junto a astúcia, que captura o espírito e o converte em mercadoria.

Por ocupar todas as instâncias da vida humana e não permitir o acesso a uma realidade capaz de fornecer referências, o indivíduo fica mergulhado na impossibilidade de identificar a fonte de seu mal-estar e, mais ainda, de resistir a ele. O indivíduo semiformado se dedica, então, a “conservação de si mesmo sem si mesmo” (Adorno, 2010, p. 105) ordenando sua vida sem que o sentido dessa ordenação partisse do reconhecimento de suas próprias necessidades. Isso porque a experiência, que seria o contato com o objeto que insere o indivíduo na tradição da qual é representante e permite o surgimento de uma consciência transformada e enriquecida, dá lugar à vivência, enquanto contato com a realidade incapaz de afetar o indivíduo e deixar neles as marcas da formação.

O espaço da formação, então, não fica desocupado, mas se ocupa com os mecanismos comprometidos com a necessidade de exposição e circulação das mercadorias, como lembra

Crochík (2010). A impotência é mobilizada pela tendência dominante e, dado o caráter totalitário da sociedade vigente, afirmar a violência imposta se coloca como menos ameaçador que opor-se a ela.

Segundo Adorno (2010), a semiformação por ser a falha do movimento formativo é também “uma fraqueza em relação ao tempo” (p. 106) por romper com a consciência que conserva o que foi a formação em outros tempos. Destituído do acesso a sua própria constituição, o indivíduo cede à conformação e confirmação da realidade que a ele se apresenta. A repetição do mesmo tempo sem passado representa uma compulsão que exige dos indivíduos o constante responder à ordem do progresso. Impedido de alcançar a realidade e compreendê-la, mas sem a possibilidade de cessar o movimento do ‘sempre em frente’, a consciência, que serve a conservação, realiza a justificação do injustificável, e o indivíduo se torna reprodutor ativo e consciente do seu próprio sofrimento.

Este quadro das causas e motivos contidos no conceito de semiformação indicam que não é possível mudar isoladamente a situação objetiva, uma vez que esta se enreda com efeitos profundos na subjetividade e é contornado por ambivalências, sendo necessário um entendimento que alcance o caráter de múltipla determinação da realidade, em seus aspectos objetivos e subjetivos.

### **1.5 - A autonomia guardada pela razão sensível**

Adorno (1995a) assume como estratégia política de contraposição às condições que impõe a semiformação a necessidade de ações que permitam o desenvolvimento da autodeterminação e autoconsciência do sujeito, apostando assim na promessa iluminista de devotar à autonomia um papel essencial na constituição da condição civilizatória. Seria a capacidade de compreender a si e ao meio e orientar a sua ação de maneira consciente o que impediria a manipulação das emoções e do comportamento irrefletido. E mais do que isso, a capacidade para o pensamento e para a ação autônoma permitiria ao sujeito superar a submissão às determinações de um todo social imerso na reprodução dos princípios mercantis, produzindo o novo.

A noção corrente de autonomia deve à filosofia kantiana a sua definição. Para Kant, a autonomia diz respeito à capacidade de auto-legislação que provém de uma reflexividade na qual o sujeito recorre ao seu entendimento para orientar a sua práxis, servindo-se de si mesmo

(Kant, 1985). A autonomia diz respeito ao uso da razão não orientada por interesses particulares, que seriam da ordem da necessidade e, portanto, da sujeição. A práxis autônoma não é determinada, mas livre, na qual o objeto não exerce influência sobre o sujeito, não o impele a nada.

O questionamento de Kant, que interroga as condições e possibilidades para a emancipação humana, se válido, deveria servir ainda hoje, seja como orientação, seja como crítica, uma vez que seus pressupostos influenciaram os rumos do pensamento ocidental. As condições levantadas por ele, de certa maneira, orientaram os acontecimentos que determinam a existência atual, seja em sua realização, seja como possibilidade de identificar os desvios àquilo que durante muito tempo se elegeu como princípio da humanidade.

Como indicado por Adorno (1995), e seguindo a tradição kantiana, é a crítica que deve mover a compreensão do tempo presente. Essa crítica poderia ser tanto com relação à noção de humanidade, e ao que se insere dentro dessa denominação, quanto com relação aos pressupostos. Isso compreende o estudo de práticas entendidas como formas históricas, cujos determinantes devem ser identificados.

Segundo Foucault (2000), Kant ao questionar o que seria o esclarecimento, colocou a questão ao mesmo tempo como uma solução, em um entrelaçamento forma e conteúdo no qual a maneira de apresentar o problema já indica a sua resolução. Ao elaborar a questão, apresentando aquilo que o esclarecimento não seria, o autor aponta para a saída de uma condição não-esclarecida. Nesse sentido, o esclarecimento pode então ser entendido como “a marca de uma diferença” (p. 337), como uma negação com relação ao que se encontra estabelecido.

A saída que Kant indica ser necessária é da condição de menoridade, como um estado da vontade “que nos faz aceitar a autoridade de algum outro para nos conduzir nos domínios em que convém fazer uso da razão” (Foucault, 2000, p.337), o que o autor entende como sendo tanto uma possibilidade quanto um imperativo. Enquanto possibilidade possui uma dimensão coletiva, por dizer respeito à condição humana de alcançar, e enquanto imperativo é individual, devendo ser empreendido por cada indivíduo.

Assim, nos questionamentos de Kant, há o fortalecimento da relação entre público e privado, entre indivíduo e todo, cujos limites hoje se misturam (e se esquecem) de maneira forçosa. Foucault e Kant lembram da necessidade de, antes de tudo, marcar os limites

existentes entre essas esferas e o que cabe a cada uma delas para que a defesa maior seja alcançada, a chamada humanidade.

Enquanto um problema político, o esclarecimento deve ser compreendido a partir das condições para que alcance realização pública, formando uma espécie de acordo com os indivíduos que devem aceitar agir segundo os pressupostos estabelecidos para o exercício da razão. Nesse contexto, a técnica promove uma espécie de automatização da atividade. Tanto o procedimento quanto o seu objetivo já estão inscritos no funcionamento, no exercício da técnica. Essa se impõe ao indivíduo, que a aplica.

Como apontado por Kant (Foucault, 2000), o uso público da razão, que garante a realização daquilo que rege a vida social, fica restrito, na sua época e até a atualidade, àqueles indivíduos investidos de autoridade, que determinam os fins e os meios do funcionamento social, determinando a efetivação técnica dessa razão que nunca chegou a se realizar enquanto suporte de humanidade.

Para Foucault (2000), o que vincula as reflexões realizadas por Kant e os questionamentos da atualidade, fazendo com que seu escrito mantenha a relevância e a necessidade de ser revisitado, pode ser encontrado no fato de que a modernidade seria uma atitude, um modo de relação, “uma escolha voluntária” (p. 341), marcando a existência de uma tarefa. Essa tarefa significa em última instância a defesa de uma transformação que tem como objetivo superar o que é identificado como afastando a humanidade do seu ideal de realização, de modo a tornar verdadeiro as condições para que se alcance o esclarecimento como um estado passível de ser atingido por todos.

É o posicionamento pela crítica que fortalece a atitude de busca pela verdade, sendo essa atitude uma aposta nas luzes (Matos, 2006), capaz de servir para construir as bases da ação orientada por princípios humanos. Depende também desse posicionamento a necessidade de determinar o que compõe isso que se chama de humano e em que condições pode-se dizer que tais princípios estejam sendo alcançados. Faz-se necessário então, afirmar constantemente as bases sobre as quais pensar os fenômenos sociais, a partir de um fundamento metodológico bem estabelecido, para que as formas de dominação hegemônicas, que são apoiadas pela racionalidade e financiadas por interesses particulares, sejam passíveis de serem transformadas.



Do mesmo modo, é a partir da afirmação dessas bases que se faz possível a contraposição à tendência de dominação capaz de tomar conta dos espaços mais íntimos dos indivíduos, por ação da racionalidade técnica. Nesse sentido, se justifica a necessidade de desnaturalizar a noção de verdade que acompanha as formas sociais, como ocorre com a técnica. Essa não deve ser celebrada unicamente como avanço, mas devem ser indicados os modos e os momentos nos quais se apresenta como cúmplice da barbárie.

Tal postura se justifica pelo fato de que o que é reivindicado como horizonte é a liberdade humana como um direito que deve se expandir para todos, e é essa reivindicação que é capaz de apontar os modos pelos quais tal liberdade deve se realizar. Assim, é possível dizer negar aquilo que se impõe como uma prática social necessária e construir práticas alternativas em seu lugar.

E mais importante ainda é a necessidade de apontar para radicalidade necessária para transformação da sociedade, ou seja, para a superação da persistência da barbárie. Uma vez que, estando os seus mecanismos bem distribuídos, transformações isoladas não são suficientes e correm um risco ainda maior de serem convertidas em mais dominação. Tal radicalidade consiste na necessidade de diferenciar, principalmente em um contexto de crítica da racionalidade e das formas de organização no mundo, o que está implicado no conceito de verdade, que por vezes está mais relacionado à dominação de formas de vida do que à capacidade de melhor organizar a sociedade.

O verdadeiro deve ser aquilo passível de romper com o que deve ser superado de modo a permitir a afirmação e construção do que deve fazer parte da construção do futuro, e que deve então orientar as críticas e os esforços para transformação da realidade.

Para Adorno, essa concepção de autonomia fundada no uso da razão pura se aproxima de uma prática de autodomínio, que faz com que os desejos e a sensibilidade sejam ameaças à liberdade do sujeito, o determinando para além da sua própria razão. Assim, existiria nessa noção kantiana “uma aliança entre uma doutrina da liberdade e uma prática repressiva” (Adorno, 2009, p. 182), na qual aquilo que é da ordem do não-consciente deve ser dominado. Contra a divisão interna existente no sujeito, que coloca inconscientes os motivos que o determinam, Kant coloca a lei e o dever. Se o desejo é algo da ordem do que é provocado e, portanto, diz respeito a uma heteronomia, o dever sustenta o sujeito na lei fundada pelo uso da sua razão.

Adorno (2009) ao se apropriar dos fundamentos do necessário conceito de autonomia, insistindo no seu papel na luta contra a barbárie, busca saídas para superar a tendência repressiva do conceito e se volta para a investigação da vontade, fundamentando uma espécie de razão sensível contra a razão pura. A vontade, que guarda em si o desejo de transcendência, de atravessar os limites impostos movendo a vida, é o que pode ser capaz de retirar o sujeito da menoridade de estar submetido às condições impostas.

E uma vez que o desejo está voltado para a dimensão do objeto, porque move o sujeito para fora de si mesmo, um fora que é determinado pela existência do objeto, há, na noção adorniana de autonomia, uma reciprocidade entre sujeito e objeto. É o objeto “que concede ou recusa autonomia ao sujeito, desvinculado disso, a autonomia é fictícia” (Adorno, 2009, p. 188). A autonomia do sujeito está na sua capacidade de se afetar pelos objetos externos, em abrir-se ao que o afeta e é capaz de quebrar suas estruturas de domínio. Essa noção retira o sujeito da posição de autorreferência como horizonte de emancipação, abrindo para a centralidade do modo de relação com a alteridade. Isso implica o afetar-se e a capacidade de retornar a si de modo qualitativamente diferente.

O modo como se dá esse movimento de retorno é o que preserva a possibilidade de autonomia. Essa se encontra no espaço em que o Eu se orienta para o encontro com os objetos que são próprios da experiência individual, em uma dialética que conjuga dois movimentos aparentemente contrários: o fortalecimento do Eu e o encontro com objetos orientados por experiências constitutivas anteriores.

Adorno (1995a) afirma que o pensamento, que define os limites daquilo que se apreende como o que passa a ser conhecido, se dá no capturar. Segundo o autor, definir é capturar construindo uma definição conceitual do objeto, sobre a coisa concreta, que por sua vez é capturável com maior segurança se recortada. A definição é um esforço de agrupamento conceitual que se constitui de sedimentos históricos, necessariamente se prolongando para além da definição. Essa, portanto, não pode se pretender ser absoluta, do contrário, deve considerar que a objetividade depende do sujeito produtor do conhecimento, e por isso o seu núcleo é histórico. Sujeito e objeto encontram-se mediados reciprocamente. Não considerar essa mútua mediação, onde um não se pensa sem o outro, resulta em paralisia da ação emancipatória do pensamento.

Na pretensão de independência, de se afirmar como agente do conhecimento, o objeto é subordinado ao sujeito, tornando-se a ele identificado. O objeto não é apreendido nas suas

múltiplas determinações, não é identificado ao seu caráter sedimentário. Ou seja, “o sujeito devora o objeto ao esquecer que ele mesmo é objeto” (Adorno, 1995a, p. 183) e na redução do objeto à identificação como o sujeito se dá uma regressão, um abandono de tudo aquilo que o sujeito pode ser enquanto aquele que conhece e pode agir sobre o seu mundo, se inserindo nas relações nele presentes.

Ainda que falsa, é pela subordinação do objeto ao sujeito, que se estrutura a organização social, pautada pela necessidade de produção de idênticos, dado a necessidade de manutenção do status quo. A história de progressão da humanidade é tendencialmente e paradoxalmente uma história de conservação, de imposição de uma tendência que se firma como absoluta e que opera pela produção do apagamento de tendências outras que capazes de denunciar a falsidade dessa lógica da identidade. Nisso se dá a cisão da condição humana, subordinada à sua própria atividade, que paralisa o que ela guarda de potencial.

É a partir dessas formulações que se diz que a defesa de uma consciência individualizada criadora reproduz e justifica o cativeiro do indivíduo, porque se afasta da consideração sobre a sociedade. É desse lugar da identidade, no qual o indivíduo se identifica a si mesmo, e o objeto é identificado ao sujeito, que reflete e prepara o aprisionamento do indivíduo a um sujeito atuante e elegido como transcendental, mas ausente, que por sua vez é “a forma característica contemporânea da consciência coisificada” (Adorno, 1995a, p.192). A coisificação a que foram submetidos os objetos pelo sujeito soberano aprisionado, guarda sob a aparência daquilo que está paralisado a ideia de uma vida correta a ser realizada, e justifica reações extremadas a existências que se contraponham a essa ideia.

Aqui retorna a noção de experiência, que funda a formação em um movimento de alienação e retorno que transforma o sujeito em uma síntese com o objeto. Sujeito e objeto são formas com seus conteúdos que se auto determinam, se afastando de compreensões projetivas e isoladas. Entretanto, essa relação não é dada como síntese em si mesma, mas depende dos modos de socialização existentes, que se orientam para a produção de alienação, não de emancipação.

## 1.6 - Os caminhos da pulsão

O recurso à psicanálise freudiana permitiu a Adorno elaborar o conceito de autonomia de Kant. E é a psicanálise lacaniana, que permite o aprofundamento em uma ética do sujeito que passa pelo restabelecimento da sua relação com o objeto, dado que o sujeito é, nessa concepção, um ser orientado pulsionalmente. Assim, para compreender a autonomia e a capacidade para emancipar-se fundado em uma noção de sujeito que, para se dizer autônomo, não deve ser autocentrado, é necessário elaborar a noção de pulsão.

Freud elabora a noção de que o Eu é uma estrutura posterior ao processo de formação psíquica. O Eu pode ser compreendido como uma estrutura que sintetiza as representações apreendidas pelo sujeito de maneira a compor uma coerência que hierarquiza, de maneira particular o desejo (Freud, 2011). É essa coerência particular que preserva a capacidade para a vontade autônoma. Anterior ao Eu existe um corpo libidinal polimorfo orientado pela satisfação de pulsões parciais que se deslocam de maneira não-hierárquica.

O primeiro ponto para compreender o conceito de pulsão, é diferenciá-lo do conceito de estímulo. Freud (2010c) define o estímulo como tendo origem no mundo exterior e agindo de maneira imediata, como um impacto único, podendo ser respondido com uma ação única que elimina a sua ação. Uma vez tendo o organismo diferenciado a fonte dos estímulos ele pode responder com uma fuga, por exemplo, diferenciando o fora e o dentro. É dessa diferenciação que se delineia o conceito de pulsão. A pulsão tem como fonte de origem o interior do organismo e, diferente do estímulo que é único, tem uma força constante, irredutível à ações de fuga e que visa a satisfação, ou à redução do estímulo.

Por não permitir a fuga, a pulsão se desdobra de maneira complexa, em destinos também não únicos que impele o organismo a movimentar-se no sentido do mundo externo, como resposta ao fluxo constante de estímulos internos. Há assim uma regulação que forma um esquema de prazer-desprazer que submete o organismo ao princípio de prazer (Freud, 2010c), ou seja, ao decréscimo de estímulos, de maneira geral.

Esse entendimento leva Freud a elaborar uma formulação importante, segundo a qual a pulsão “aparece como um conceito limite entre o somático e o psíquico, como representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo e que atingem a alma, como uma medida do trabalho imposto à psique por sua ligação com o corpo” (Freud, 2010c, p.57). A pulsão

está, assim, sempre relacionada com um objeto, que pode ser das mais variadas naturezas. Do mesmo modo que a pulsão, o objeto é passível de desenvolvimento, e nos primeiros estágios de vida do organismo, tais objetos estão localizados em partes do próprio corpo, que se deslocam ao longo da vida.

Ainda que de origem interna, Freud divide a pulsão em dois tipos, as pulsões sexuais e as de autoconservação. As pulsões sexuais de início não se prestam a reprodução, mas a simples obtenção de prazer, de maneira polimórfica, tendo como destino as áreas corporais que são ordenadas pela pulsão como zonas erógenas. Apenas tardiamente tal satisfação é subordinada aos fins da reprodução.

Por outro lado, as pulsões de autoconservação cumprem a função de impor ao organismo as exigências da conservação, que passa pela ordenação de uma imagem unificado do eu, capaz de orientar o indivíduo na luta pela conservação. No processo evolutivo do aparelho psíquico, é a necessidade de unicidade que dá forma à consciência, exigida pelo princípio de realidade que permite que o indivíduo resista às ameaças do meio externo.

Está na teoria das pulsões de Freud a base para compreender os modos de experiências sensíveis não submetidas ao sentido de finalidade e de identidade, uma vez que o autor explora a sua natureza plural, familiarizada com a ausência de um princípio unificador e que contém uma dinâmica constante de indeterminação.

Ainda que a psique seja orientada pelo princípio do prazer, existem forças que se opõem a essa tendência, o inibindo. As dificuldades impostas pela realidade são essas forças inibidoras, que promovem o adiamento da meta de satisfação pela aceitação parcial do desprazer. Internamente também existem obstáculos à meta do equilíbrio pulsional, provenientes dos conflitos nos caminhos da pulsão que, ao se chocarem com interesses diversos e incompatíveis encaram a repressão de certas tendências em detrimento de outras, relegadas a desvios ou satisfações substitutivas. É dessa ordem a dinâmica na qual aquilo que deveria ser sentido como prazer se realiza, reprimido, como desprazer.

Como são também as experiências de repetição. A psique se engaja na repetição de eventos que causam desconforto. Isso indica que elaborar algo psiquicamente tem a ver com o se apropriar, tornar seu de maneira particular o limite que é imposto pela presença da alteridade. O que se repete é o que produziu um impacto psíquico que deve ainda ser assimilado.

A compulsão à repetição promove o retorno de experiências que já no primeiro momento causam o desprazer. As experiências dolorosas são revividas sob outras formas, muitas vezes ativamente buscadas pelo sujeito, que se coloca em situações cujo desfecho seja o mesmo desconforto conhecido, ainda que convencido de estar buscando algo diferente, expressando a tendência à restauração do que lhe é familiar primitivamente.

A pulsão não é apenas criadora e transformadora, mas também conservadora. Lacan (1992a) complementa essa ideia dizendo que o princípio de realidade não é uma alternativa ao princípio de prazer, mas sim, o seu estado diferido, no qual o princípio de prazer torna a realidade psíquica consoante à realidade externa.

Compreendido como desempenhando uma função imaginária, o Eu é algo da ordem da experiência, sendo ao mesmo tempo um guia para a experiência e o seu registro. Enquanto função, o Eu atua como símbolo, “um objeto particular dentro da experiência do sujeito” (Lacan, 1992a, p. 63), unificando elementos que não são homogêneos.

Sendo um objeto, o Eu não se situa totalmente no campo da consciência, mas a sua porção consciente se compõe como os demais objetos, por ação de uma unificação. A partir do momento que a alteridade se impõe inaugurando o âmbito simbólico pela formação da linguagem, o Eu é também o símbolo do sujeito, cumprindo um papel social. Nesse processo, “o corpo despedaçado encontra a sua unidade na imagem do outro, que é a sua própria imagem antecipada” (Lacan, 1992a, p. 74), indicando ser a alteridade a dimensão que promove a estruturação unitária do sujeito.

O Eu é, assim, uma contingência histórica, centrada no prestígio dado à consciência e determinado como uma “experiência única, individual, irreduzível” (p. 79). O esforço de Lacan em delimitar os determinantes da constituição do Eu, e o status da consciência em relação ao inconsciente, está em querer localizar o sujeito na realidade, entre as dinâmicas de fantasia, trocas, silenciamentos e projeções.

A formação da subjetividade é determinada, assim, pela tendência à união que se opõe à tendência à ruptura, à dispersão e à matéria inanimada. Entretanto, essas duas tendências são inseparáveis, colocando em movimento a vida psíquica e social. A realidade, ao impor limites à satisfação do prazer faz com que esse se renove. É essa intrusão da alteridade que estabelece a repetição, marcando a entrada do sujeito no registro do simbólico (Lacan, 1992a). Dessa

maneira, se compreende ser o discurso da alteridade o que estrutura o inconsciente, sendo a alteridade parte integrante do sujeito.

A linguagem que estrutura o inconsciente e assim, dá e retira consistência ao sujeito indica sobretudo que é a relação que estrutura a subjetividade. A alteridade é o lugar da palavra e a palavra é o veículo do desejo. A compreensão do sujeito como um elo, ao mesmo tempo em que amarra o sujeito ao funcionamento social, que tanto oferece as condições para a sua formação quanto impede o seu desenvolvimento autônomo, permite também ser a condição para iluminar saídas à tendência totalitária do modo de sociabilidade que impõe a dominação como discurso geral.

Adorno e Horkheimer (2006) evidenciam que as exigências impostas pela modernidade inauguram a forma de indivíduo que hoje é a referência para a crítica ao modo de socialização. A unificação do Eu, condição que localiza o indivíduo, se desenvolve como uma demanda reforçada por um ambiente externo que impõe diversas ameaças, colocando o indivíduo em constante necessidade de defesa. Isso significa a renúncia da forma polimórfica do sujeito pulsional à autoconservação.

Essa dinâmica de renúncias e ganhos secundários transforma o modo de relação objetal, transferindo a ligação pulsional com objetos parciais para os objetos fornecidos pela vida social, inserindo o indivíduo em um processo de adaptação que não deixa de ocorrer sem rastros.

É Lacan (1998b) que elabora os restos pulsionais deixados durante o processo de socialização. Para ele, a forma do Eu será resultado de uma sucessão de cortes que incidem sobre o corpo pulsional polimorfo composto pelos objetos parciais, tais como os seios, os excrementos e a voz. Esses cortes são operados pela imposição da presença do corpo do outro, fundando uma ligação do Eu com objetos que são diferentes de si, em um descentramento fundamental para a estruturação do sujeito.

Esse movimento pulsional indica o entrelaçamento existente entre o sujeito e o outro, no qual o desejo do sujeito, colocado em conformação com a imposição da alteridade, é desejo do outro, em uma dialética pulsional que sustenta o Eu pelo modo como se estabelece a sua vinculação com os objetos externos. Partindo desse entendimento, as relações de linguagem, que promovem os vínculos e os trânsitos de significados sociais são transposições de relações pulsionais e carregam, portanto, os traços do seu momento somático. Isso faz com que a

relação do sujeito com o mundo seja uma extensão da sua natureza somática, uma relação pulsional de dimensão corporal.

Uma característica importante a se considerar acerca das pulsões é a sua ambivalência (Freud, 2010b). Essa característica explica o modo de transformação das pulsões, que carrega consigo seus estágios anteriores. Os caminhos tomados pela pulsão, que transfiguram a sua meta, são determinados pela necessidade de adaptação, a partir dos ajustes feitos pelo organismo na relação com o objeto e suas transformações. Isso reflete a pluralidade da pulsão, que por sua vez, compõe um todo preenchido por antíteses: sujeito- objeto; prazer-desprazer; ativo-passivo.

A primeira antítese, manifesta a divisão entre mundo interno e mundo externo, iniciada a partir do momento em que o sujeito adquire a capacidade de diferenciar a fonte dos estímulos entre aqueles dos quais pode escapar e os que persistem. Essa é a antítese essencial que inaugura o delineamento da forma sujeito. A polaridade prazer-desprazer é a que determina as ações do sujeito, orientado para eliminar o desprazer. Já a antítese ativo-passivo diz respeito aos modos de atividade de sujeito, passivo quando recebe os estímulos e ativo quando reage a eles. As três antíteses relacionam-se entre si, compondo o todo da dinâmica pulsional que determinam a constituição psíquica em diferentes momentos.

Na etapa de constituição denominada narcisismo, por determinação da necessidade de autoconservação, há um superinvestimento no Eu, o interesse despertado pelos estímulos do mundo externo internalizado para compor a configuração do ego. Nesse processo de investimento, o Eu se torna a fonte de prazer e o objeto é indiferente, em uma inversão autoerótica. Assim o prazer coincide com o sujeito e desprazer com o mundo externo. No estágio seguinte, quando o sujeito pode então identificar aquilo que lhe é externo, tanto o prazer quanto o desprazer são identificados ao objeto, o qual passa a ser buscado ou rejeitado pelo sujeito.

Essas antíteses indicam que a pulsão não se divide em pares opostos, mas que possui elementos que se desenvolvem de maneiras próprias guiados por um princípio comum. O amor, no seu par de oposição com o ódio, se mantém por vezes, mesclado a ele, dado ao desenvolvimento proveniente do contato inicial do organismo com as fontes de desprazer. O ódio, nesse sentido, é mais antigo que o amor (Adorno, 1993), e se mantém como seu par nas relações com o objeto dado a determinação do princípio de conservação, que empurra o sujeito para além do princípio de prazer.



Assim, considerando que a normalidade psíquica tem como referência as exigências do mundo externo, Freud (2010b) compreende que é parte da dinâmica psíquica neurótica um tanto de afastamento pulsional da realidade externa. Isso porque apesar dos esforços da cultura para minimizar as exigências de sacrifício impostas pela realidade externa, é mantida como funcional essa mesma dinâmica de renúncia, apropriada de modo a servir aos interesses que uma organização social desigual. Por um lado, o sujeito se vincula pulsionalmente às pessoas e às coisas, de maneira imaginária, na qual mistura momentos auto eróticos com a relação objetual, por outro lado, renuncia a ação para alcançar a satisfação proveniente dessa exigência, se mantendo afastado do objeto.

A libido retirada dos objetos tem como destino o Eu, em uma conduta entendida como narcísica. O investimento narcísico por sua vez tem como característica “uma superestimação do poder dos seus desejos e atos psíquicos, a ‘onipotência dos pensamentos’, uma crença na força mágica das palavras” (Freud, 2010b, p. 17). Dessa conduta provém o entendimento de que quanto mais a libido está investida no Eu, menos ela estará nos objetos. Isso faz com que, na medida em que o mundo externo se mostra ameaçador ou causa sofrimentos, o sujeito retira os investimentos libidinais de volta para o Eu.

O narcisismo primário desenvolvido dá lugar a elaboração dos objetos capazes de capturar a libido, o Ideal de Eu, que transporta para os objetos os traços identificados como aqueles a serem alcançados pelo sujeito, mas que são desinvestidos do narcisismo primário de modo a permitir à libido se deslocar e voltar-se aos objetos. O interesse pelo objeto é determinado pelo deslocamento desse momento narcísico, onde “aquilo que possui o mérito que falta ao Eu para torná-lo ideal é amado.” (Freud, 2010b, p. 49), fazendo com que o sujeito busque algo da ordem do que foi perdido e que carrega traços projetados como sendo não seus.

A busca por esse ideal, frustrada, empobrece o sujeito e faz com que a libido deva retornar ao Eu. Um Eu empobrecido, e um meio externo incapaz de permitir a meta pela satisfação, determina o retorno ao narcisismo, que por sua vez, mantém a escolha narcísica pelos objetos, tornando o sujeito dependente de um ideal projetado e não alcançado.

O problema dessa dinâmica é que, “afinal é preciso amar para não adoecer” (Freud, 2010b, p. 29), e sendo o amor da ordem da busca pela alteridade, o que se opõe a essa abertura implica em um aprisionamento contrário ao desenvolvimento do sujeito em sua autonomia e, portanto, em adoecimento. A alteridade é assim parte constituinte do sujeito, e toda a sua formação compreende a construção dos modos de relacionar-se com ela.

## CAPÍTULO 2 – O CORPO E SUA SUBJETIVAÇÃO

### 2.1 - Onde se localiza a possibilidade de diferenciação

Desde a elaboração do cogito cartesiano (Descartes, 1983), o corpo é separado da mente e é entendido como matéria morta e manipulável, sendo transformado em objeto útil. Essa separação é ao mesmo tempo verdadeira e falsa. Verdadeira porque a cultura ocidental racionalizada, opera tal separação ao impor disciplinas e tratamentos diferenciados às ordens mentais e corporais, e falsa porque na realidade, corpo e mente possuem uma relação de mútua mediação, que é por essa via, instrumentalizada. Tal separação é produto do esclarecimento, na qual as qualidades individuais são fixadas como diferenças e separadas para melhor controle.

O controle do corpo não se dá pela imposição de limitações físicas, mas pelo controle daquilo que pela separação é imposto ao domínio do mental: o gozo. Controlado na possibilidade de exercer a sua autonomia, o sujeito é reificado como um todo, transformado em coisa para operar a manipulação de si mesmo.

Aqui entra em questão um conceito importante para as próximas elaborações: a repetição. Essa é de outro domínio do que aquele da memória. A memória tem por efeito justamente a não-repetição pela fixação da percepção do acontecido, é da ordem do imaginário. A repetição, por sua vez, é signo e corresponde a um ato de elaboração de uma falta. Nela se inscreve um objeto perdido, por esse motivo, tal como a memória, a repetição é constituinte do sujeito (Lacan, 2003).

Juntamente com a pulsão, a memória e a atuação da repetição compõem o ato, enquanto movimento que lança o sujeito na dinâmica das relações sociais. O ato é fundador do sujeito, uma vez que este apenas pode se constituir como tal se situado, e ele é por si mesmo um significante, uma ordenação de linguagem inserida no todo social e apropriado pela subjetividade. Por ser significante, há repetição intrínseca em todo ato, mas ao mesmo tempo é pelo ato que o sujeito surge como possibilidade de diferenciação.

Do mesmo modo compreende Adorno (2009), segundo o qual não há uma coincidência imediata entre o objeto e o seu conceito. Cabe ao pensamento o esforço de formar

conceitualmente o objeto, que não se deixa registrar de maneira estática. Pode-se dizer, então, que razão e sujeito são formados por uma materialidade que não pode ser representada. Deve haver, para caracterizar o sujeito e a sua estruturação cognoscente, uma porção daquilo que fica de fora do conceito que os reconhece.

Para Adorno (1951) o conhecimento só é possível na reflexão da opacidade dos objetos, no encontro com aquilo que não aparece. Isso porque a razão, devedora de uma dialética irreconciliável, possui um caráter contraditório: ao mesmo tempo que a consciência se origina da dominação da natureza interna do sujeito frente a exigência de distanciamento da realidade externa, ela só é possível se essa dominação não se completa, deixando espaço para o sujeito que deve sustentar a cognição.

O sujeito não se torna outra coisa, ainda que reificado ele deve persistir para operar a lógica da racionalidade, que deve, portanto, manter uma materialidade não assimilável que impulsiona o conhecimento. O sujeito pensante é o que se depreende da realidade que não se deixa assimilar, e assim, para que haja o conhecimento é necessário esse resto pensante e criativo a formular os conceitos. É necessário um não idêntico para elaborar uma linguagem capaz de movimentar o conhecimento.

O lugar do conhecimento, do sujeito inserido nessa dialética deformada é um lugar de sofrimento, dado que é pelo conflito intrínseco à relação entre a dominação e aquilo que não se deixa dominar que o sujeito sofre, no registro da natureza dominada do sujeito e a resistência à dominação que se deixa perceber. Nesse sentido, o conhecimento é possível como expressão do sofrimento (Adorno, 1970), fazendo com que a cognição, que funda o conhecimento, seja devedora da sensibilidade.

Se o sofrimento é o lugar de resistência do sujeito frente a racionalidade dominadora que se presentifica na realidade, ele próprio é irrepresentável. A expressão do sofrimento deve ter o contorno da não-identidade, da capacidade de sustentar a falta de sentido. Há então no esforço de expressão, seja pela filosofia, seja pela arte, ou pelo conceito, uma dimensão performática. Um ato intencional de superar o que causa a dor como modo de existência do sujeito.

A filosofia enquanto reflexão do existente, na busca de um horizonte de verdade, deve ser reflexão daquilo que se perde pela imposição de conformação da realidade às dinâmicas de dominação, em uma tentativa de elaborar a distância entre o objeto e o conceito deixando

espaço para o que não pode ser assimilado. Um trabalho então que é estético, que não é permeado por uma hierarquia de conceitos, mas por arranjos conceituais entre a identidade e a diferença, o idêntico e o não-idêntico, conformando um conceito que seja registro da não-identidade entre o objeto e o próprio conceito.

Como visto, o processo do esclarecimento significa o desenvolvimento de formas culturais e sociais que tendem à constituição de identidades segundo leis, categorias e princípios abstratos e quantitativos de equivalência e mudança. O esforço crítico aqui realizado segue o projeto adorniano de refletir sobre o lugar e a possibilidade de sobrevivência do pensamento crítico de modo geral no contexto de uma sociedade administrada.

Esse projeto encontra na estética a reflexão acerca das formas que podem resistir à opressão do princípio de identidade. Mas uma estética negativa, entendida como movimento para o não-idêntico e é, neste sentido, fundamento de apoio à ética, enquanto propósito a uma possível vida menos errada (Caires Correia; Perius, 2017). Isso porque ainda que se possa iluminar com a razão crítica os limites da racionalidade nas sociedades contemporâneas, é pela arte que a lógica da sociedade administrada se torna aparente, por contrastar com a condição de liberdade exigida pela composição estética.

Assim como a filosofia, a arte se mantém viva pela sua negatividade, denunciando a lógica da utilidade a qual deve negar para afirmar a sua posição. Desse modo, a arte resguarda o não-idêntico, como um lugar de não integração, e, pela criação da forma, tem a função de apontar possibilidades de existência.

Nesse sentido, o encontro entre a subjetividade danificada e a obra de arte compreende uma experiência de invasão, de “ruptura da consciência em relação às mediações usuais frente ao mundo em geral e ao próprio corpo” (Caires Correia; Perius, 2017, p. 80), em um instante de imediatidade causado por uma mediação radical. Pela possibilidade de provocar a irrupção de algo novo, a experiência estética genuína provoca um deslocamento, um estremecimento do eu, o que, por vezes, acontece como uma experiência de desprazer.

Mas o estremecimento é acompanhado de uma aproximação como metáfora. A arte é o refúgio da possibilidade de aproximação não violenta, que permite aproximar sem reduzir sujeito e objeto à identidade (Gagnebin, 2006). Nisso o sujeito não apaga nem submete o outro, mas acolhe a sua estranheza.

A arte permite reposicionar o sujeito a partir da denúncia das formas de conformação que submetem o existente. Desse modo, a experiência estética é o vislumbrar da negatividade da dominação existente, uma vez que só se enxerga a lógica vigente saindo dela, em uma tentativa de delimitar uma experiência que seja de produção de alternativas. Há assim a possibilidade do sujeito experienciar a si mesmo de modo diferenciado a partir do confronto com a expressão da alteridade.

Tendo como base essas considerações, a crítica da racionalidade, que permite a defesa da formação de subjetividades que resistam a demanda por massificação, aposta na sensibilidade como lugar de criação de modos de posicionamento frente a essa imposição.

Sendo o sensível historicamente separado da racionalidade, é esse modo castrado de razão que estrutura o alicerce utilizado para legitimar os modos de organização das relações, a produção de conhecimento, os lugares disponíveis e a quem são destinados (Pucci, 2022). A exclusão da sensibilidade como possibilidade de ser organizadora aponta assim para uma possibilidade, no sentido de dizer que aquilo que, por outro lado, se fundamenta no sensível como horizonte de criação possui elementos que escapam à necessidade de conformação.

Nesse sentido, o corpo deve ser entendido não como uma extensão instrumental da racionalidade, mas como um caminho para reafirmar o lugar crítico privilegiado da experiência estética. O momento corporal (Adorno, 2009), que marca tanto o que sofre quanto o que quer, anuncia ao conhecimento aquilo que não deve ser e pode ser a base de criação para o modo de ser então modificado.

A arte, como aposta no sensível, se inspira na realidade e traz para si as suas contradições. Nesse sentido, Adorno (1970) aponta que “toda arte é triste, sobretudo aquela que parece serena e harmoniosa” (p. 38), indicando a contradição central à arte, a da dor que compõe a experiência do belo. Assim, o encontro estético é um encontro com uma realidade que é hostil fazendo com que haja uma dimensão dessa experiência que fortalece a práxis política, dado que permite desenvolver um olhar sensível e crítico aos problemas sociais.

Também com Adorno (1970), sabe-se que para que haja a experiência estética por parte do contemplador, são necessários certos pressupostos: “paciência, sensibilidade, percepção dos detalhes [...] e, sobretudo, um contato intenso e íntimo com aquele ser vivo que o convida para dele se aproximar” (p. 52). Nesse sentido se aponta um duplo movimento, de dissonância e de utopia. A dissonância em uma experiência de estranhamento em relação àquilo que é

vivido como naturalizado e cujas estruturas atuantes são ocultadas. Já a utopia, permitida por esse estranhamento, aponta para o que ainda não é, mas que deve ser. Só através de sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível.

O espanto provocado por certas ordenações estéticas não desencadeia emoções próprias, de outro modo recalçadas, tal espanto faz parte do instante de profunda sensibilidade em que o receptor se esquece e desaparece na obra. É nesse instante “que a possibilidade da verdade que é encarnada na imagem estética torna-se, para o sujeito, física, deixa de ser apenas uma ideia e encarna uma vontade” (Adorno, 1970, p. 368). Desse modo, dado a sua qualidade estética, há na arte um potencial político.

A arte é revolucionária na medida em que subverte as “formas dominantes da percepção e da compreensão” (Adorno, 1970, p. 10), ao mesmo tempo acusando a realidade e oferecendo um vislumbre da imagem da libertação. Possui na sua forma uma dimensão múltipla, de verdade, protesto e promessa.

Para Marcuse (1999b), o materialismo histórico deve dar conta do papel da subjetividade na estruturação da realidade. Isso porque há um importante pré-requisito para a transformação: a necessidade de mudança radical deve se basear na estrutura psíquica dos indivíduos, devendo ser apropriada como um objetivo próprio. Considerar a subjetividade é considerar os aspectos não materiais da história do indivíduo que ultrapassam os lugares em que o sujeito ficou aprisionado em diferentes momentos da história, na interioridade burguesa e na socialização agressiva e exploradora.

A forma estética, pela sua lógica interna, permite a emergência de outra razão, fundada na sensibilidade, sendo capaz de ser opor à razão dominante a partir da apresentação do belo, que, nesse sentido, emerge do entendimento de que a realidade existente é necessariamente sublimada, e assim

o conteúdo imediato é estilizado, os dados são reformulados e reordenados de acordo com as exigências da forma artística, a qual requer que mesmo a representação da morte e da destruição invoque a necessidade de esperança – uma necessidade arraigada. (Marcuse, 1999a, p. 17)

A obra, no processo de formação estética, se realiza na transformação de um conteúdo objetivo (um fato social, histórico ou pessoal) em um todo independente. Representa a realidade ao mesmo tempo em que a denuncia. Pela sublimação estética há a “invalidação das

normas, necessidades e valores dominantes” (Marcuse, 1999a, p.18), abrindo uma nova dimensão para a experiência: a experiência da alternativa.

É importante ser apresentada aqui a categoria de independência, dado que é a ela que a estética se vincula. A arte se submete ao existente ao mesmo tempo em que o transgride. Ela contém o imperativo de que as coisas têm que mudar, negando a atitude realístico-conformista que ou promove a adaptação ou apela para a falta de sentido do existente.

A emancipação da razão é desse modo promovida pela emancipação da sensibilidade, permitida pela inquietude do questionamento constante da ordem das coisas, indo no sentido de indicar onde reside o seu limite. Isso porque a realização da transformação da sociedade depende da transformação dos impulsos e necessidades dos indivíduos. A transformação objetiva deve corresponder aos conteúdos psíquicos dos indivíduos, permitindo com que o indivíduo torne seu a relação com a necessidade de transformação social objetiva.

Nesse sentido, a dimensão estética tem a função de produzir os incômodos necessários para apontar os sentidos da transformação. Um incômodo que é produzido pelo contato entre particular e universal, expondo as suas distâncias e proximidades. Assim, em qualquer momento histórico, a arte não se distancia da sua origem, na exposição dos limites da liberdade. É o testemunho desses limites, que ao mesmo tempo que indicam a distância para a sua realização, anuncia a sua existência. Ao testemunhar a “insuperabilidade da oposição entre sujeito e objeto, homem e natureza” (Marcuse, 1999a, p. 34), a arte se encontra com a posição da subjetividade destituída, na qual há o espaço para a criação.

O que se combate é a privatização do social que ocorre na interiorização da realidade, e que promove a ficção de que aquilo que é imposição é manifestação de vontade própria. Mas essa inversão traz uma verdade, de que a sustentação do todo depende da vontade, que é assim instrumentalizada e deixa de se implicar em uma atitude de embotamento, e é dessa verdade que a arte se apropria.

É nesse sentido que Marcuse (1999a) afirma que “a arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo” (p. 36), dado que apenas aqueles que sofrem sob os efeitos da barbárie são os que podem lutar contra ela. Uma luta que depende da transformação da linguagem, dos conceitos e das formas da racionalidade instrumental.

A arte, que parte do existente para apontar os seus limites, dá ao conteúdo e à experiência do já conhecido o poder do afastamento. E como já visto, o existente carrega consigo uma série de elementos para a sua manutenção, exercendo grande força de adaptação. Para o exercício da crítica, é necessário um afastamento, de modo a identificar no familiar que se impõe as possibilidades de diferenciação. Assim, a negação da realidade operada pela arte contém, ao mesmo tempo, uma afirmação, e o potencial radical do belo reside no fato de ele, por ser uma alternativa, tocar no sujeito amortecido e instrumentalizado de modo a permitir o contato com a vontade de viver, e, portanto, de criar.

Como apontado por Marcuse (1999a), a arte combate a reificação se opondo ao esquecimento que neutraliza as possibilidades, fazendo falar, cantar e dançar o mundo petrificado. Mas dado que esquecer os sofrimentos e as felicidades do passado torna mais fácil viver sob o princípio da realidade repressiva, a lembrança permitida pela arte não se realiza sem encontrar resistências, sendo os seus esforços motivo de incômodo e relegados à acusação de inutilidade e falta de sentido. Tendo os seus espaços restringidos, a sua atuação deve ser capturada nos detalhes.

A virada de Adorno (1970) à estética compõe o esforço do autor de iluminar os descaminhos da racionalidade dominante. Sendo a liberdade o horizonte da crítica, a estética permite a investigação acerca da forma que preserva a liberdade. É nesse ponto que a sua estética é também uma ética, evidenciando que a forma de relação com o objeto pode ser expressão de afirmação da individualidade.

Na medida em que “o todo é o não-verdadeiro” (Adorno, 1993, p. 42), a liberdade diz respeito à forma que permite ao sujeito falar para além das sistematizações que o inserem em uma totalidade que impõe a si um sentido. Uma vez que a racionalidade dominante se presta a dominar a realidade, a beleza é a utopia de liberdade, e a aposta na possibilidade de reconciliação que não seja a submissão do individual ao todo social, alargando os limites do ver e do sentir.

## **2.2 - Os destinos da corporeidade**

A separação corrente entre corpo e mente é ao mesmo tempo real e fictícia. É real na medida em que historicamente a razão se fundou na independência com relação à natureza



corporificada no humano, mas é fictícia na medida em que essa independência não significa cisão, estando o domínio do pensamento determinado ainda pela natureza interna, bem como o corpo sofre também influência da racionalidade. Corpo e pensamento encontram a mesma determinação, a socialização, e determinam-se mutuamente.

É racionalmente orientada a ficção da separação corpo e mente, cuja realidade é a da instrumentalização de suas funções, transformando o humano em objeto de utilidade. A depender do momento histórico, o funcionamento requerido para preencher a aparelhagem social exige do sujeito certos comportamentos que moldam a sua organização. Também o corpo, os sentidos e suas expressões (Cachopo, 2021) são socialmente construídos. A própria corporalidade é uma condição histórica.

Dado que os elementos que constituem o sujeito são aqueles que circulam socialmente, entende-se que ele se conforma à racionalidade vigente. É resultado racional a ocupação dos espaços pela tônica da utilidade, tornando psicofisiologicamente o humano em um reflexo da ordem econômico-social, que se esquematiza e se particiona para funcionar melhor (Marcuse, 1979). Assim, a dominação que submete a cultura aos desígnios do plano econômico se desdobra na organização das idiosincrasias, impedidas de se desenvolverem de modo particular e autônomo pela ordem totalitária que submete o existente às funcionalidades predeterminadas. A cisão da subjetividade entre corporal e não-corporal, reifica o humano, deformando a formação em um processo sem vida.

Uma das chaves de entendimento da história e da realidade na qual se insere a análise do sujeito é a relação da humanidade com a renúncia. Ao mesmo em que, renunciando a satisfações privadas, o sujeito ganha atributos que o permite manter-se vivo frente às imposições da natureza, ele perde em possibilidades pulsionais. E assim como os ganhos se inscrevem na forma humana a determinando, as renúncias também deixam marcas no sujeito, fundamentado como subjetividade corporificada.

Pode-se dizer haver, então, uma moralidade associada ao exercício racional que estrutura a realidade social, com um conjunto de pressupostos que justificam as renúncias como constituintes da sociabilidade (Hansen, 2005). Mas é seguindo a contradição que se desdobra dessa relação que se delinea a compreensão dos caminhos desse modo de organização social.

Vem de uma relação primitiva com a natureza a necessidade de subjugar o objeto. O fato do sujeito precisar dominar a natureza para não ser dominado por ela, é o mito estruturador da sociedade. É aquele que domina a si mesmo o senhor dominador da realidade: para ter o domínio do exterior, o sujeito deve aprender a dominar o próprio corpo, seus desejos e suas pulsões.

Junto à conformação do sujeito há então a sua cisão, a partir da qual é sujeito aquele que faz de si próprio objeto de dominação. É inclusive tal compreensão que funda o pensamento moderno cartesiano, no qual a divisão do ser humano em substância pensante e em substância extensa leva a uma distinção e hierarquização, entre corpo e mente. A mente é a soberana que determina a verdade das coisas, devendo o resto se submeter aos princípios do pensamento que irá então se delinear como esclarecedor. O que se perde nisso é a grande possibilidade permitida pela humanidade, a subjetividade diferenciada. A necessidade de submissão se especializa e as suas regras se generalizam.

Com a reificação do sujeito, que torna a substância extensa do corpo, como objeto manipulável, são neutralizados os entraves colocados pelo sujeito ao desenvolvimento da racionalidade instrumental. “Junto com o temor do homem, perdemos também o amor a ele, a reverência por ele, a esperança em torno dele, e mesmo a vontade de que ele exista” (Nietzsche, 2005, p. 35). A figura da subjetividade danificada é a extinção do corpo, do sujeito como ser autônomo ordenador da sua história e subjetivação da cultura.

Até mesmo a injustiça, o ódio, e a destruição tornam-se uma atividade maquinal depois que, devido à formalização da razão, todos os objetivos perderam, como uma miragem, o caráter de necessidade e objetividade (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 100).

A racionalidade do sujeito dominador, duro e indiferente, toma como objeto de ódio, e emplaca o desejo de extermínio, aquilo que é diferente. A alteridade estranhada presente naquilo que foge à determinação geral é estranha na mesma medida em que comunica uma familiaridade: o potencial para a criação de outros modos de ser, mais abertos a manifestação do desejo. Não é à toa que o desejo seja instrumentalizado como desejo de extermínio.

Disso decorre uma nova contradição: a transformação do mundo racionalizado em naturalizado, como algo que deve manter a si mesmo, em uma noção de natureza como aquilo que não pensa a si próprio, mas que se mantém a partir de regras externalizadas; em outras palavras, um mundo que perde a autonomia, categoria que justamente fundamenta a razão.

Disso decorre a seriedade de dizer que pensar o sujeito não pode ser em termos a-históricos. Sua biologia é histórica, seu psiquismo é composto pela cultura na qual está inserido em determinado momento, os processos que o atravessam e que o fazem sujeito são posicionados historicamente. O que é sentido pelo sujeito diz também dos processos históricos que sobre ele incidem, uma vez que diz respeito ao modo como o sujeito se posiciona diante dos ideais da cultura, das formas de conexão que estabelece, dos discursos que o circundam e das narrativas construídas coletivamente. O sujeito é derivado do modo como são organizados os elementos culturais.

Do mesmo modo, os princípios que ordenam a sociabilidade contemporânea remontam aos princípios que fundamentam a modernidade como desenvolvida pelos teóricos do esclarecimento. Sob esse modelo, a sociedade deve ser orientada pelo pressuposto da liberdade, devendo o homem atingir a sua condição por direito, a de autonomia. Essa possibilidade é derivada da ideia de que deve haver “uma convivência baseada na liberdade” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 73), na qual os desafios na existência material seriam superados de maneira solidária, na defesa de uma harmonia entre parte e todo pelo uso livre da razão e não de maneira coercitiva.

Entretanto, a esse imperativo se impõe como necessidade primeira a autoconservação, do indivíduo e da espécie, que submete o existente à imposição da sobrevivência. A ordenação racional tem como base esse objetivo, estando a utopia da liberdade dependente da superação da autoconservação.

Assim como a estrutura do mito, que interpreta saídas frente às forças da natureza que submetem o humano, o esclarecimento, como promessa, funciona também como um mito, estruturado, por sua vez, pelo pensamento calculador que projeta a superação da humanidade da minoridade (Adorno; Horkheimer, 2006). Convertido, o cálculo se refina e realiza o ideal de humanidade como realização de si próprio, e o que deveria ser uso público e solidário da razão, é apropriado para fins particulares de uma sociedade de classes.

O esclarecimento como um sistema de conhecimento que apoia o sujeito na dominação da natureza, está fundamentado na ideia de sujeito como um ser autônomo e independente. O indivíduo burguês como representante do sujeito lógico do esclarecimento evidencia uma verdade importante desse sistema: a abstração. Isso porque, o burguês, ainda que portador do direito à autonomia, não é o sujeito que conserva si mesmo. Para entrar em contato com os bens de seu interesse depende da apropriação da força de trabalho daqueles que devem ser

excluídos do usufruto desses bens. Por baixo da aparência de autonomia está dada a dependência com relação à classe trabalhadora para concretizar as condições de sobrevivência.

Essa contradição indica uma dificuldade central no conceito dominante de razão, o fato de que os sujeitos, “portadores de uma e mesma razão” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 72) se encontram em oposição uns aos outros. A partir de interesses contraditórios, uma classe se impõe e opera pela distorção do todo, de modo a manter o exercício de portador da razão. Disso decorre a necessidade de produção de validação e de formação de um juízo que sejam aliados dessa estrutura de dominação.

O esquematismo racional, que busca harmonizar o universal e o particular, o faz seguindo um interesse que não é universal, mas parcial. Os conflitos, gerados por essa injustiça, materializados na ciência, na política e na subjetividade, são objeto de neutralização por esse mesmo esquematismo, que alcança não apenas a razão e o juízo, mas também a sensibilidade.

O sujeito como uma formação histórica que responde aos interesses em circulação socialmente indica que não há um lugar que sirva como refúgio contra a razão dominadora, uma vez que até mesmo “os sentidos já estão condicionados pelo aparelho conceitual antes que a percepção ocorra” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 73). A indústria, que cria as condições para desenvolvimento da lógica de domínio age sobre o corpo de maneiras apropriadas para cada momento histórico.

Essa historicidade é o que possibilita a transformação e é de fato o que sustenta o potencial para a autonomia enquanto apropriação criadora das condições materiais. Mas a dominação como norma suspende esse potencial e nivela que “ninguém é diferente daquilo em que se converteu” (Adorno; Horkheimer, 2006, p.74). O esclarecimento sob esse princípio expulsa a diferença como resultado a ser alcançado pelo processo de socialização e instrumentaliza a moral para manter atuante os princípios de representação sem fazer aparecer as suas causas.

A racionalidade deixa de fora aquilo que não serve a sistematização pretendida pelo tempo presente. Atrelado ao modo de produção dominante, "o pensamento só é aceito como dotado de sentido após o abandono do sentido" (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 78) e assim, ele se limita para abrir espaço à ordem existente. Convertida em método, a razão se tornou finalidade sem fim e, por isso mesmo, serve a todos os fins.

Deslocado pela formalização da razão, o sentido se transfere para o mero fazer, e não mais submetido às diversidades dos fins, “o meio é fetichizado, ele absorve o prazer” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 87). O corpo, objeto que pela sua constituição psicossocial guarda, pelos caminhos do desejo, os fins da ação humana, se converte em meio, e dele é retirado o prazer. Isso não significa que o indivíduo submetido a esse modo de socialização se converta ele próprio em máquina, desprovido de afeto, mas que os próprios afetos passam a responder à dinâmica da dominação atuante.

Os autores lembram ainda que “todo prazer é social” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 88). A natureza não prolonga a satisfação para além do colocado pela necessidade, não há o resto. Esse resto humano, o gozo, é o que permite transgredir os limites da ordem fixada pelo estabelecimento da civilização. O gozo é a parte humana que nega a civilização, que visa retornar ao inanimado da natureza. Enquanto a civilização é construída pelos ditames do aparelho racional, pelo pensamento calculador, o gozo quer a sua transgressão.

Sendo o corpo objeto de dominação, o gozo adquire um papel de resistência contra os imperativos da civilização, permitindo ao sujeito resguardar a vontade de ir além, ou aquém, da ordem fixada. Desse modo, dado a “impossibilidade de eliminá-lo totalmente [o gozo], tentam dosá-lo” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 92), e a vontade é pressionada para se integrar às satisfações permitidas.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que o gozo tem um caráter de resistência, é a sua vinculação com a pulsão de morte que o torna capaz de abandonar as possibilidades de transformação, fugindo a um certo compromisso com a realidade. A relação com a realidade, o compromisso com a civilização, exige do sujeito renúncia. A ordem opressora se apropria disso e aprofunda o elemento da renúncia, de modo a constituir, a partir de uma dinâmica já existente, o regime de exploração. O gozo, já descrito por Freud (2001) como substância social, é convertido em objeto produtivo.

Isso permite a transformação observada no modo de dominação social. As instituições que em um primeiro momento cumpriam o papel de exercer o controle e tinham uma função de manter o ordenamento social, tais como a família, a igreja e o gênero, dividindo a atribuição com o próprio indivíduo. Ascende a figura do especialista, obrigado a regular a própria vida, marcando a cisão do sujeito, que traz para o seu próprio corpo o mecanismo do cálculo, operando de acordo com a racionalidade dominante. Pela formalização do desejo o próprio corpo se domina.

### 2.3 - A conformação da subjetividade

O pensamento entendido pelo esclarecimento, visa a produção de uma ordem única na qual se insere o conhecimento, seguindo a produção de um esquematismo no qual se igualam universal e particular. Esse processo se pretende verdadeiro a nível social, pela ação do método científico, e a nível particular, sendo o indivíduo dotado de um aparelho racional capaz de organizar intelectualmente a percepção da realidade. Por um lado, a ciência se orienta por produzir uma unidade entre o mundo externo e o conhecimento. Por outro, deve haver também uma correspondência entre a percepção e o pensamento, no qual a coisa adquire a sua objetividade. Segundo a tradição do esclarecimento, esses são os pressupostos básicos para se dizer que algo é racional.

Ciência e intelectualidade se determinam mutuamente. A racionalidade científica se orienta por princípios que configuram o pensamento, produzindo um ordenamento externo que condiciona o modo como deve se processar o entendimento individual, submetido ao esquematismo lógico que se impõe verdadeiro, por se fazer universal. Aquilo que individualmente não se harmoniza com o todo estruturado entra em conflito com a prática.

Ao modelo do esclarecimento corresponde então uma ideia de sujeito: o sujeito da razão dominadora da natureza, o burguês que calcula a existência para que ela caiba nos seus interesses. O sonho da unificação do mundo pelo esclarecimento é o sonho da atribuição de lugares devidos a cada elemento da realidade. A ciência produtora da tecnologia que objetiva a dominação da realidade em utilidade, se orienta por fazer com que os objetos correspondam à lógica vigente. Seus procedimentos se identificam com o que se entende como razão e tem como horizonte aproximar a compreensão da realidade, simplificando a própria realidade, para que essa siga conformada pelos parâmetros estabelecidos então pela razão.

Essa simplificação visada pelo funcionamento geral da racionalidade, atravessa o sujeito e determina o modo de funcionamento do aparelho cognitivo individual, que busca nivelar os estímulos e conteúdos internos, em um esquematismo que pretende a planificação daquilo que poderia saltar como diferenciado. Nesse sentido ocorre que “os sentidos já estão condicionados pelo aparelho conceitual antes que a percepção ocorra, o cidadão vê a priori o mundo como a matéria com a qual ele o produz para si próprio” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 73). A subjetividade, e toda a novidade que potencialmente carrega, se submete aos ditames

da racionalidade que ordena seus elementos. O sujeito corporifica a atuação da razão, e age de acordo com as suas diretrizes, consigo mesmo e com os objetos com os quais se relaciona.

Como instância adquirida, o ego é o elo unificador do psiquismo, responsável pela sobrevivência do indivíduo ao ordenar o contato entre a realidade interna e a externa. Como instância de mediação, o ego sofre influência da permeabilidade das condições externas às demandas internas. Como representante da autoconservação, ainda que tendo como horizonte o fortalecimento do Eu para que esse se sustente autônomo frente às imposições da realidade, tem adiadas a sua satisfação ou, mais frequentemente, deslocadas para aquilo que serve à reprodução da sociedade de massas. Ou seja, a depender das condições sociais presentes “o ego se expande e se contrai” (Adorno; Horkheimer, 2006, p.75), aumentando ou diminuindo a autonomia do indivíduo.

Apesar de estar vinculado a abstração como uma qualidade da racionalidade estabelecida, as condições externas que determinam a constituição subjetiva, não se formam de maneira abstrata. Pelo contrário, essas condições são formadas e conduzidas por interesses, que operam uma luta pela manutenção da hegemonia. É a força da hegemonia que transforma as forças sociais em destituídas de história, e de atores responsáveis por elas. A qualidade de abstração da razão reforça a força da hegemonia. O que indica que a racionalidade formulada pelos pensadores do esclarecimento é um projeto de organização da vida humana que preconiza certos pressupostos, que logo, não são naturais.

O cálculo, a coordenação e a funcionalidade, pressupostos dessa racionalidade, estão sempre em movimento de expansão, tornando-se totalitários. Por ação de seu desenvolvimento, que produz os objetos, ordena a cultura e condiciona os indivíduos, “nenhum instante fica ocioso, nenhuma abertura do corpo é desdenhada, nenhuma função permanece inativa” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 76). A lógica que se objetiva na tecnologia e que torna possível esse modo racional de socialização adentra também o sujeito, organizando de modo integral a vida. Nas palavras de Adorno e Horkheimer: “a ordem burguesa estabelecida funcionalizou completamente a razão. Ela se tornou a finalidade sem fim que, por isso mesmo, se deixa atrelar a todos os fins.” (pp. 76-77). Nisso se realiza o projeto totalizante da razão.

Com o desenvolvimento do sistema econômico de posse por grupos privados, a sociedade se divide entre dominados e dominantes. O que por um lado é racional, cujo parâmetro é permitir o avanço de forças conquistadoras, por outro é irracional, ao provocar a

destruição contra os que ficam deliberadamente excluídos dos avanços alcançados, um avanço incapaz de se estender ao todo. O que resta ao indivíduo é a adaptação.

O esclarecimento converte a vida em algo do qual não deve se ocupar o pensamento, fazendo com que o sentimento e a totalidade da expressão humana estejam também excluídos dele. O que não se apresenta como calculado, como imediatamente servindo aos objetivos estabelecidos pela cultura mercantilizada, se converte em irracional, devendo se submeter. Só a

atividade industriosa e as instituições que devem servir a ela – isto é a mediação que conquistou autonomia, o aparelho, a organização, o sistemático, gozam, tanto no conhecimento quanto na prática, da reputação de serem racionais. As emoções estão inseridas nisso (Adorno; Horkheimer, 2006, p.79).

A questão é que, pelo fato de a racionalidade ser um projeto totalitário, aquilo que é relegado ao irracional, por dizer de outro modo de existência, ou seja, por ser disperso, não hierárquico, disforme, fugaz, deve ser de algum modo ainda enquadrado. Pelos parâmetros do esclarecimento, racional é o processo responsável por expandir a lógica de mercantilização da vida. Assim, retirado da marginalidade, o irracional, sob a lógica da dominação, deve ter a si atribuído uma utilidade.

Convertido em meio, como extensão do maquinário da indústria, o objeto ganha os contornos da racionalidade, e “a dominação sobrevive como um fim em si mesmo, sob a forma do poder econômico” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 87). Nisso o que se perde é a possibilidade de fruição, e, portanto, de formação, uma vez que essa visa o diverso contido nos objetos, e esses estão esvaziados na submissão ao fim único. Assim, a racionalidade captura o corpo, convertendo os fins da sensibilidade, que seriam manter vivo o sujeito enquanto um particular, em instrumentos de produção de valor.

A separação entre espírito e corpo realizada pela própria cultura, separa, sistematiza, cerca e enquadra. O sujeito como um todo perde o sentido e cada parte ganha uma funcionalidade. O corpo é assim fragmentado, e no lugar da autonomia da constituição do desejo opera uma regressão na qual as pulsões parciais retornam mobilizadas.

A psicanálise diz que a pulsão não é uma função espiritual, mas sensível, localizada no corpo. A separação entre uma mente central controladora e um corpo instrumento de ação



já é resultado da ideologia que cinde o humano. Na leitura que Adorno e Horkheimer (2006) fazem da obra de Marquês de Sade, filósofo e escritor francês famoso por explorar temas sexuais, o autor representou o momento da história do esclarecimento em que o desenvolvimento da racionalidade alcança a sistematização daquilo que é em última instância o que caracteriza o humano: o prazer. Em suas obras, Sade descreve os atos sexuais como execuções de uma norma, onde nenhuma parte sensível fica sem função. O que é tido como tabu é convertido em uma obrigação pervertida e o que deveria se manter oculto entra na dinâmica dos jogos sexuais.

Como visto, o Eu é a instância subjetiva que se organiza de maneira racional, promovendo a mediação entre aspirações internas e exigências externas. Constitui-se em nome da defesa da autonomia do indivíduo, o tornando capaz de agir no mundo ajustando os seus interesses às possibilidades do meio no qual se insere. Como elaborado por Lacan (1998a), essa organização psíquica se estrutura a partir de uma gramática, na tentativa de estabelecer conexões entre mundo interno e externo, no desenvolvimento de uma linguagem. A racionalidade em si mesma, com os seus axiomas e princípios é também uma linguagem, que permite ordenar a realidade e transmitir essa ordenação. A subjetividade então se amarra a partir da linguagem da racionalidade atuante que é internalizada para compor a estruturação egóica, tanto naquilo que é acessível de maneira consciente quanto nos restos inconscientes.

O característico da linguagem atuante na cultura é não ser permeável à presença de narrativas alternativas. Persiste apenas o que mantém a lógica dominante. Essa linguagem se estrutura então como lei, e a técnica que a procede visa a sua aplicação e reprodução. Assim, a razão-lei internalizada para compor o ego racional, a depender da rigidez dos seus limites, faz com que o Eu coincida com a lei, deixando menos espaço para a manifestação individual. Em nome da manutenção da autonomia da ordem dominante, a autonomia individual é impedida de se desenvolver, e o indivíduo age de maneira a responder às exigências do meio que se impõe como um todo.

Ainda que o Supereu seja a instância formada pela introjeção da lei moral estabelecida culturalmente, é o Eu que manifesta o acordo feito entre lei e pulsão. Quanto mais a cultura se totaliza e busca impor um modo único de estar no mundo, mais o Eu se apresenta como instância dominada e menos idiossincrática.

É importante então retomar a ideia da dialética do esclarecimento, segundo a qual o seu progresso representa uma dupla dominação. De um lado a dominação das forças da

natureza, na qual a vida humana passa a se orientar pelos seus próprios critérios, por outro lado a dominação da natureza interna do sujeito, no reforço da estrutura enrijecida do Eu, que se orienta pela lei tornada sua de maneira autônoma. Racionalizado, o Eu deve se tornar eficiente, não permitindo desvios ou excessos para além dos prescritos.

Essa dinâmica de dominação permite à sociedade caminhar tendo um fim único, o qual segue também o indivíduo. Os esforços humanos devem estar voltados para movimentar o aparato econômico, colocado como objeto de aspiração individual, onde “o que importa é nos enriquecer, e nós nos tornamos gravemente culpados se não atingirmos essa meta” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 88), substituindo os objetos capazes de corresponder à pluralidade de destinos da pulsão. Ao mesmo tempo que a necessidade de corresponder ao objetivo de crescimento do capital furta ao sujeito o espaço para escolha do destino pulsional, esse objetivo ocupa o seu lugar de direito, de objeto legítimo, que frustra caso não seja alcançado.

Ele ocupa, assim, dois lugares centrais à posição de sujeito, o lugar de objeto e o lugar de falta, porque é reproduzido e identificado como tal. Ainda que tais lugares não possam ser ocupados (Lacan, 1998a), é ao fim econômico que o sujeito se identifica. E a falta, que indica o horizonte daquilo que deveria ser, mas não o é, e que transporta o sujeito para além do lugar no qual se encontra, é relacionada ao fracasso no fim econômico, restringindo os espaços para o questionamento de que esse fim talvez não seja o único, ou mesmo o que valha a escolha.

A meta econômica universalmente proposta, ainda que racionalmente orientada, não se desenvolve sem deixar os vestígios do irracional que busca superar. Uma vez que o enriquecimento se dá de modo concentrado e não distribuído, resta no sujeito o desejo de se desidentificar com o curso das exigências, e junto à frustração fica o gozo que lembra o tanto de natureza ainda não dominada carregada pelo sujeito.

Esse resto irracional deve ser também objeto de manipulação, e o seu lugar é o de “desaparecer inteiramente nos divertimentos organizados” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 89). Assim, a racionalização que ordena a sociedade, e que cria as instituições, os maquinários e as tecnologias, opera uma mecanização que faz com que todos os âmbitos funcionem de modo a responder a uma mesma lógica. Tal mecanização atinge também os destinos pulsionais, mecanizando o prazer, os anseios e os sintomas que restam dessa organização.

O ódio ao irracional é um dos mecanismos de cooptação dos restos pulsionais, alimentando a necessidade de destruir aquilo que se aproxima de um estado natural, não

humano, e portanto, não dominado. “Os sinais de impotência, os movimentos bruscos e descoordenados, a angústia do pobre-coitado, o tumulto, provocam a vontade de matar” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 93), uma vez que tais descompassos lembram os limites da razão ao mesmo tempo em que denunciam o tanto de dominação perpetrada, levando os dominados a se ressentir da sua posição.

Desse modo entende-se que os ganhos civilizatórios não ultrapassam as perdas imputadas ao sujeito, fraturado pelas exigências da cultura racionalizada. “Em vez de se aliar à ternura, o prazer se alia à crueldade” (Adorno; Horkheimer, 2006, p.94) e a identificação com agressor se torna recurso de sobrevivência para manter o predomínio do princípio do prazer.

O aparato social se apropria do existente e o transforma, do mesmo modo como se dá a relação com a natureza, bem como se apropria da sensibilidade para ocupá-la com as finalidades permitidas. Movimentando o processo de semiformação que conforma a subjetividade, a lei é automatizada e introjetada, dando lugar à autolegislação, eleita como símbolo de progresso e finalidade da eficácia racional.

## **2.4 - O corpo aprendido**

A psicanálise inaugura o entendimento de corpo distinto do entendimento da biologia. Ao descobrir que a fala é capaz de afetar o corpo, esse corpo se afasta da anatomia e se aproxima da possibilidade de entendê-lo como representado pela linguagem (Kyrillos, 2008). Enquanto o corpo anatômico é compreendido por órgãos e sistemas que compõem um todo determinado pelas leis biológicas, o corpo psicanalítico é determinado pelas leis da pulsão, compondo o substrato a partir do qual o sujeito ordena a sua história pessoal.

É pelo corpo que Freud descobre o inconsciente, ao constatar que aquilo que se manifesta na superfície corporal das chamadas históricas, representantes da sintomatologia de um tipo de neurose, não obedecia às leis conhecidas pela medicina até então. A descoberta do inconsciente indicou a existência de uma dimensão do sujeito acessível apenas de maneira indireta, preparando o caminho para o reconhecimento de um sujeito não mais unitário e soberano pela posse do seu aparelho racional proveniente do cogito cartesiano, mas um sujeito dividido entre aquilo que pensa e reconhece de si e as motivações e limitações à sua existência,

cujos motivos lhe escapam. Um sujeito cindido entre os determinantes biológicos que se manifestam fisicamente e a linguagem que o atravessa e igualmente o determina.

O corpo psicanalítico é um corpo marcado pelo desejo inconsciente, de cunho sexual e atravessado pela linguagem (Kyrillos, 2008), e é esse entendimento que aqui interessa. Um corpo que é entrelaçado à subjetividade e atravessado pelos mesmos elementos, conferindo substância ao subjetivo.

É o conceito de pulsão que sustenta o psiquismo no corpo, indicando também que, aquilo que delinea o psíquico não é apenas da ordem da realidade externa, mas se mistura com motivos que são próprios do indivíduo. O sujeito, psiquismo corporificado, é movido pelas pulsões, essa força constante que impõe ação ao psiquismo através da sua substância, o corpo.

Essa noção de sujeito, emprestada da psicanálise, se mistura então às noções de pulsão, de psiquismo e de corpo, elementos isolados em seus conceitos, mas unificados no todo compreendido como subjetividade. Essa unidade, entretanto, não é dada de antemão, mas é resultado do processo de desenvolvimento individual do psiquismo. Inicialmente disperso, dado a natureza perversa e polimorfa da pulsão, isto é, sem objeto e sem conteúdo predeterminados, e, portanto, podendo assumir formas e se ligar a destinos simultâneos e esparsos, é o contato com a dimensão do outro que confere contorno ao corpo-sujeito.

Desde Freud (2013), a pulsão é uma força constante e o corpo é o substrato para formação egóica, sendo o Eu algo de ordem essencialmente corporal, alargando a compreensão do Eu como sendo responsável pelos processos mentais e pelo funcionamento racional do sujeito. Originando-se na pulsão, e sendo encerrado no Eu, atravessando assim, corpo e racionalidade, o sujeito é mais subjetivação de um corpo do que o ordenamento mental desse corpo.

Nesse entendimento, a psicanálise não considera que o psiquismo esteja situado na consciência, essa é apenas um dos seus momentos. Assim se afasta da compreensão tradicional da filosofia moderna estruturada para estabelecer a equivalência entre o humano e a consciência. Contrário a isso, Freud afirma que o estado de consciência é transitório: “uma ideia que é consciente agora não o é mais um momento depois, embora assim possa tornar-se novamente” (Freud, 2013, p. 9). E a razão pela qual a consciência não equivale ao todo do

aparelho psíquico é a existência do inconsciente como a presença da alteridade que se impõe a ela.

Para Freud (2013), a consciência seria a superfície do aparelho mental, estando em contato mais imediato com a realidade externa. Somente conteúdos que foram percepção externa podem ser da ordem da consciência. Sensações e sentimentos, de origem interna, apenas podem se tornar conscientes quando transformados em percepções externas, quando, então, entram em contato com a realidade externa. Segundo o autor, do mesmo modo como as necessidades físicas podem permanecer inconscientes, também o pode o sofrimento, mesmo quando sua fonte se encontra no mundo externo. Ou seja, a consciência é assim, algo adquirido.

Do mesmo modo, considerando a constituição narcísica do sujeito, o corpo é constituído de fragmentos imaginários e seus significantes. A unidade corporal é alcançada a partir da identificação com um objeto externo, uma alteridade que oferece ao indivíduo a imagem de unificação (Lacan, 1998a). É a identificação à imagem de um corpo unificado que situa a passagem do autoerotismo ao narcisismo, a partir do qual o sujeito se identifica como um corpo unificado composto dos elementos adquiridos pelo encontro com a alteridade. Ao mesmo tempo, é esse encontro que inaugura a compreensão da existência de uma diferença, e, portanto, de uma falta que marca essa diferenciação. As escolhas que orientam os caminhos pulsionais do sujeito são respostas a essa falta, na sua negação ou na busca imaginária por identificações capazes de completar os espaços que faltam.

Para que o corpo se constitua como uma unidade é necessário assim, que haja uma perda, que uma parte do que seria o sujeito seja deslocado como alteridade, exterior ao sujeito. Existe assim, um local central da perda na constituição e na unidade corporal que faz com que o corpo, para a psicanálise, não tenha apenas uma definição construtiva. O corpo existe como “saco de pele, vazio, fora e ao lado de seus órgãos.” (Lacan, 2007, p. 213-214), mas que em sua unidade potencial permite com que a pulsão seja movimentada em torno não de uma proposição, mas em torno dos furos que compõem essa unidade.

Desse modo, psicanaliticamente, o corpo não é simplesmente a base primária orgânica do sujeito, o qual ele tem acesso de maneira direta e hierárquica. O sujeito sabe de seu corpo a medida em que é mediado por operações simbólicas, a medida em que está inserido em relações de alteridade que lhe conferem sentido por meio do estabelecimento da linguagem. O corpo da psicanálise é um corpo atravessado pela linguagem (Kyrillos, 2008). Isso, por outro

lado, indica ser a própria linguagem algo que não é abstrato, mas que é ela mesma, corpo. Como indica LACAN (1998a),

as palavras são tiradas de todas as imagens corporais que cativam o sujeito; podem engravidar a histérica, identificar-se com o objeto do *Penis-neid*, representar a torrente de urina da ambição uretral, ou o excremento retido do gozo do avarento. (p.302).

A ordenação do sujeito, então situado e corporal, está mais vinculada ao inconsciente do que à onisciência da razão, fundada na compreensão de Lacan (1998a), que entende o inconsciente como uma dimensão estruturada como linguagem, ou seja, em relação com a dimensão da alteridade, e não como um lugar. O sujeito se ordena assim, pela sua inserção na relação de alteridade, entre aquilo que lhe determina e o que sobra dessa relação.

O problema dessa realidade é o quanto ela é negada em nome de uma compreensão de sujeito que é desprovido de sentido histórico, fixado em uma figura imaginária autorreferenciada. Esse esquecimento, diferente de representar a exaltação da dimensão individual, termina por degradar o indivíduo, o afastando de qualquer possibilidade de realização na primazia da pulsão de morte.

A crença no poder ilimitado da dimensão do Eu tem sido acompanhada pelo culto de si e pela ênfase no cuidado com o corpo como referenciais de organização das sociedades ocidentais (Sztulwark, 2023). Há o aumento dos modelos de saúde, de educação e de arte apoiados em inscrições corporais indicando que, quanto mais unificado o mundo se torna pela imposição da economia de mercado como lógica ordenadora, mais há a afirmação egóica como tentativa de diferenciação. A afirmação do corpo como lugar em que se assenta o sujeito aparece como uma tentativa de negar o sujeito como atravessado pela alteridade, funcionando como uma forma de isolá-lo em si mesmo, afastado das condições que poderiam o realizar como tal.

Nesse sentido, pode-se compreender o sintoma em parte como manifestação do conflito oriundo da inserção do sujeito pulsional em uma cultura de sacrifício, fomentada pelo distanciamento de estados arcaicos e imediatos no processo de diferenciação da estrutura egóica. Para Adorno e Horkheimer (2006) a história do indivíduo é a história de introversão

do sacrifício. Ou como compreende Freud (1974), a civilização é fundada na renúncia ao prazer em troca da possibilidade de segurança.

Por ser histórico, o indivíduo traz em si as marcas da relação entre corpo e cultura em um dinâmica na qual o ego é instância mediadora, articulada ao superego, como parte da cultura introjetada sob a forma de repressão, e à pulsão, vinculando o limiar entre somático e psíquico. Sendo limiar é necessário um tanto de recalque para o indivíduo se constituir como tal, diferenciado.

A plasticidade da pulsão, cujos objetos e vias de satisfação circulam e se desviam, ao mesmo tempo em que permitem ao indivíduo se diferenciar é o que permite que ele se submeta a condicionamentos externamente determinados. A socialização, que situa o indivíduo e impõe as condições e os limites à sua sobrevivência, age assim sobre as pulsões, fazendo com que a determinação social sobre o indivíduo se inscreva no seu corpo. É, em última instância, no corpo que se registram as mediações que compõem o indivíduo, e esse registro somático deve ser objeto de compreensão da relação entre subjetividade e a totalidade na qual se insere, ou entre sujeito e cultura.

Compreende-se assim como parte do sistema de opressão e recalque das condições de diferenciação que resguardam o indivíduo em sua condição de sujeito histórico se vincula ao processo de relegar as práticas ligadas ao corpo e à sensibilidade ao segundo plano ou tomado como objeto de suspeita, como a arte. Por outro lado, nos períodos em que avançam regimes autoritários se reforça a ênfase na disciplina corporal, com a finalidade de controle e manipulação da força física de caráter geralmente massificado.

Ao propor as práticas corporais como processos de elaboração dos modos de socialização e de compreensão das mediações que agem sobre o indivíduo indica-se o princípio de prazer como seta que direciona o indivíduo ao contato com aquilo que lhe é negado, permitindo ao sujeito rememorar a sua história. O conhecimento do que é negado já representa a possibilidade de oposição à tendência de dominação pela manipulação também da sensibilidade.

A administração total que abrange a sociedade tecnológica manipula ao abranger todas as instâncias de mediação, tornando a pulsão importante alvo de dominação. Pela conformação dos processos de mediação se alcança a pulsão, que é base de sustentação energética do sujeito e contato ancestral do indivíduo com a realidade, expropriando o corpo e sua energia como

forma aprimorada e avançada de dominação do indivíduo. Nesse contexto, enquanto a sensibilidade que torna vivo o humano estiver silenciada e esquecida, a coisificação é suportável.

A tensão entre o valor próprio do trabalho e a liberdade da fruição não é algo possível de ser suportado sem deslocamentos de compreensão e adaptação. Marcuse (1997) alerta que, sem tais mecanismos, “a desolação e a injustiça das relações de trabalho penetrariam vivamente na consciência dos indivíduos e tornariam impossível sua integração pacífica ao sistema social do mundo burguês” (p. 186). Nesse sentido, aquilo que é localizado no sensível adquire um potencial de crítica.

Adorno (2009) afirma que o sofrimento é físico, não como estando relacionado à compreensão da dor, mas ao registro somático da mutilação sofrida pelo espírito. Registro, em última instância, da razão que se distancia da natureza e se torna fim próprio, desviado para alcançar objetivos privados daqueles que ordenam a estrutura de dominação. Esse distanciamento ocorre às custas da imposição do sacrifício e da naturalização do sofrimento, em uma perversão do sentido da razão que se torna, dessensibilizada, em ferramenta de expropriação generalizada.

Essa mutilação deve ser esquecida de maneira ativa pela busca pelos modos de vida permitidos dentro dos moldes da opressão social. A satisfação negada é ocupada pelo gozo, uma modalidade de impulso caracterizada pelo prazer que é obtido na negação. O gozo é a insistência do princípio de prazer em se impor, reduzindo a razão dominadora que nega o corpo e a natureza à repetição (Lacan, 1998b). O prazer negado se repete em sua negação e é dessa repetição que provém o gozo. O indivíduo se torna assim enrijecido e o gozo o mantém perversamente localizado na opressão que sobre ele incide.

Pelo gozo o indivíduo se apropria da sua opressão, e goza com a sua repetição. Como afirma Adorno e Horkheimer (2006), “a compulsão à crueldade e à destruição tem origem no recalçamento orgânico da proximidade ao corpo” (p. 217), ou seja, a manutenção do sacrifício como norma, e a compulsão pelos excessos em geral, devem ser compreendidos pelo viés da dominação social do corpo.

A compulsão que acompanha o prazer que resta no gozo pode ser entendida como tentativa de recuperar o contato com o objeto, negado pelo modo de socialização que



determina os destinos da pulsão e nega ao sujeito justamente a fruição da busca e encontro com o objeto. Olhar o sintoma é dar voz a esse corpo de prazer na denúncia do sacrifício.

A violência que incide sobre o sujeito é violência sobre as possibilidades de fruição, mantendo a cultura do gozo que retira um tanto de prazer necessário à manutenção da vida do esquecimento de que essa vida lhe foi negada. A dominação do corpo é tentativa de dominação da memória, em um duplo movimento de rememoração do que lhe é proibido e de esquecimento da fruição desejada.

Por sua vez, a proibição do prazer é ocultada pela insistência do gozo. Nesse processo o Eu é convocado a se expandir em seu caráter de mediador, intervindo em nome da socialização opressora. A imposição do sacrifício para ser mais efetiva deve ser tomada não como exigência externa, mas como necessidade interna, e assim, o sujeito toma para si a responsabilidade por se manter alinhado aos interesses econômicos que se impõe totalitários. O Eu inflado, que busca o gozo repetidamente em tudo aquilo que lhe é negado, nega junto a isso a sua própria existência, submetida ao conjunto estreito de normas que ordenam a socialização.

Assim,

da morte da experiência é em grande parte responsável o facto de as coisas, sob a lei da sua pura utilidade, adquirirem uma forma que restringe o trato com elas ao simples manejo, sem tolerância por um excesso, ou de liberdade de ação ou de independência da coisa, e que pode subsistir como germen de experiência, porque não pode ser consumido pelo instante da ação. (Adorno, 1993, p. 30)

A negação do viver é substituída pela liberdade em violentar (Adorno, 1993). O sujeito é livre para exercer a violência, contra si e contra o outro, afirmando assim a sua existência. A satisfação, que deveria ser subversiva, por afirmar o sujeito frente aquilo que representava uma limitação, se torna repressiva, negando o sujeito ainda que ativamente realizada por ele.

## **2.5 – O corpo como uma experiência limiar**

Entende-se então o corpo como aparato somático, afetado e constituído por estímulos sensíveis, mas também como o que resulta do modo de olhar e definir o horizonte no qual o corpo pode aparecer. Nesse sentido é resultado do modo pelo qual ele é ordenado

esteticamente, ou seja, é determinado pelo espaço que lhe é atribuído para existir, sendo constituído como um horizonte de experiências.

Tal interseção entre somático e psíquico, que coloca o corpo como objeto limiar, faz com que esse objeto seja permeado também por vazios, por aquilo que o determina, mas que deixa de ser apreendido. Os gestos e trocas que fabricam o sujeito constroem um modo de se relacionar e se posicionar em relação ao desejo, do outro e próprio, produzindo uma visibilidade que ao mesmo tempo permite e exclui, que seleciona a depender das condições e dos fins.

O sensível que aqui se resgata é entendido como materialidade, base não conceitual do pensamento conceitual (Safatle, 2005), sendo aquilo que oferece resistência ao esquematismo do pensamento. Como um modo de incidência daquilo que escapa à simbolização, o sensível divide o sujeito entre o que cabe à consciência e o que a ultrapassa, e o destitui como sujeito. Essa divisão aparece no confronto da sua identificação com o simbólico, o que implica uma queda na vinculação do sujeito ao objeto e que evidencia haver no sujeito sempre algo de indefinido e não conceitual. Como visto, é nessa possibilidade de indefinição que resta a sua autonomia contra a total submissão.

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 (1998a) 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 (1998a), onde o corpo da criança 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, novamente, 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 corpo como uma realidade instável, que desperta a necessidade de dominação. Uma relação entre o visível do corpo e o invisível da sensibilidade que não é imediato, sendo da ordem do contato com o objeto que ao mesmo tempo que é externo e que habita o desconhecido da alteridade, compõe o sujeito.

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. Do mesmo modo, a arte como objeto age descentrando, abalando a imagem e deixando aparecer a falta, evidenciada como sendo um atravessamento que corta.

## CAPÍTULO 3 – A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DO SUJEITO

### 3.1 - A experiência da inconformidade

Sendo a educação uma construção histórica, a sua importância social se transforma a depender do momento cultural. A função de fornecer condições para que o indivíduo se constitua de modo a exercer a autonomia carrega o momento de adaptação, no qual a realidade se impõe como parte fundante do caráter social do humano. Na medida em que a realidade se torna demasiado onipresente, a necessidade de adaptação anula as possibilidades de autonomia, restando à educação a tarefa de ser agente do inconformismo, dado que a adaptação já é cumprida com rigor pelo aparato social.

A conformação resultante da imposição da adaptação não diz respeito a uma atitude passiva do sujeito frente a coletividade, mas sim a uma atividade do indivíduo sobre ele mesmo, no qual há a aceitação daquilo que é imposto. Ou seja, a potencialidade para constituir-se autônomo é apropriada pelo esforço em ajustar-se à realidade. Desse modo compreende-se que, embora guardada como potencial, a capacidade para a autonomia deve ser fomentada, do contrário, se converte em aptidão para adaptação.

A experiência, como matéria prima da autonomia, que dota o sujeito dos conteúdos a partir dos quais ele se torna capaz de sustentar a si mesmo no encontro com a ordem coletiva é, nesse sentido, ela própria uma capacidade que deve ser construída no processo de constituição da individualidade. É o ambiente cultural que vai fornecer ao indivíduo a possibilidade de desenvolver experiências, o que indica que essas experiências não podem ser programadas e direcionadas, não sendo constituídas a partir de um exercício de aprendizagem, mas a partir de determinado arranjo de condições.

Nesse sentido, a educação emancipatória está localizada nos espaços em que a experiência se faz possível, em uma dialética formativa que articula diferentes tempos e condições na construção do novo, capaz de se sobrepor à ordem da adaptação tanto externa quanto interna. O sujeito constituído por experiências é capaz de posicionar-se de outro modo diante da compulsão à repetição do todo coletivo que se impõe às potencialidades de transformação social. Do mesmo modo que a adaptação é completada com a internalização de uma motivação que torna individual a imposição de submissão, a autonomia deve ser também

um ânimo subjetivo, adquirido a partir da familiaridade do sujeito que experiencia a si mesmo no lugar de conformar-se no seu caminho de constituição.

Adorno (1986) analisa essa dinâmica de ajustamento psicológico que acompanha a massificação das funções perceptivas, o que se dá, no caso investigado por ele, na relação entre a música popular e a audição. Ocorre o fomento à popularidade musical, favorecendo a produção e distribuição de músicas com arranjos simplificados e replicáveis e facilitando o acesso a elas com o auxílio da tecnologia, como foi no seu tempo o sistema de rádio. Pelo entretenimento que alcança os sentidos, tal como a audição, o indivíduo é condicionado aos ritmos em circulação, o que resulta no abandono da espontaneidade: “os indivíduos são privados de quaisquer resíduos de livre-arbítrio em relação à música popular e tendem a produzir reações passivas em relação ao que é dado a eles, tornando-se mero centro de reflexos socialmente condicionados” (Adorno, p. 144). A autonomia da relação entre o sujeito e os conteúdos com os quais se relaciona é substituída por uma superestimulação que ocupa o espaço da experiência. Junto ao condicionamento dos sentidos, a vontade é também conformada.

Uma vez que “apenas deixar de resistir não é suficiente para a aceitação do inexorável” (Adorno, 1986, p. 144), para que haja o bom funcionamento desse sistema é necessário adesão. A atitude de conformação com os padrões vigentes implica uma decisão individual no sentido da concordância, uma resposta que seja dada pelo sujeito aos seus anseios, que é então facilitada pela superestimulação a que está exposto.

A conformação da vontade deve ser mantida em um processo repetitivo que exige esforço para a manutenção dos seus aparatos objetivos e subjetivos de conformação. É então a repetição que guarda a possibilidade de desvio, devendo o novo ser capturado nos espaços de incômodo produzidos pelo fato de esse não ser um processo passivo. Ao afirmar que, “para ser transformado em um inseto, o homem precisa daquela energia que eventualmente poderia efetuar a sua transformação em homem” (p. 146), Adorno (1986) indica que corre junto à dinâmica de captura das potencialidades humanas a possibilidade de retomada, que depende da capacidade de romper com a naturalidade forjada pelo direcionamento político do aparato social.

A conformação dos sentidos deve ser confrontada com a possibilidade de uma deformação, a partir de ordenamentos que promovam o contato do sujeito com formas capazes de sustentar o diverso, e, portanto, a alternativa, compondo uma estética de não-conformação.

A possibilidade de cultivar o inconformismo está vinculada, assim, à capacidade de experienciar o incômodo, aproximando o sujeito de um lugar de limiar e, portanto, de indefinição. Esse entendimento adquire implicações educacionais e políticas importantes, fazendo com que essas categorias se aproximem de um entendimento esteticamente ordenado.

### **3.2 - A forma do sujeito destituído**

As figuras estéticas e as produções de arte, testemunham a existência de uma relação entre o pensamento e a materialidade sensível, uma relação entre pensamento e não-pensamento. Definida por Rancière (2009) como o pensamento da arte, a estética é a compreensão de uma racionalidade própria à arte, que a retira de uma oposição à clareza do pensamento. É a configuração de que o sensível pode ser formulado, pensado. Nesse sentido, a estética é o entendimento da existência de uma ordenação de relações entre o visível, o dizível, o saber e a ação.

A arte inaugura possibilidades e os seus arranjos. A obra é resultado da sua própria lei de produção e é “prova suficiente de si mesma” (Rancière, 2009, p. 27). A arte é a imbricação do pensamento no sensível e do sensível no pensamento. É a formalização lógica naquilo que é irracional e a permanência da falta naquilo que é racionalidade. É identidade entre um procedimento consciente e um produzir que é inconsciente, uma ação voluntária e um processo involuntário. Posiciona dentro de um sistema de possíveis.

A estética diz haver um pensamento formalizado fora das leis racionais do pensamento, “um pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento” (Rancière, 2009, p. 33). Uma formalização que opera um funcionamento relegado ao irracional.

Essa espécie de inconsciente estético se manifesta em uma polaridade: de um lado se inscreve no corpo, sem linguagem, deve ser decifrado e significado, de outro permanece como potência que se impõe à consciência e a todo significado, a qual “é preciso dar voz e corpo” (Rancière, 2009, p.36), ainda que essa voz seja a da renúncia, ou seja, uma potência que nem sempre se manifesta de maneira criadora.

A estética tem a função de reconhecer uma racionalidade própria àquilo que é fantasmagórico, sem forma definida e cuja criação apenas se deve a si mesma. A arte,

reconhecida pela estética, dá testemunho de um pensamento imanente ao irracional, da grande presença da alteridade naquilo que é unitário. Pela arte o sujeito é atingido pelo sensível e confrontado com a potência da alteridade. Faz triunfar um “*páthos* irreduzível a todos *logos*” (Rancière, 2009, p. 76), possuindo uma autonomia de recusa de representação que é profundamente heteronômica. Ao testemunhar a ação de forças que ultrapassam o sujeito e o descentram, a formação estética aposta na potência da alteridade.

A experiência estética tem um contexto histórico, não pode ser dita como sendo da ordem da fruição natural das formas. Ela nasce junto com a noção de autonomia estética e não está vinculada a funções sociais específicas, possuindo a força de impor uma lei por si própria, assim como aparece no campo da moral e da política.

A experiência estética nasce quando a arte consegue impor para si mesma a sua lei, criando um mundo à parte (Safatle, 2022). Assim, a autonomia da arte está vinculada à criação de uma racionalidade própria. A música, por exemplo, inaugura a assimilação da dissonância, integrada como motor da forma e elemento de tensão interno, que permite o seu desenvolvimento. Pelos seus registros de criação, permite a autonomia na integração daquilo que estremece a sensibilidade.

O teatro por sua vez, inaugura a prática que calcula o olhar das coisas, sendo o palco a linha que vem atravessar e delinear - expandindo e contraindo- limites. A representação não se define diretamente pela imitação, deixando de lado as noções de original e de cópia, o que se apresenta é sempre uma representação, dependendo do modo pelo qual um terceiro dirige o olhar e recorta uma imagem (Barthes, 1990). A arte proporciona assim, um outro sentido de emancipação, sendo entendida como forma de relação com a dissonância, com aquilo que tem a capacidade de decompor, e não como uma lei.

Como horizonte de constituição formativa que corresponda à ideia de sujeito afeita a noção de alteridade como dimensão de constituição de si, e aproximado da lógica estética que oferece modelos de constituição, o conceito de destituição subjetiva tem a ver com a proposição de sujeito descentrado (Safatle, 2005). O que guia esse entendimento é o processo de condução ao fim do processo analítico, identificado pela recolocação do lugar do sujeito frente ao objeto que causa do seu desejo.

O sensível deve ser pensado como materialidade, como base não conceitual que serve à formalização do conceito. Base não como material que se oferece positivamente à

elaboração, mas que oferece resistência ao esquematismo e que por isso mesmo o autoriza aquilo que ultrapassa a resistência. Desde Freud, a consciência, como lugar da racionalidade, é sinônimo de alienação. Para se situar, o sujeito deve se submeter ao universo simbólico das significações. O sujeito é habilitado a falar de si a partir de um significante, que o faz surgir como objeto, objetificado, ao mesmo tempo em que faz surgir a inadequação a esse significante. É na inadequação que o sujeito habita, na fissura.

Enquanto descentrado e afeito à não-identidade, o sujeito aparece então, quando vacila a sua identificação com o significante designado. Lacan (1992) diz que, com isso, o subjetivo é algo localizado além das simbolizações e Adorno (1995b) vai no mesmo sentido ao dizer que a autonomia do sujeito está em reconhecer a sua relação com o objeto, e com a opacidade própria tanto ao objeto quanto a si, naquilo que escapa ao conceito.

Considerando a composição narcísica do sujeito, mas que consiste em recolocar sobre si os afetos constituídos do encontro com o objeto, os autores questionam a imediaticidade do objeto bem como a relação entre sujeito e objeto e, com isso, permitem fazer vacilar a própria conformação do sujeito. Nesse processo é necessário fazer o movimento de iluminar o objeto em sua opacidade, como desidentificado a uma imagem.

O fracasso na identificação abre possibilidades, dado que questiona a vinculação do afeto aos modos de gozo dos quais o sujeito está habituado. O corpo encarna a opacidade sensível do objeto, indicando o caminho para um modo de conformação do sujeito que não é tributável a uma imagem idêntica. O corpo é a figura do porvir preservado no sensível.

A psicanálise ilumina a questão do papel da experiência do sensível ao pensar essa experiência nas relações de objeto e no problema da destituição subjetiva. Nos seus termos, a questão aparece no sentido de questionar em que condições é possível pensar o sujeito que reconhece que a sua vinculação com o objeto é uma relação permeada pela fantasia, sendo o contato com esse objeto algo da ordem do impossível, da não correspondência entre pensamento sobre o objeto e o objeto em si, pensando assim, as possibilidades de posicionamento desse sujeito com relação ao seu desejo.

Lacan (1998a) entende que um posicionamento do sujeito que não esteja determinado de maneira central pela lógica da fantasia, ou seja, que não busca tamponar as faltas em si e no outro com conteúdo imaginários, deve se reconhecer na opacidade do objeto, uma



identificação não preenchida, mas que é identificação à abertura essencial do objeto. Esse reconhecimento permite o contato com aquilo que é diverso do sujeito.

É, portanto, o corpo aquilo que marca essa diferença, materializando a distância do objeto, a sua impessoalidade. O corpo é um limite, próprio e do outro. Nessa experiência, que ultrapassa a compressão consciente, se localiza o processo de destituição subjetiva, quando o sujeito se reconhece na insuficiência do objeto que o constitui ao mesmo tempo em que dele escapa. O reconhecimento de um resto que não é apreendido pelos significados que conformam os limites do subjetivo e que emerge quando a opacidade é reconhecida (Lacan, 1998a). O outro preenchido de significados ao qual o sujeito se indiferencia cai e dá lugar ao outro como diferença.

Esse ato analítico de destituição subjetiva é operado pelo próprio objeto, que não tem um valor estruturado em si. A determinação de identidade lhe é atribuída, e deve, por esse motivo, abrir espaço para se pensar uma relação pautada por experiências de não-identidade, e um sujeito capaz de vivenciar tais experiências.

Esse processo recorda a própria humanidade que deve localizar o sujeito como humano, reconhecendo aquilo que escapa aos contornos inteligíveis do Eu, mas que compõe, junto à identidade, o que é o sujeito. Isso significa localizar o sujeito naquilo que é ainda indefinido, e que, portanto, é motor. A destituição subjetiva, nesse sentido, diz respeito à permissão à sensibilidade de ser sujeito como movimento.

Vale lembrar aqui que o laço social é construído com base em dinâmicas de identificação. Isso permite compreender as dinâmicas de relações de poder e repetição que dão forma à organização social, bem como determinam a vida psíquica pela mobilização de afetos, dando forma também à constituição do sujeito (Safatle, 2017). É pensando na organização das relações de poder que se pode lançar luz sobre a questão da emancipação.

Safatle (2017) indica que nem todo processo identificatório, ainda que fundamente as relações de poder, pode ser compreendido como relação de dominação. Há algo que determina a criação de vínculos e que não é a vontade dos sujeitos envolvidos, mas que, segundo o autor, é “expressão de uma dinâmica inconsciente de afetos” (p. 212). Existe então a circulação das relações de poder e existe o discurso da autonomia que diz respeito ao modo de relação com a autoridade.

A psicanálise avalia essa relação a partir da compreensão das relações de transferência. O sujeito em análise se submete ao saber do analista, reconhecendo que existe nele um saber acerca do seu desejo que lhe escapa. É operando essa suposição de saber que o processo de análise se desdobra e o sujeito se situa frente ao seu desejo, a partir do modo como circula essa suposição.

Lacan (1998a) aprofunda essa ideia ao investigar as condições de avanço da análise e o momento da liquidação da transferência, a partir da qual podem emergir outros vínculos de constituição do sujeito. A liquidação da transferência depõe a sujeição do indivíduo ao saber suposto do Outro, juntamente com a deposição de um saber sobre a própria constituição do sujeito, ou seja, vacila a ideia de que possa existir um saber capaz de produzir as relações do sujeito consigo mesmo e com a dimensão da alteridade.

Com a liquidação da transferência o sujeito é reposicionado frente a esse saber e em relação ao agente causador desse saber. O que emerge não é a ignorância do analista da realidade subjetiva do analisando, como se ela fosse de natureza oculta, mas o objeto causador do sujeito, aquele do qual o sujeito retira o seu próprio contorno, mas que lhe escapa. Na análise, o lugar de objeto, e de saber, é ocupado pelo analista, objeto esse que com o decorrer do processo circula, reconfigurando a relação do sujeito com o saber que é posto em circulação.

O saber em análise se realiza ao destituir o sujeito. Isso porque o saber suposto é saber sobre o desejo e o que lhe causa e ao deslocar essa causa, decai a sacralização do desejo. Disso decorre o questionamento acerca do que faz com que esse processo de destituição subjetiva seja um processo que viabilize uma experiência de liberdade e de emancipação, e como esse reposicionamento pode permitir um outro modo de constituição de laços sociais.

Para compreender essa relação é necessário considerar que quando se fala de emancipação, se fala da possibilidade de que o indivíduo delibere a si próprio. Mas tal deliberação não significa a internalização de padrões de comportamento socialmente determinados. No processo de condicionamento esse disciplinamento pode ser confundido como aquisição de autonomia, uma vez que o condicionamento dispensa o uso de coerção ao produzir adaptação. Diferente da adaptação social, a emancipação está na possibilidade do sujeito existir como produtor de singularização, a partir da qual pode normatizar a si próprio.

Para que tal experiência seja possível é necessário que a estrutura que impõe a ordenação social dê espaço à instauração de uma nova orientação, que não esteja camuflada pela passagem de um modo explícito de imposição da ordem, com uso de coerção e violência, para um modo implícito que carrega igualmente a coerção e a violência de maneiras veladas e introjetadas. Para haver alteração no modo disciplinar de estruturação do poder é necessário haver a transformação dos modos de reprodução social.

Considerando esse imperativo, a linguagem aparece como aquilo que dá forma à experiência e estrutura os afetos e a sensibilidade. Desse modo, não há transformação sem modificação da forma como a linguagem se organiza. Para que algo da ordem da estrutura se transforme é necessário que a metafísica implícita que orienta os processos da vida social se dissolva e dê lugar a uma outra gramática, ou seja, uma outra ordenação das relações entre os objetos sociais, uma modificação no regime de saber, e de poder.

A experiência que desponta dessa desuposição do saber é da ordem do reconhecimento de uma ausência de domínio mais do que a passagem de domínio do exterior para o domínio próprio. Entretanto, o que poderia ser causador de desamparo abre espaço para a emergência de novas relações e novas estruturações subjetivas pautadas na singularidade e não na totalização de uma ordem tornada única pelas dinâmicas de poder vigente.

Justamente pela característica de ser singular, não cabe à teoria pautar como essas novas relações e subjetividades deverão ser. O que cabe é a afirmação da necessidade de transformações que permitam ao sujeito agir de maneira a direcionar a própria vida em outras direções. Compete à “práxis realizar-se em suas múltiplas e inumeráveis configurações contextuais.” (Safatle, 2017, p. 226). Esse entendimento abre a possibilidade de organizações plásticas capazes de modificarem-se a partir do contato com as singularidades próprias da sensibilidade e da circulação dos afetos. Isso traduz a possibilidade de emancipação em uma experiência de transitoriedade, aleatoriedade e ausência de hierarquia.

Adorno e Horkheimer (2006) nos lembram que a história da civilização ocidental, com as suas conquistas materiais e institucionais é constituída a partir da renúncia de afetos e destinos que compõem os sujeitos. Para sobreviver o sujeito deve essencialmente se adaptar às renúncias que são necessárias ao funcionamento social. A divisão do trabalho separou não apenas as classes sociais e a função devida a cada uma, mas separou também o potencial do humano em força motora bruta e fruição sensível. O corpo se tornou instrumento de trabalho e os afetos objetos de recalque.

A relação do indivíduo com o seu corpo próprio e o do outro, dentro dessa dinâmica de adaptação, renúncia e criação que caracterizam a sociedade ocidental é constituída por uma relação de amor-ódio. A cultura de racionalidade repele o corpo como algo inferior a ser dominado, mas ao mesmo tempo, devido aos afetos que ficam subsumidos, o corpo é objeto de desejo. Objeto de atração e de repulsão, de desejo e nojo, essas relações são reflexos da ambiguidade resultante de um processo de dominação que apesar dos esforços não foi capaz de apagar os restos indesejados. A relação com o corpo se determina como coisa a ser possuída refletindo a própria relação com a natureza, rebaixada a objeto de dominação e controle em nome de uma ideia de desenvolvimento.

Com o crescimento das forças econômicas que delineiam o poder das relações mercantis de determinar os acontecimentos sociais, a dominação deixa de ser exercida exclusivamente pela coerção, integrando um aparato que é apropriado pelo modo de funcionamento subjetivo, fazendo coincidir a demanda interna com as exigências do modelo de civilização. “A humanidade deixa-se escravizar, não mais pela espada, mas pela gigantesca aparelhagem que acaba, é verdade, por forjar de novo a espada.” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 109), a dominação progride se apropriando de diferentes modos da relação do sujeito consigo mesmo, mediado pela sensibilidade.

Diante disso, os autores anunciam a impossibilidade de reverter o corpo mutilado, em corpo vivo. Uma mutilação que se converteu em sinônimo de corpo físico, constituído pelos mecanismos de dominação tanto quanto pelas determinações biológicas de genética. “Ele permanece um cadáver, por mais exercitado que seja.” (Adorno; Horkheimer, 2006, p.110), em um processo que transforma a matéria viva em matéria prima, submetido a um valor de uso e de troca.

O corpo é de maneira persistente convertido em objeto de medida e cálculo, submetido à violência para se adaptar e ao ódio também violento quando não é capaz de se integrar. Por ser a base da possibilidade de diferenciação, é objeto do projeto de redução das coisas a unidade da ordem de eficiência.

Por outro lado, é na autonomia do indivíduo que reside a possibilidade de resistência contra a opressão do todo. Resistência essa que se encontra na presença de traços irreduzíveis e particulares de cada indivíduo, que por sua vez são tanto aquilo que escapou às determinações do sistema dominante quanto justamente as marcas das renúncias exigidas por esse mesmo sistema. O que compõe o indivíduo é histórico e resultado das relações de poder

entre todo e parte, onde se suprimem possibilidades, mas também se sinaliza em que sentido deve ir a resistência.

É contra o modo pelo qual a sociedade se organiza que o indivíduo pode ir no caminho da sua autonomia, uma vez que em seu íntimo ele carrega os mesmos traços da sociedade da qual busca se diferenciar. O movimento de autonomia se faz indo ao encontro do todo social, mas carregando o particular que deve ser defendido.

Sendo a sensibilidade a capacidade de interpretar sinais não discursivos e não codificados, é da superexposição voltada para a conformação que resulta a paralisia do corpo erótico, o qual, tendo o desejo formatado, deixa de desejar. Assim, a imposição do realismo capitalista que afirma poder submeter tudo marca a exigência da investigação de rotas de fuga, feita não como especulação, mas como aproximações do que se apresenta como potencial já inscrito no presente, mas reprimido pelos excessivos e diversificados mecanismos de captura. A capacidade de acolher o mundo contra lógica de dominação que visa submeter as formas ao jugo das capacidades intelectuais colonizadas, promove, contra o imperativo a produção incessante, uma outra relação com o mundo não submetida a modelos e diretrizes.

### **3.3 - Pina Bausch e o sujeito que dança**

Por ser uma constelação de elementos determinados pelos momentos históricos, não cabe à arte uma definição. Não se pode alcançar um fundamento primitivo que determine o seu significado, visto que não há uma identidade permanente de arte. Ao mesmo tempo, ainda que determinada historicamente, a arte não pode ser entendida como um espelho da sociedade, visto que o seu conteúdo é expressão de algo interno ao sujeito que objetiva a obra (Adorno, 2011). A arte se encontra no limiar entre sociedade e indivíduo, sendo por isso mesmo, aversa a definições.

Seguindo essa noção, o coreógrafo alemão Rudolf Laban (1978) 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. Nesse sentido, o movimento é revelador e pode ser investigado.

Considerando que o drama e a dança musical são aquisições tardias da humanidade, o movimento em sua origem está relacionado ao trabalho e à prece, sendo influenciado pelo ambiente no qual o que se move está inserido. Esse ambiente deve ser considerado quando se investiga o movimento.

Sendo uma arte dos palcos a dança é dinâmica. O espectador, diferente do público de uma obra estática, não tem oportunidade para a contemplação, devendo entrar em contato justamente com a arte do movimento, acompanhando o sentido que se desdobra. É uma arte que permite um diálogo com a historicidade que compõe os objetos. Do mesmo modo é o teatro, a ordenação do movimento dentro de uma estrutura de transmissão que por vezes se conjuga ao texto para produzir formas (Laban, 1978). O teatro expressa mais do que o cotidiano humano, ele oferece uma experiência de realidade que transcende a realidade individual e que a multiplica.

O surgimento da dança moderna na Europa se encontra em um contexto de fracasso de um modo de vida individualista, que coloca a inaptidão do sujeito para lidar com as exigências desse padrão de socialização de crescente industrialização que estendeu a mecanização imposta ao trabalho para a dinâmica de vida fora do trabalho (Da Silveira, 2009). Em contraposição com a dança clássica, focada na formalização, de modo a evidenciar os elementos visuais, a dança moderna buscou priorizar os elementos simbólicos do movimento, entendidos como expressão de um significado interno. A dança moderna propôs o trabalho com o corpo por inteiro, mudando o foco antes dados aos membros periféricos para o tronco como centro gerador de todo movimento.

A passagem do final do século XIX e início do século XX foi um período de experimentações nas artes, com busca por novos modos de expressão de métodos de criação, representando a busca por outras relações do indivíduo consigo mesmo e com a sociedade. Enquanto expressão, buscou valorizar a criatividade e liberdade do indivíduo e como metodologia ocorre a valorização da experimentação e observação.

Rudolf Laban é um importante expoente da dança moderna na Europa, sendo o centro geográfico e cultural a partir do qual toda a tradição da dança moderna alcançou relevância. Diferente das tendências em desenvolvimento na dança europeia, Laban (1978) 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.

O coreógrafo alcançou relevância a partir da busca por uma nova linguagem para a dança, aprofundando o conhecimento acerca do que constitui o movimento e de que maneira ele é executado e utilizado. Trouxe a totalidade do corpo para dissecar os elementos constituintes do movimento. Para ele, seja na arte, no trabalho e na vida cotidiana, o movimento humano é sempre permeado pelos mesmos elementos. A partir desse entendimento, desenvolveu um estudo denominado Eukinetica, definindo o tempo, o espaço, o peso e a fluência como os princípios que compõem todo o movimento, desenvolvendo os aspectos qualitativos do movimento, sempre caracterizado por um determinado esforço.

Em uma outra série de estudos, denominada Corêutica, Laban elaborou a organização espacial dos movimentos, compreendendo haver um espaço dentro do qual o movimento é composto e a partir do qual seriam compreendidos os seus significados. Pelo Corêutica, o coreógrafo e autor buscou desenvolver a sensibilidade ao iluminar o caminho do movimento no espaço, buscando compreender os seus determinantes, observando haver uma relação intrínseca entre as emoções e a direção das ações físicas.

Foi nesse contexto de repensar o movimento e os modos de expressão estética, que, por iniciativa de Laban, surgiu a dança-teatro, definida por ele como uma nova forma de arte (Laban, 1978). Nesse gênero, o movimento ocupa o centro do processo artístico, sendo a dança o principal meio de expressão, e a música, o figurino e o cenário elementos secundários e até mesmo desnecessários. A colagem, a repetição e a simultaneidade de ações se tornaram características da dança-teatro, não apenas rompendo com a dança clássica, mas incorporando elementos e desenvolvendo as práticas existentes.

O movimento da dança-teatro, bem como a sua nomeação, surgiu na Alemanha por volta dos anos 20, tendo como marco a publicação do livro de Rudolf Laban intitulado *Die Welt des Tänzers* (O Mundo do Dançarino), publicado em 1920, onde sistematizou o seu estudo sobre o movimento da dança, estabelecendo como lei fundamental o princípio da sequência: todo movimento irradia de um centro e deve retornar a ele.

Para Laban, o dançarino era um ser integrado que pensava-sentia-fazia (Laban, 1978) Seu método é fundamentado em pensar o movimento, de um modo que não deve ser confundido com um enfoque cognitivista, mas que compreende que a dança deve ser experienciada e sentida pelo indivíduo por completo, considerando haver na dança um conteúdo significativo compreensível.

As teorias de Laban sobre harmonia espacial e dinâmica do movimento fornecem a dança, desde o século XX, uma base que se mostra ainda hoje relevante. Seu pensamento contribuiu para o reconhecimento da dança como uma forma de arte autônoma e desenvolveu as condições para a compreensão das dimensões simbólica e linguística da dança.

Um nome importante para a dança-teatro foi a dançarina e coreógrafa Pina Bausch. Philippine Bausch nasceu em 1940 em Solingen, na Alemanha, entrando para a *Folkwang School*, em Essen, aos 14 anos. Dirigida por Kurt Joss, ex- aluno de Laban, sua formação incluiu técnicas de improvisação com as regras fundamentais do balé. Na escola ela também teve contato com outras formas de arte, tais como ópera, teatro, música, pintura, escultura, fotografia e design, que influenciaram sua abordagem de relacionar diferentes mídias em seu trabalho. Ter crescido em um país em guerra teve grande impacto sobre a sua vida, impressão que se refletiu em algumas de suas obras.

Em 1962 atuou como dançarina solo na *Folkwang Ballet* de Kurt Joss, sendo quando iniciou a sua carreira como coreógrafa e em 1973 ela se tornou diretora do Wuppertal Ballet, logo renomeado por ela como *Tanztheater Wuppertal*, onde trabalhou até a sua morte em junho de 2009 (Vesga Bujan, 2017).

A composição das peças de Pina Bausch é feita utilizando a técnica da colagem, na qual as cenas são ordenadas sem seguirem uma narrativa linear, saltando de uma cena para outra, em um contexto de teor emocionalmente carregado. O uso do senso de humor também é frequente no seu trabalho. Pina não se interessava somente em como as pessoas se movem, mas no que as move. Seu trabalho tinha um forte cunho de crítica social, que, ao invés de focar em questões públicas, era focado nos aspectos privados assumidos diante das condições de opressão.

Com formação no balé clássico, mas cuja carreira se desenvolveu a partir de passagens importantes pela dança-teatro de Laban, Pina fez do realismo e da crítica social elementos de peso na sua arte. Uma das características marcantes do seu trabalho é o movimento do tronco e dos braços em ações repetitivas marcantes, cuja função é mostrar o peso da disciplina na composição do movimento (Fernandes, 2000). Pina enfatiza por meio dos seus bailarinos e das suas peças que os corpos são disciplinados, e não nega, portanto, o papel da disciplina, mas o problematiza, mostrando as suas marcas e falhas.



Pina Bausch desenvolveu um importante 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 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.

A dança-teatro deriva da dança expressionista, que buscou resgatar a expressão de estados emocionais, acompanhando o movimento expressionista nas artes plásticas e no cinema. Pina Bausch se inseriu nessa mesma tendência, sendo a produção das suas peças composta pela colagem dos materiais criados durante os ensaios, em uma mistura de improvisação e montagem orientada.

O processo se iniciava sem um roteiro definido, dirigindo perguntas aos bailarinos que evocam memórias carregadas de afetos e que frequentemente remontavam à infância. As respostas deveriam ser elaboradas na forma de uma coreografia dotada de muita sensibilidade e capaz de expressar múltiplos sentidos a partir da afirmação de uma lógica sensível própria, que indica ser o corpo não um objeto fisiológico, mas atravessado pela subjetividade, o que, pelo caráter de ser diverso, lhe confere a autonomia. A comunicação estabelecida extrapola o dito.

A criação de Pina adquire assim a capacidade de extrapolar o particular. Ainda que a cena se construa a partir de elementos da individualidade dos artistas, o que se traduz em movimento termina por adquirir o caráter de universal, de tocar outros particulares, permitindo ser reconhecido pelo espectador como algo que lhe é próprio.

Uma das distinções da dança-teatro, que centraliza a composição do movimento, é a aproximação entre a arte e a vida cotidiana, ambas compostas pela ação dos copos. Assim como na dança, o movimento cotidiano é condicionado por técnicas corporais culturalmente estabelecidas. Os gestos com os quais os sujeitos sentam, tocam, concordam e discordam, ainda que pareçam naturais, são resultados de determinação cultural (Fernandes, 2000). Nesse sentido, o que diferencia a ação cênica é a consciência do processo de constituição do movimento, coreografado para compor uma significação própria à cena. Isso faz com que a peça ocupe o lugar de modelo ao evidenciar a relação entre a atuação corporal e o contexto

social, situando o sujeito em um espaço que extrapola os seus motivos subjetivos e o aproxima do todo.

A obra de Pina é devedora do desenvolvimento da dança moderna. Ela reflete a tentativa de elaborar um novo modo de ser indivíduo e de estar no mundo. Era próprio da coreógrafa a procura de métodos que dessem ao corpo meios para exprimir novas experiências de vida, de modo a recuperar a relação do indivíduo com o seu corpo a partir do modo como esse corpo se relaciona com o mundo.

Essas compreensões estéticas apontam que o corpo se traduz em movimento. A dança, e o teatro, são manifestações artísticas que tem o corpo como principal objeto de trabalho. Elas evidenciam os sentidos presentes em cada gesto que compõem um movimento, aquilo que no cotidiano é esvaziado de sentido.

Um dos métodos da dança-teatro proposto por Laban é compor as peças criadas incorporando movimentos cotidianos, o que coloca em evidência a construção histórica do corpo, historicidade essa da qual provêm os sentidos que atravessam o movimento. As peças produzidas não apenas contam histórias, mas contam modos de representar histórias pessoais e sociais.

De acordo com Fernandes, (2000), que analisou os elementos da produção de Bausch, o principal veículo de apresentação dos sentidos é a repetição formal, que tem a função de provocar transformações na compreensão de ações que passam despercebidas no cotidiano. Assim como na vida, essa repetição não ocorre sempre do mesmo modo, a cada repetição a sensibilidade e o sentido se alteram, o que, feito de maneira ordenada pela criação e apresentação da obra permitem que a repetição não tenha apenas a função de promover ajustamento, mas que possam levar à transformação, pelo rompimento de padrões conformadores esquecidos.

Baseado na descrição de sentimentos passados, as cenas construídas pela coreógrafa são moldadas em uma forma estética que se dissocia da personalidade daquele que a põe em ação, processo do qual surgem múltiplos significados. É colocado o paradoxo, permitido pela repetição estética de produzir a diferença na medida em que se reaparece, libertando repertórios físicos, sociais, culturais e emocionais. Significados que surgem em nível sensorial e intelectual mobilizados naqueles que têm as suas expectativas capturadas pela criação em cena. Deve haver uma recepção ativa para que o trabalho da arte se realize da parte do sujeito

que entra em contato com ela, essa recepção ativa permite que o espectador se envolva de maneira sensível em uma experiência da realidade.

Esses entendimentos estão apoiados na ideia de que o corpo comunica um cotidiano e uma identidade, a partir do qual trocas se produzem. Isso indica que o corpo está sujeito a transformações, sendo capaz de absorver gestos, movimentos e significados.

### **3.4 - O problema da formação na dança-teatro**

Esteticamente, a dança-teatro se estabelece como um movimento artístico diferenciado entre os anos de 1970 e 1980, construído no interior da cena política e cultural da Alemanha Ocidental pós-guerra dos anos 1960 e tendo suas raízes conhecidas nas revoltas de 1968 e nas mudanças estéticas que se sucederam. Com sua compreensão de movimento e da dança como “energia natural e comunicação linguística” (Fernandes, 2000, p. 21), a dança-teatro se opõe à idealização e a mistificação do corpo, evidenciando a sua lógica e realidade múltipla.

O termo dança-teatro era usado por Rudolf Laban para descrever a dança como uma forma de arte independente, baseada na correspondência harmoniosa entre as qualidades dinâmicas do movimento e os seus percursos no espaço, compreensão a partir da qual Laban compôs peças que incorporam movimentos cotidianos, bem como movimentos abstratos, ou “puros”, em uma forma narrativa, cômica ou abstrata.

As teorias de Bertolt Brecht com seus temas políticos e de crítica social também possuem influência na história da dança-teatro alemã. O conceito brechtiano de Gestus diz respeito à combinação de palavras e ações corporais formando um gesto com significado social através do qual Brecht buscava instigar o reconhecimento de situações cotidianas.

A história da dança-teatro encontra lugar nos trabalhos de Bausch, que enfatizam as relações humanas, os movimentos cotidianos e a aproximação entre diferentes formas de arte, sem deixar de evidenciar a predominância teatral. Suas peças apresentam um caos grupal generalizado provocando experiências inesperadas na plateia e nos dançarinos e articulam grandeza técnica e conteúdo emocional, compondo uma experiência que não deixa de ser socialmente crítica.

As coreografias de Bausch não recusam a técnica clássica, mas incorporam a sua forma e conteúdo usando-as criticamente. Suas cenas são estruturadas de modo que as sequências de movimentos sejam fragmentadas, repetidas ou realizadas simultaneamente sem uma conclusão definida. É através da repetição de movimentos e palavras que as obras de Bausch assimilam e alteram as tradições da dança alemã (Fernandes, 2000).

A história do teatro, que remonta à tradição do teatro grego, é fundada em uma cultura da linguagem verbal fruto da racionalidade dominante convencida de que quase tudo poderia ser dito em palavras e que a realidade poderia ser traduzida em estrutura racionalmente apreensível e transmissível. Por outro lado, a história da dança é mais difícil de ser traçada, dado que não pode ser gravada na escrita, havendo a tendência de considerar a dança como devedora da manifestação de impulsos naturais.

A compreensão de razão versus natureza reforça e se apoia na ideia da existência de uma divisão entre mente e corpo, razão e emoção e uma série de outras dicotomias que compreendem a realidade de maneira binária. Essa convenção vem sendo combatida pela dança-teatro alemã desde o seu início. Para Bausch, a dança e o teatro são colocados em cena como linguagem, mas não como uma totalidade de corpo-mente ou forma-conteúdo. Do contrário, a sua linguagem é explorada como sendo intrinsecamente fragmentada: “os movimentos não completam palavras em busca de uma comunicação mais completa; o corpo não completa a mente em busca de um ser total ou de uma presença mais completa” (Fernandes, 2000, p. 34). A repetição é o principal mecanismo utilizado para expor essas rupturas.

Os gestos assumem uma função estética, se tornam tecnicamente estruturados, e para a coreógrafa, o gesto técnico é repetido até ganhar um significado social e crítico. Pela repetição, gestos cotidianos tornam-se abstratos, transcendendo as suas funções diárias. No palco, quando um gesto é apresentado pela primeira vez, ele pode ser interpretado como uma expressão espontânea. Mas quando ele é repetido várias vezes assume uma forma estética, bem como a cada repetição deixa compreendido como um gesto espontâneo. Com isso, gestos cotidianos são capazes de provocar sentimentos e experiências tanto nos bailarinos quanto na plateia. Os significados por sua vez são transitórios, perdem a sua literalidade e transformam-se à medida que são repetidos.

A dança como expressão estética coloca um questionamento: a partir de que momento um movimento é chamado de dança? A resposta tem a ver com a maneira pela qual o

movimento é atravessado pela consciência corporal. Nesse sentido, o desenvolvimento da dança se encontra com o desenvolvimento físico e psíquico humano. A formação da imagem corporal não corresponde a leis biológicas, mas depende de significações e sentidos historicamente constituídos a respeito do corpo. Em certo sentido, a imagem corporal individual é resultado da repetição de padrões ambientais e sociofamiliares, transmitidos através de gestos e posturas. Isso indica que o corpo individual é um corpo social, uma construção psicofísica atravessada por normas repetitivas de disciplina e dentro de relações de poder.

Através da repetição, Bausch acessa essa história social do corpo, ao mesmo tempo individual e coletiva. Os seus dançarinos “repetem os momentos nos quais começaram a repetir movimentos e comportamentos de outras pessoas” (Fernandes, 2000, p. 36). Sua dança-teatro manifesta tanto uma expressão pessoal e psicológica quanto social e política, em uma reconstrução física da história registrada no corpo do dançarino, transformada em uma forma estética. A dança transforma a história pessoal atravessada pela cultura em manifestação estética.

Para Bausch, apenas falar não significa nada, e até mesmo o movimento de acariciar pode ser, indicando que a discussão do movimento como sendo natural ou linguístico é encarada pela dança-teatro alemã de modo a explorar a linguagem da dança iluminando o seu paradoxo de ser simultaneamente física e imaterial. Em uma tentativa de enfrentar a efemeridade inerente a sua forma e a constante perda que compõe o movimento, as teorias do movimento de Laban integram a qualidade não linguística da dança e o enfoque científico do estruturalismo e da linguagem, buscando estabelecer a dança como uma forma de arte autônoma com a sua linguagem própria (Campos, 2017).

Para apreender a natureza dinâmica do movimento, Laban baseou a sua teoria do movimento em uma relação de polaridades, mobilidade e estabilidade; interno e externo; movimento e notação, relacionados dentro de um todo integrado. Bausch por sua vez instala a ruptura nessa tendência à compreensão do todo, explorando a arbitrariedade e a circulação do signo. A repetição fragmenta e separa o significado do seu acontecimento original, fazendo circular conteúdos e significados e abrindo novas possibilidades e entendimento.

A dança não é a expressão espontânea de instintos e nem é resultado de investigações científicas. A dança é a linguagem da constante busca entre fisicalidade e expansão, sendo crítica a qualquer esquema de princípios fixos e definitivos. Como expressão do paradoxo

entre linguagem e não-linguagem, a dança afirma-se como performatividade que desafia os modos de comunicação, propondo um mover e ser movido por coisas, pessoas, palavras, lugares e tudo aquilo que o corpo pode atravessar. Possui então uma instância educativa, pois propõe e permite um reposicionamento a partir das suas características estéticas.

Assim compreende-se que o movimento é a base que permeia tudo, colocando a dança como fundamental em todas as instâncias da vida. Laban (1978) enfatizou a ideia do movimento como motivação e pulsão espacial. Assim, pelo movimento se faz surgir a diferença. Do mesmo modo, a maneira de trabalhar de Bausch faz com que as coisas saiam sempre diferentes (Fernandes, 2000). A repetição para ela não é apenas parte do treinamento, como comumente é utilizado no aprendizado técnico, mas resgata as suas múltiplas funções: construir, rearranjar e confirmar vocabulários de movimento. No processo de Bausch a repetição é usada para desarranjar construções gestuais, tanto da técnica quanto do condicionamento social. A repetição se torna um instrumento criativo de transformação da própria história.

A dança, sendo ou não repetitiva de modo formal, envolve a repetição por pertencer à ordem do simbólico, dado que o gesto humano é expressão de linguagem mais do que uma ação motora. Os movimentos na dança não representam um significado claro, permitindo múltiplas interpretações, de onde provém a proximidade da dança com a experiência do diverso. Dançar é representar, e representando, provoca a experiência, bem como a apaga, uma vez que hora confirma hora surpreende as expectativas dos espectadores.

Bausch retrata a sociedade como sendo mecânica e sobrepondo-se à expressão individual, e pela repetição expõe que ambos são resultado de processos de condicionamento que não são espontâneos. O indivíduo é retratado como podendo ser tão mecânico e repetitivo quanto a sociedade, sendo seus gestos e movimentos condicionados, não necessariamente partindo de um significado particular. Por outro lado, sentimentos individuais são determinados pela linguagem inserida em relações de poder e assim, as relações entre indivíduo e sociedade, autêntico e mecânico, arte e vida se sobrepõem, expondo as suas determinações mútuas.

O que aparece no palco não é apenas individual, mas expressa uma cadeia de significados ao mesmo tempo individual, coletivo e humanitário, emergindo um significado diverso. Pela repetição, que desmonta os significados atrelados às formas, paradoxalmente, se abrem novas formas de perceber o que se apresenta, no palco e na vida.

A repetição é entendida como elemento importante de processos de aprendizagem. É pela repetição que processos sociais ganham forma e são incorporados aos modos individuais de percepção e expressão, tornando os corpos disciplinados e controlados de modo a serem úteis e produtivos. É esse potencial educativo que é apropriado por Bausch para inverter os seus efeitos, expondo as relações de poder entre corpo e sociedade e abrindo para novas formas de perceber e expressar.

A ideia de espontaneidade é rompida pelo desdobramento do movimento como sendo uma manifestação simbólica que se impõe aos corpos, disciplinados para tal sentido. À medida que as repetições exploram as maneiras de ver e expressar é o corpo que emerge como objeto e local onde estão registrados a coerção, o controle, e a determinação dos afetos, ou seja, corpo como objeto de controle social e estético.

A repetição separa o poder do corpo, que se impõe pelos procedimentos de condicionamento e enfraquecem o indivíduo na mesma medida (Fernandes, 2000). Quando Bausch usa a repetição como método de expressão dos conteúdos que atravessam a manifestação física do indivíduo, ou seja, atravessam o seu corpo como receptáculo, ela refaz os processos de dominação e reassocia o poder ao corpo. Utilizando o método positivista, de organizar e controlar os acontecimentos de modo que eles sejam previsíveis, ela reverte associações convencionais, permitindo recolocar a noção de normalidade.

A repetição provoca uma reflexão sobre a estrutura mutável dos acontecimentos, que não tem conteúdos ou formas finais definitivas, contrariando a tendência do condicionamento e controle social que quer fechar o objeto. O que se expressa na dança é a ausência e a busca no lugar de uma expressão definitiva que sirva de guia de conduta para além do palco, contrariando a tendência à produção e consumo de modelos que possam ser replicados de maneira individual.

Isso apresenta uma visão de incompletude, cotidianamente tamponada, e instrumentalizada para impor modos de ser e de agir. “O real é encontrado momentaneamente através dos repetitivos desencontros com o simbólico” (Fernandes, 2000, p. 151) e é isso que é produzido pela repetição: a crescente quebra de expectativa de uma continuidade que abre espaço para a experiência do não-lugar.

Por trás dos signos, que carregam o significado e que se estabelecem como tal também pela repetição há o Real, que aponta para o caráter fantasmagórico da estruturação dos

significados, calcados na estrutura da fantasia. Ao invés da completude, o encontro com a realidade é marcado pela ausência, pelo “trauma do encontro perdido” (Fernandes, 2000, p. 151). O que se quebra nesse encontro com a ausência e com a falha da significação, é o acordo de utilidade que é imposto a todas as coisas. Enquanto a proibição da percepção do vazio mantém a compulsão, confrontá-lo, por outro lado, é o reconhecimento da ausência do Outro e junto com ele, da possibilidade de diferenciação.

Se por um lado a noção de tempo retilíneo e linear é importante para o sucesso da ideia de progresso, a experiência de presente, como representante da contradição entre presença e ausência, é fugidia. A noção retilínea de tempo que empurra as coisas para além do presente, impede o reconhecimento dos momentos e possibilidades de transformação, repetindo a coerção social.

A repetição como forma estética de expressão rompe com a linearidade do tempo e traz o vazio ao invés da ilusão de completude do tempo que corre em linha reta. A repetição do mesmo movimento provoca distorções e imprevisíveis interpretações e experiências, permitindo um espaço para refletir sobre a constante construção do objeto, e de si mesmo.

O que se propõe ao evidenciar os elementos estéticos do humano a partir da dança como arte corporal é a possibilidade de transformar os modos de movimentar-se e com isso, o modo pelo qual o poder determina o corpo. Não há oposição entre corpo e linguagem, e sendo a linguagem utilizada como meio de dominação pode também se tornar instrumento de transformação utilizado por um corpo criativo, ativo e consciente de sua história.

É dessa apropriação e transformação que surge o termo dança-teatro, reconstruindo a relação da dança com o movimento e sua dominação pelo teatro, onde “a dança teatro é dança por ser não-dança” (Fernandes, 2000, p. 172), na qual reconhece e manifesta a sua relação essencial com a alteridade. Sendo a repetição a base presente em toda representação artística, mais ou menos devedoras da sua relação com as artes cênicas, bem como presente na disciplina e na ordem social e estabelecendo um sistema de verdades e de valores, essa é radicalmente alterada pela dança-teatro, desestruturando interpretações e subvertendo o controle sobre o corpo.

A dança-teatro explora a sua relação com a linguagem ao romper a ideia de espontaneísmo do movimento, expondo um corpo que não é perfeito e cuja prioridade não é a excelência técnica, mas a expressão daquilo que o atravessa, tais quais dores, traumas e



fragilidades, aproximando dançarinos e plateia, em uma dinâmica que tem relação direta com a experiência. Assim, “o corpo reconta e re-dança sua própria história de dominação, continuamente repetindo e transformando - redefinindo- dança.” (Fernandes, 2000, p. 182) e com isso mostra como usar as compulsões do cotidiano como instrumentos criativos, indicando a possibilidade de produzir ainda que pesem as determinações sociais.

Assim como a dança é redefinida, também podem ser os indivíduos e os conceitos que ordenam a sua realidade, utilizado como princípio a apropriação para a transformação. Pela linguagem do movimento, o cálculo que ordena racionalidade é exposto na sua falha, deixando escapar aquilo que ultrapassa. Sem querer tornar o indivíduo produtivo, dando nova utilidade para o que falha, quer desmontar estruturas de poder e lembrar que o indivíduo é um corpo inteligente e crítico, podendo ser a corporeidade local de escuta de ambiguidades e de mutações latentes.

Desse modo, como elaborado por Fernandes (2000), a psicanálise auxilia na compreensão do modo pelo qual a dança-teatro, representada pelo trabalho de Pina Bausch, se constitui como um modo de expressão da vida em sua diversidade. Os estímulos mobilizadores provocados pelas perguntas feitas pela coreógrafa aos seus bailarinos determinam a expressão pulsional, que encontrava nos movimentos do corpo o seu veículo de manifestação. Esse processo segue a dinâmica dos mecanismos de deslocamento e condensação que produzem os sonhos e os sintomas, transformando o insuportável da pulsão em algo passível de ser manifestado, de maneira indireta e suportável.

Assim como o conteúdo original do sonho e do sintoma permanece oculto, o conteúdo disparador da ação cenográfica fica também latente, mas não como algo a ser descoberto e sim como algo capaz de abrir a possibilidade para os desdobramentos de sensações e significados limitados pelas experiências previamente vivenciadas, e que condicionam a sensibilidade a significados pré-determinados e provindos de um outro externo e generalizador.

Há sempre algo para além do manifesto em cena, algo que cresce em sentido no decorrer da ação cênica, na medida em que entra em contato com a sensibilidade daqueles presentes. O que deve resultar do processo de contato com os conteúdos latentes não é simplesmente a tomada de consciência acerca deles, mas a criação de saídas e modos de expressão diversos dos previamente montados.

O que se tem é uma mesma história contada de modo diferente, na qual o passado é presentificado pela repetição e os gestos provenientes do cotidiano adquirem novas significações. Pelo mecanismo da recordação, que para Freud (2010a) se refere mais a uma associação permeada pela fantasia do que a uma imagem que espelha fielmente o passado, Pina incita a produção de significados, atualizados pela dinâmica da repetição criada em cena, e que se aproxima à repetição como mecanismo psíquico de tornar o insuportável da história pessoal em traço da constituição subjetiva. A repetição impede que o fato caia no esquecimento. A cena montada pela coreógrafa, em uma estrutura fragmentada tem o potencial de evocar o trabalho associativo do espectador, trazendo a sua própria subjetividade para significar as ações.

Da maneira pela qual esse conteúdo psíquico se estrutura pela linguagem, a comunicação tem um potencial de produzir deslocamentos e transformações. O intérprete da dança-teatro tem a capacidade de manifestar aquilo que não pode ser dito, em uma comunicação que extrapola os limites da palavra. Um diálogo corpo a corpo que multiplica os sentidos manifestos de cada gesto, invertendo a ordem naturalizada das coisas e tocando aquilo que é potente no humano: a criatividade para extrapolar os padrões de conduta, movida pela atividade pulsional.

O que caracteriza a dança frente a outras formas artísticas é o fato de que ela tem a repetição como única forma de se apresentar, uma vez que se torna presente no momento da ação cênica. Pina Bausch explorou essa característica indo para além da repetição como questão de forma. A repetição em um primeiro momento aparece como atualização de elementos psíquicos traduzidos em movimentos, para, em seguida, aparecer como recurso cênico, com cenas que se repetem em momentos diferentes da peça, ou da mesma maneira com pequenas modificações, dentro da narrativa fragmentada e permeada por tempos de improviso que lhe são próprias.

A repetição aparece também nos temas abordados, que faz com que cada peça apareça como uma reedição de peças anteriores (Fernandes, 2000). Tudo isso faz com que seja colocado em movimento uma ação criadora de transformação, estendendo os seus efeitos entre os presentes tanto no palco quanto na plateia.

Como colocado, a palavra estética deriva do grego *aisthanesthai*, que significa a percepção através dos sentidos. Isso indica haver uma dimensão na qual o indivíduo cria um entendimento a partir das sensações que emergem do contato com o objeto, um entendimento

sensorial. Disso decorre que as sensações experienciadas permitem a abertura que possibilita processo de transformação. É a sensorialidade que permite o contato entre o interior do eu o espaço exterior compartilhado, comunicando aquilo que ultrapassa o dizível, mas que ainda determina o sujeito.

## CAPÍTULO 4 – ANÁLISE CONCEITUAL-EMPÍRICA

### 4.1 – Enlaces metodológicos

No âmbito estético, o enlaçamento é uma realidade que se contrapõe ao princípio de harmonia pressuposto pela racionalidade instrumental (Adorno, 2017). O enlace da conformação estética do objeto tangencia elementos históricos, conteúdos e formas em um movimento no qual os gêneros artísticos terminam por se alimentar uns dos outros. Nesse entendimento, a separação entre as artes é mais um esforço de enfraquecimento do potencial criativo do que uma necessidade material da expressão.

Esse enlaçamento dos gêneros artísticos é bem representado na história da arte pelo princípio de montagem no movimento cubista, no dadaísmo e no surrealismo, onde a obra é construída por fragmentos da realidade empírica extraídos do seu uso ou construção corrente. Quanto mais um gênero abrange em si aquilo que lhe é externo, mais ele diz respeito a essa exterioridade e menos recai em uma imitação. É esse enlace que contorna a obra de um não-saber e que se contrapõe ao sistema do esclarecimento que visa o domínio do conteúdo pela intelectualidade humana, que por sua vez se sobrepõe às qualidades do sensível. É do âmbito sensível que provêm a possibilidade de contato com o que é estranho, marcando para o sujeito a sua posição em meio a realidade.

Esse elemento de estranhamento compõe a subjetivação porque determina os limites à capacidade de realização do desejo, que são colocados pela existência da alteridade (Freud, 2014). É essa que marca até onde vai o sujeito ao mesmo tempo em que permite afirmar a sua existência.

Como visto, a constituição subjetiva é em si mesma um movimento entre diferenciação e identificação que se realiza não pelo esforço positivo do sujeito, mas pela necessidade de responder à imposição da existência de um outro diferente de si. O estranho compõe o enlace do processo de subjetivação. Entretanto, na dinâmica de tudo-saber da razão, no lugar de apreender o estranho constitutivo do sujeito, o que se provoca é a planificação da realidade, da qual se retiram os elementos de divergência e de pluralidade, que redundam em uma operação de opressão.

Seguindo a própria estética de constituição da subjetividade, o enlaçamento das artes não significa a sua degeneração, o que poderia ser entendido a partir desse ideal opressor do que é qualidade, mas sim a negação do princípio de domínio que impõe as separações. Isso significa que o enfraquecimento dos enlaces deturpa o sentido da estética a reduzindo a um jogo de aparências e com isso se enfraquece também o lugar social da arte.

Mais do que uma necessidade expressiva do objeto, a elaboração da dança-teatro pode ser entendida como uma resposta ao lugar para o qual a arte é levada, em uma tentativa de reaproximação com a realidade social, operada por um modo de expressão que é alimentada pela aspectos motrizes da dança e discursivos do teatro. O enlaçamento presente na dança-teatro, não pretende uma síntese, mas um modo de melhor expressar aquele não-saber ansiado pela arte, de modo a criar espaços para aquilo que não se apreende, movimento necessário no meio da asfixia promovida pela racionalidade.

Disso se depreende que a arte não é uma atividade espiritual. Ela depende de um acontecimento físico para exprimir-se, sendo a partir da forma assumida que o objeto é apresentado. Na dança-teatro, esse objeto é expresso como sendo movido pela intenção de emancipar a linguagem corporal dos padrões do balé clássico, na busca de encontrar outros meios de expressão pela via do corpo.

Nesse sentido, a dança-teatro desenvolvida por Bausch toma como ponto de partida as emoções do sujeito, seus medos, necessidades e desejos, levando ao cotidiano dos afetos humanos uma via de expressão e de embate com as imposições da realidade. Ao movimentar o espetáculo a partir dos afetos, Bausch devolve ao sujeito a possibilidade de tomar ação sobre si.

Isso alcança importância dada a dinâmica social que fomenta a deformação do sujeito em troca de uma promessa de pertencimento que nunca se cumpre, uma vez que as formas de ameaça sobre o indivíduo não cessam. As suas peças testam as possibilidades de aproximação e distanciamento daquilo que realiza o sujeito, apresentando ao espectador uma experiência das condições nas quais a vida se desdobra.

O seu trabalho, uma vez controverso devido à quebra de paradigmas dos conceitos tradicionais de dança e de narrativa, não teve aceitação imediata, mas ao longo das suas produções se transformou em uma referência mundial, incorporando aspectos culturais diversos a partir das diferentes origens dos seus dançarinos.

A obra de Bausch não surge da contemplação, mas do incômodo. Sua ação mais frequente não é de contentamento, mas de ironia, caminho adotado para fazer emergir o sujeito negado no interior da mesma cultura que o nega. Seu método pretende a reconfiguração da corporalidade de seus dançarinos que, assim, são capazes de propor subjetividades improváveis.

Quando coloca em cena o cotidiano em repetição, procedimento que faz produzir o incômodo, aponta de maneira contraditória para a necessidade de saída. Intercalando sequências repetitivas e solos, onde a um gesto sucede outro diferente, se desdobram movimentos próprios, como tentativa do corpo de responder à dinâmica apresentada. Junto a isso, para compor o todo em cena, Bausch evidencia a aproximação do corpo aos elementos da natureza, permitindo que o movimento seja afetado por eles.

Seguindo essa tendência, a peça tomada como objeto de análise que articula os questionamentos até aqui elaborados, *Vollmond* (2006), em alemão, pode ser traduzida para o português como Lua Cheia. Na literatura, a lua cheia tem como simbolismo iluminar a escuridão, trazendo à luz aquilo que se oculta, e está relacionada com a expressão da sensibilidade elevada à superfície.

Em *Vollmond* esse elemento, que é representado por um bloco de pedra rígido e concreto, age como contraste para a encenação que se desenvolve. A materialidade da pedra, que carrega o simbolismo da sensibilidade aflorada, apresenta a materialidade do que comumente é referido como imaterial e fugaz. Ao mesmo tempo apresenta o limite do simbólico, que compõe a estruturação do humano, efêmera frente a materialidade da natureza, com a qual se comunica, mas que lhe antecede e sucede.

Alguns pesquisadores delimitam fases do trabalho de Bausch, compreendidas ao longo das quatro décadas como diretora e mentora do *Tanztheater Wuppertal* (1974-2009) (Pereira, 2018). A primeira fase, de 1974 a 1979, compreende um período muito produtivo, onde eram criados até três trabalhos por temporada, sendo possível observar a influência dos coreógrafos com quem trabalhou anteriormente, como Joss. Já desde esse momento, Bausch criou peças diversificadas, onde as histórias contidas no corpo do intérprete são eleitas como tema principal, característica que acompanhou toda a sua produção. Nessa época, a música tinha o papel de mover a coreografia.

A segunda fase, compreendida entre 1980 e 1989, foi o período em que Bausch diminuiu as suas criações a uma por ano. Nesse momento, as peças partem de pensamentos, textos e repetições de células coreográficas, em conexão com os fragmentos de histórias pessoais dos dançarinos. Foi nesse período que Bausch inaugurou o uso das perguntas aos intérpretes durante a montagem das produções, que respondiam por meio de palavras, de movimentos ou ambos. Nessa época, se observa uma coreógrafa interessada nas mudanças culturais e geopolíticas que aconteciam no mundo, colocando em cena uma tensão entre realidade e ficção.

A terceira fase, a partir de 1990, abarca entre as suas produções a peça *Vollmond*, de 2006. Sendo um espetáculo produzido em um momento tardio da carreira de Bausch, traz elementos que resumem a sua obra e apresenta mudanças na sua forma expressão, integrando as investigações anteriores de modo a compor cenas mais autônomas em relação às influências do balé clássico e de seus mentores, e mais coerentes com a sua própria produção. Articula assim, a linguagem da dança à investigação dos afetos contraditórios, impedidos e estimulados que estruturam as relações cotidianas, e que são, em última instância, permeadas pelo desejo.

*Vollmond* foi escolhida para compor o material empírico desta pesquisa por ser uma peça de um período mais recente da produção de Bausch e por conjugar assim, os elementos que podem ser identificados como característicos da sua criação. Além disso, esse é um espetáculo que está disponível para ser assistido na internet gratuitamente, o que permite o acesso e as tentativas de análise.

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. Nesse entendimento, o conceito não possui uma definição unívoca, acompanhando um objeto que é em si mesmo diverso, não cabendo totalmente à compreensão elaborada pela razão.

Seguindo essa ideia, 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 entendimento conceitual resulta no caminho para o avesso do conceito, onde se identifica o seu limite, contraposto ao limite da própria realidade que a razão, convertida em ideologia, se propõe a manter. A filosofia então, na trilha da proposição do materialismo histórico-dialético, se realiza como uma teoria social, afirmada por Adorno (1968) como sendo a busca pela essência dos fenômenos sociais, ou seja, a busca por aquilo que subjaz os fenômenos. Desse modo, se encontra que o que esses têm de essencial é a sua história armazenada, formalizada em conceitos. Esses, por sua vez, não são pretendidos simplesmente como instrumentos para compreensão da realidade, mas como capazes de articular os elementos que constituem determinada problemática. Assim, o resultado de uma pesquisa não é a elaboração de uma conceitualização, mas a elucidação e o estabelecimento de um campo de tensionamentos que denunciem os determinantes de um objeto.

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 evidenciar o inconformismo, tendo como aparato conceitual e constelacional a aproximação entre a teoria crítica e a psicanálise lacaniana.

Ao longo do trabalho aqui apresentado foi elaborado o entendimento de como o processo de semiformação, que determina a dinâmica social, produz o sujeito contemporâneo, marcado por um ensimesmamento do qual resulta uma resposta coerente às exigências da manutenção do processo produtivo, ou seja, um sujeito que age em conformidade com os princípios da acumulação de valor a partir de uma motivação tornada interna. O que se segue a isso é o questionamento acerca das condições que permitam ao sujeito não apenas responder ao condicionamento social, mas a se colocar frente ao conjunto de determinantes e sustentar uma posição de sujeito, ou seja, um posicionamento contrário ao assujeitamento produzido. A pista seguida para responder a esse questionamento vai no sentido de compreender que esse assujeitamento se mantém não a partir de uma ordem autoritária que restringe modos de



relação e de pensamento, mas sim por meio da assimilação dessa norma por parte do indivíduo, tornando a dinâmica de sujeição social retroalimentada pela própria vontade individual.

Esse processo culmina em um ensimesmamento dado ao fato de que o indivíduo, à medida em que se aproxima da realização das tendências sociais, se afasta do contato com o próprio desejo, colocado em contradição com a formulação da vontade, em uma dinâmica imaginária e simbólica que o recurso à Lacan nos permite compreender. Para responder às exigências sociais o sujeito se enlaça às demandas externas às tornando próprias, sem que correspondam necessariamente aos seus conteúdos internos.

Existe, nesse sentido, um contraste entre a história social que permite a construção da autonomia e as tendências que aprofundam um estado de apropriação e que fomenta, em última instância, a tensão entre o sujeito e ele mesmo. Afastar-se do conflito implica perder de vista que a tensão indica que algo não está em conformidade com o que se realiza e, portanto, intensifica o processo de assujeitamento, isolando o indivíduo do contato com tendências alternativas.

A dança-teatro, em um esforço de articulação do sujeito como movimento e como conceito, buscando compreender o gesto como um texto e não como um acessório ou como pura fisicalidade, oferece um substrato para reunir o sujeito deformado pela socialização que instrumentaliza os caracteres humanos, capaz de colocar em perspectiva o processo de ensimesmamento que aprisiona o indivíduo.

O recurso à produção de Bausch segue o modo insistente com que coloca em cena os conflitos individuais incitados pelo seu método de compor o espetáculo, fazendo uso da investigação do que diz respeito à particularidade e do uso da repetição. Não apenas o movimento e os elementos por ele articulados, trazidos pela dança-teatro, mas mais especificamente, a investigação dos modos pelos quais o particular é atravessado pelos encontros e é composto por eles, representados pela produção de Bausch, são os vetores que fazem frente a uma sociabilidade que apaga o singular e desfaz as tensões, afastando da possibilidade de realização uma existência liberta de renúncias.

Desse modo, colocar a obra de Bausch sob análise tem como objetivo a investigação das alternativas à conformação sem limites da socialização contemporânea, dado que entrega ao expectador uma possibilidade de experiência acerca dos modos pelos quais o sujeito se movimenta e é atravessado pelos encontros.

A referência à vida social se inicia na escolha do figurino dos dançarinos. Eles não se vestem com trajes cenográficos, mas sim, roupas sociais usuais. Esse tipo de vestimenta é utilizado em situações na quais se faz necessário a apresentação de uma aparência, e em espaços nos quais os indivíduos frequentemente performam uma sociabilidade que se mantém diluída no cotidiano. Uma roupa social evidencia uma série de exigências de condutas que afastam a espontaneidade do espaço social. Dançarinos que se vestem desse modo, já no primeiro momento em que capturam o olhar, colocam em cena expectativas sociais. Entretanto, descalços, apresentam uma contradição: a intenção de se colocar em movimento livre.

#### **4.2 – Uma análise de *Vollmond***

*Dois dançarinos vestindo calça, camisa e sapatos sociais, cada um segurando uma garrafa plástica destampada, entram no palco e se posicionam no meio. Começam a subir e descer os braços vigorosamente e repetidamente segurando a garrafa, enchendo-as de ar e produzindo um som de modo ritmado e sincronizado. [...] Os dois dançarinos balançam o cabo e produzem um som ritmado e sincronizado, se afastando para lados opostos do palco.*

A peça se inicia com o movimento de balançar a garrafa no ar, o que traz à cena uma primeira contradição: a tentativa de buscar um conteúdo que não se deixa apreender. Esse esforço é o mesmo realizado com o cabo de madeira, utilizado como forma de agressão. Colocados lado a lado, indicam corpos mobilizados a partir de um mesmo esforço, entretanto um deles se converte em violência. Esse entendimento indica um aspecto da dimensão formativa, segundo o qual existe um solo comum a partir do qual se articulam modos de composição subjetiva. Os elementos da inteligência e da violência se diferenciam menos pelo seu conteúdo do que pelo seu esforço, evidenciando um aspecto intencional que deixa antever a ação da subjetividade.

Aqui se evidencia um aspecto importante da produção artística, que é a possibilidade de dar vazão a afetos que de outro modo seriam desdobrados em violência, dado que partem de uma experiência de insatisfação e de desacordo com a realidade que se impõe a um humano que não é natural, mas culturalmente constituído. Existe, nesse sentido, a abertura à dimensão do desejo, que traça os caminhos possíveis à realização da diferenciação.

Ainda que o espetáculo imponha de modo imediato a presença da pedra como representante da natureza, é também a imediata manipulação de instrumentos humanos que permeia os movimentos, equipando o sujeito das condições para a manifestação de si, que são, por sua vez, mediadas pela cultura.

*[...] Essa cena se repete iniciando uma dança em que os dois se alternam em se lançar nos braços um do outro soltando o peso do corpo e sendo amparado pelo corpo do outro. Em seguida a dança se transforma em movimentos de luta [...]. Um puxa o outro pelo braço e o impulsiona para frente, o que se repete enquanto ambos mantêm a corrida ao redor do palco.*

Lançar-se aos braços de alguém indica a procura por apoio e a confiança no outro, o que é ao mesmo tempo um buscar e um oferecer. Tal interdependência pode ser entendida como fragilidade, uma vez que impõe limites às necessidades individuais, que em determinado momento devem se submeter à realidade do outro para se realizar. Essa dinâmica resulta em violência tanto como forma de negar para si e para o outro tal dependência e impor uma hierarquia no seu lugar. No lugar de aproximar, se força um afastamento.

*[...] Eles a levantam nos braços, contendo a sua corrida e a colocam de volta no chão. Eles saem apressados do palco e ela caminha para a frente da pedra e para. [...] . Antes que ele a toque ela se vira e encosta a sua boca na dele em repetidos e rápidos beijos. Ele se afasta andando para trás, com a postura tensa e os ombros encolhidos, e ela o acompanha mantendo o movimento de beijá-lo. Ao chegar no canto no palco ela para e sai andando.*

As interações entre os sujeitos em cena não são genéricas, mas carregam expectativas de gênero. A peça, seguindo a referência às relações sociais, marca posições de gênero, na diferença entre masculino e feminino. Homens e mulheres se vestem com roupas designadas ao seu gênero e performam relações entre si.

A dançarina ao se lançar em sua corrida é contida; há uma falta de correspondência entre ela e os dançarinos aos quais se dirige. Do mesmo modo, ela não é correspondida em seus beijos, que manifestam a mesma urgência com a qual corria e terminam no mesmo parar repentino, como se houvesse o reconhecimento da falta de uma troca. Se por um lado, a dançarina não é acolhida no seu movimento, por outro, a urgência com a qual ela se manifesta não deixa espaço para o outro.

As expectativas de gênero agem assim como um aparato de produção de modos de assentamento do sujeito dentro de uma sociabilidade que promove o ensimesmamento ainda que no interior de relações voltadas para a intimidade. O movimento da bailarina é completamente preenchido por uma urgência autocentrada, o que é também uma forma de recusa ao encontro, que tem como resultado um afastamento.

*Os dançarinos se alternam e se repetem em se lançar nos braços um do outro, soltando o peso do corpo e sendo amparado pelo corpo do outro. Em seguida os dois iniciam uma corrida em volta do palco, um puxa o outro pelo braço e o impulsiona para frente, o que se repete enquanto ambos continuam a correr.*

Nesse momento é colocado em cena um dos elementos centrais da criação de Bausch: a repetição. Não apenas há movimentos repetitivos, mas também momentos que se repetem. Novamente é colocado em cena a ação de se precipitar sobre os braços do outro, em uma intenção de buscar amparo e sustentação. Aqui essa busca recíproca por amparo não é sucedida por ações de violência, mas sim por um esforço de afastar de si o outro que antes o ampara. Em um empurrar que também pode ser entendido como um impulsionar, expressa a ambiguidade de querer alcançar, mas manifestar no seu lugar a repulsa, indicando o espaço para o desejo que é negativo.

O desejo se apresenta então não a partir de um ato criativo totalmente novo, mas partindo da repetição dos gestos e movimentos, que a cada instante de insistência abre espaço para o diverso ao mesmo tempo em que age a imposição do mesmo. A repetição carrega de modo contraditório a possibilidade, e é a sua resistência que coloca em ação os diferentes mecanismos de anulação, que tomam a forma ensimesmada do que se repete. Ou seja, o que se repete é a insistência do desejo que busca um caminho de realização em meio as forças que a ele se opõe, proveniente, em última instância, da posição irredutível da alteridade.

*[...] O outro dançarino se aproxima da dançarina e aproxima a sua boca do rosto dela. Antes que ele a toque ela se vira e encosta a sua boca na dele em repetidos e rápidos beijos. Ele se afasta andando para trás, com a postura tensa e os ombros encolhidos, e ela o acompanha mantendo o movimento de beijá-lo.*

Do mesmo modo há aqui a repetição da ação de exprimir a vontade de modo urgente, se sobrepondo à indisponibilidade do outro de corresponder ao seu desejo. O uso das repetições tem um efeito de colocar novamente ao olhar um acontecimento que é em si mesmo fechado em uma repetição. A insistência dos dançarinos em repetir seus movimentos encontra eco na insistência da coreografia em fazer ver, como se uma vez não fosse o suficiente para expressar o que se quer mostrar, e em uma tentativa de capturar o conteúdo na forma que se presentifica em cena. Por mais que se repita, há algo novo que se apresenta. Essa novidade diz respeito à presença daquilo que sempre escapa à forma.

Colocar a repetição ao olhar e manifestar o novo que se recusa a ser enquadrado naquilo que se repete diz da presença do diverso, resguardando o seu espaço. Isso é importante devido ao contexto no qual a obra se insere, de crescimento da lógica neoliberal que reduz as manifestações da subjetividade ao que favorece a produção de capital e que resulta na repetição de procedimentos e de modos de vida sufocados pela impossibilidade de diferenciação. Dizer que algo resiste no que se repete é dizer que há modos de escapar da dinâmica de dominação subjetiva, ainda que essas saídas se misturem à manutenção daquilo que aprisiona.

Como levantado pela psicanálise, a subjetividade se manifesta não de modo linear, mas entre processos que são ambíguos, misturando ternura e repulsa, movimento e paralisia, amor e ódio, criatividade interna e dominação externa, aspectos expressados pela obra desde a primeira cena, em um esforço de fazer ver essa realidade, que assim como a própria dinâmica dominadora, também se repete.

*[...] Um dançarino entra no palco descendo pelo bloco de pedra e segurando uma pequena pedra, ele caminha com a pedra e para. Outro dançarino entra correndo no palco vestindo e abotoando a camisa e se deita na frente do primeiro com os braços abertos. O primeiro levanta a pedra para o alto e joga no chão em cima do dançarino deitado. Esse se vira antes da pedra o atingir, pega a pedra e fica de pé.*

Adorno nos lembra que “quanto mais pura a civilização mantém e transplanta a natureza, tão mais implacavelmente esta é dominada” (Adorno, 1993, p. 101), fazendo referência à racionalização da cultura que pretende absorver a natureza aos seus princípios afastando da realidade humana qualquer resquício de irracionalidade natural. A esse processo se segue que a natureza é mantida como registro do tipo de funcionamento irracional do qual

a cultura deve se distanciar. Nesse sentido, o contato com a natureza é mediado por processos de dominação que ordenam a cultura, mantendo próximo aquilo que deve ser controlado para que não sejam perdidos os avanços da ação racional que se impõe como princípio no lugar da natureza. Isso significa que a cultura não é uma conquista decorrente da conciliação com a natureza, mas é um esforço de manter sob domínio aquilo que tende também a dominar, em um jogo de força que não elimina o sacrifício e a imposição de ameaça.

O dançarino quando inicia o seu movimento em cena se embrenhando no palco por cima do bloco de pedra refaz o percurso do humano que atravessa os limites impostos pela natureza para alcançar a vida social. Mesmo se afastando da pedra, é um pedaço desse material inanimado que ele carrega consigo e que usa para atingir o outro dançarino. Em outro sentido, mesmo se sobrepondo à natureza e se afastando dela, ele carrega consigo algo desse irracional. Nesse mesmo entendimento, o outro dançarino ao entrar no palco apressado e se vestindo, carrega o esforço de estar pronto para cumprir as exigências sociais impostas, o que pode ser interpretado pelo ato de vestir-se com roupas formais.

O encontro entre eles resulta em um teste de ameaça e esquivas onde o irracional carregado por um e desferido contra o outro exige deste uma resposta rápida para escapar do golpe lançado. A relação entre eles, seres sociais, é mediada pela presença daquele irracional contra o qual a racionalidade humana luta para dominar, mas que ainda se mantém e é experienciado como fonte de ameaça, que incita violência.

O bloco de pedra, integrado à cena e mantido como plano de fundo, funciona como representante da natureza pura mantida em meio à cultura, tanto como resultado de dominação quanto como um resquício daquilo que não se deixa dominar. Por outro lado, o recurso a esse modo de compor a cena, trazendo para o palco elementos que remontam a paisagens naturais, característica que se repete nas obras de Bausch, pretende expressar o componente natural, ou Real, que não cabe às tentativas de simbolização pelo discurso. A presença na natureza que em diversos momentos deixa de ser fundo e é integrada ativamente à coreografia reforça a aproximação negada entre natureza e cultura. O corpo, que expressa pelo movimento um saber que não recorre à palavra para ser dito, marca o lugar da sensibilidade como lugar legítimo de saber, relegado à posição de natural como forma de reforçar uma hierarquia que justifica os princípios da sociabilidade e a sua lógica de dominação como necessários frente a uma irracionalidade ameaçadora.

Paralelamente, corpo e natureza, compondo um movimento único, trazem à cena saberes dominados como lugar de expressão, evidenciando uma relação que nunca deixou de existir, mas que é objeto de esforços repetitivos de serem colocados sob domínio. O evidenciar dessa relação pretende fazer falar o que é historicamente silenciado pela semiformação cultural.

*[...] A primeira dançarina tem as pernas em “borboleta” e o joelho fora do chão. A segunda dançarina tem as pernas em borboleta e os joelhos encostados no chão. A segunda empurra o joelho da primeira para que ele encoste no chão. Essa puxa o joelho de volta para fora do chão. A segunda empurra o joelho dela novamente para encostar no chão, que puxa novamente o joelho de volta para fora do chão. [...] A primeira dançarina abaixa o braço e força um riso alto. Em seguida, acelera o riso forçado e bate as mãos no corpo. Ela passa do riso forçado para um riso alto e espontâneo e se deita no chão se contorcendo enquanto ri. Ela para de rir, se levanta e suspira.*

Na realidade social, não basta que um indivíduo isolado controle a si mesmo, é necessário que um grupo inteiro esteja em conformidade com a norma. Essa norma é determinada e observada pelos próprios pares que compõem o grupo, manifestando dinâmicas de relação de poder. O modo como um indivíduo determina a si mesmo deve ser o padrão a ser seguido pelo outro, em uma dominação que se concretiza nas relações sociais pelo contato direto entre os indivíduos.

A lei que se impõe sobre a conformação da subjetividade, expressa no modo como o sujeito se coloca em ação no mundo, não é imposta de maneira declarada. É a autorregulação internalizada pelo indivíduo a partir de comandos implícitos e explícitos, que se converte em regulação do outro, e que deve espelhar ao indivíduo aquilo que ele deve seguir. Essa lógica de reprodução vê o diverso como um erro a ser corrigido, em uma padronização que serve como instrução para o colocar-se ao olhar do outro. Nesse sentido, há um endereçamento no cumprimento da conformação, ou seja, há uma autorregulação que responde a uma expectativa e a uma ordem externa. Isso faz com que o sujeito corrija a si mesmo e ao outro, completando um ciclo de controle que assume uma direção horizontal, e fazendo com que a necessidade de dominação assumam a característica de ser individual, borrando o fato de ser uma determinação historicamente estabelecida. Essa sequência se repete a partir de diferentes movimentos e gestos, reforçando a ilusão de linearidade, onde se perde tanto o início quanto o fim da dinâmica.

O processo encenado cria uma segunda natureza, no qual aquilo que se expressa como espontâneo e natural é resultado da imposição sucessiva de modos de reagir às próprias necessidades e se comportar diante de si mesmo e do outro. A naturalidade é adquirida a partir do refinamento e aprofundamento da dominação que se oculta sob a forma de expressão individual. O controle experienciado é internalizado de tal modo que reações espontâneas de afeto, como o riso, se transformam em comportamento condicionados, produzidos a partir de uma exigência social.

[...] *Dois dançarinos entram correndo no palco segurando taças de vidro vazias nas mãos. Eles colocam as taças enfileiradas no chão e fazem diferentes saltos entre elas.* [...]

Os objetos do cotidiano impõem a partir do seu manuseio padrões de conduta. A configuração do objeto exige um determinado modo de uso, e esse uso, por sua vez, ensina gestos e prepara o corpo para responder às exigências desse cotidiano, em um processo formativo que acontece de modo impessoal. Nessa dinâmica, a “tecnificação torna, entretantes, precisos e rudes os gestos, e com isso os homens” (Adorno, 1993, p. 33), e assim, as coisas adquirem formas que reduzem o trato ao manuseio restrito à lei da funcionalidade. O modo de uso do objeto deve obedecer a sua utilidade, o que faz com que, em nome da sociabilidade e do bem-estar social, desapareça a experiência, seja em termos de liberdade de movimento seja com relação à independência do objeto.

Saltar sobre objetos cuja finalidade é outra, coloca esse objeto como obstáculo a ser superado pela vontade de estabelecer com as exigências da sociabilidade um outro modo de ser, a partir de um corpo que dispõe desses objetos e responde a eles de modo não usual, expressando no salto, uma vontade de amplitude, que é em certos sentidos o movimento utilizado em ações de fuga e desvio. Essa série de movimentos responde à vontade de estabelecer outro modo de sociabilidade, que dê espaço para aquilo que não está previsto pelas leis de uso – e de troca.

[...] *Uma dançarina de vestido longo preto entra no palco carregando uma cadeira.*  
 [...] *O segundo dançarino caminha até a dançarina sentada na cadeira e beija a sua mão, antebraço, braço, ombro pescoço, do lado direito e esquerdo.*



A subjetivação, que ocorre no processo de internalizar as demandas sociais, resulta na conformação da vontade à necessidade de ocupar os espaços determinados na dinâmica social. O movimento de colocar-se como objeto de satisfação do desejo do outro parte de uma ação relativamente voluntária do próprio sujeito. Entretanto, essa voluntariedade deve ser compreendida a partir do processo de formação da subjetividade que se dá na relação com o todo social. Isso impede que o que é visto como manifestação individual seja entendido como natural, traçando o caminho até a compreensão acerca da demanda a qual atende a ação do sujeito, não apenas resultado do exercício da vontade, mas também como resposta há um enlace.

A dançarina que se posta passiva na cadeira, recebendo carícias, se colocou ativamente em tal posição, carregando a própria cadeira, indicando que aquilo que aparece como passividade é resultado de um exercício de vontade, que por sua vez é resposta a uma demanda social. Essa contradição entre a aparência de passividade e o movimento que a sustenta como resultado de uma ação ativa é decorrente do processo de subjetivação que antecipa ao sujeito o seu lugar. A conformação não é uma dinâmica exercida pela ação de uma lei explicitamente anunciada, mas a partir da produção de relações de passividade, que permite ao sujeito responder a lugares sociais que movimentam a sua vontade.

Existe assim, um processo de colocar-se passivo, que expressa a contradição entre manifestar a sua vontade e responder a demandas, fazendo a formação subjetiva corresponder à manutenção da relação entre o sujeito e o outro. Essa compreensão permite considerar como os modos de organização da dominação atuam e se articulam à dinâmica pulsional do sujeito, auxiliando o entendimento de que aquilo que aparece como voluntário e individual carrega um emaranhado de determinações, dotando de substância a vontade.

A dançarina que se coloca voluntariamente a ocupar um lugar social é recebida tendo o seu corpo contornado pela vontade do outro, que por sua vez, se lança em um esforço de nada deixar escapar, articulando ambas as vontades em uma intenção de totalização.

*[...] Ela joga o corpo para frente, apoiando as mãos no chão, ele continua segurando o cabelo dela e é projetado para frente seguindo o movimento do cabelo dela. Ambos levantam e repetem o mesmo movimento. [...] Eles se encontram no fundo do palco, ela pula nos braços dele e ele a carrega para fora do palco.*

A indústria cultural dissimula uma pretensa autonomia individual ao fazer inverter na aparência a ordem da adaptação. Junto da propagação do ideal de liberdade individual dissociada de condições coletivas e, portanto, falsa, existe a ideia de que os produtos da indústria se adaptam aos desejos do sujeito reduzido a posição de consumidor. Na realidade, o processo é o oposto, a indústria cultural é que produz a vontade a qual se direciona, criando a dinâmica de ajustamento ao se aproximar do corpo do sujeito. A aproximação é tamanha que desaparece, e o indivíduo toma a sua parte no processo de adaptação de maneira ativa, dando forma à sua vontade.

Da dinâmica de submissão e atividade entre o indivíduo e os ditames da produção da cultura, é desdobrado um modo de relação pessoal, onde o indivíduo se posta do mesmo modo frente a outro indivíduo, colocando-se como objeto de disputa do outro e articulando uma relação de violência que novamente embaralha as noções de ativo e passivo e expõe os modos pelos quais a vontade do sujeito responde às necessidades da dinâmica social.

A relação amorosa, como expressão de afetos que passam por essa articulação, não se realiza de modo direto entre oferecer e receber amor. A dançarina que se lança sobre o dançarino como em uma luta, tem os cabelos presos por ele, mas ao mesmo tempo é quem o arremessa como que em uma intenção de se desvencilhar, terminando, após uma tentativa de fuga, nos braços dele.

Tais ações contraditórias, onde a vontade de contato se desdobra em violência, e o estar junto se apresenta a partir do fugir, devem ser entendidas não como reflexo de problemas emocionais, mas como fruto de relações sociais que constituem um indivíduo distanciado da sua condição de autonomia. Nesse distanciamento, as relações pessoais se estabelecem de modo irracional, repondo no âmbito da intimidade a violência que rege a produção da cultura.

*[...] Uma dançarina de vestido longo azul entra no palco descendo pelo bloco de pedra. Ao chegar ao chão, dá pequenos pulos levantando a barra do vestido. Um dançarino caminha até ela e tenta pegar a barra do vestido dela enquanto ela pula e se levanta. Ele sai do palco e retorna carregando uma cadeira coberta com um tecido e a coloca na frente dela. Ela se senta na cadeira, por cima do tecido.*

Bausch busca evidenciar os elementos de irracionalidade que perpassam as relações humanas, aproximando aquilo que é cultural, como as normas de conduta e de vestimenta, da natureza, seja na interação com elementos naturais, tal como a pedra, seja na crueza com que

os contatos entre os dançarinos se dão, dado que são despidos de civilidade. Existe assim a insistência na contradição onde dançarinos vestidos de modo social, carregando sobre si um contorno de racionalidade, agem de modo irracional, rompendo as normas da sociabilidade. A questão é que a própria norma produz a irracionalidade ao afastar o humano da sua realização, submetida a ordem da aceleração da produção de objetos de consumo. A manifestação dessa irracionalidade deve ser entendida menos como um resquício de natureza que escapa da dominação da cultura e mais como resultado da ação do modo de racionalidade que apropria as capacidades humanas e relega o sujeito ao estatuto de refém da sua própria condição, tornado estranho a si mesmo.

A dançarina, partindo de uma proximidade com a natureza e, assim, aproximando-se do que é culturalmente negado, brinca com a sua vestimenta social, escapando das investidas do dançarino que dela se aproxima. Esse brincar remete a momentos prévios à aquisição das exigências culturais às quais a criança é aos poucos inserida e gradativamente perde contato com a possibilidade de se diversificar enquanto pessoa, aceitando a norma social. Diferente da dançarina anterior que carrega a própria cadeira na qual se senta, aqui a cadeira lhe é oferecida, momento a partir do qual se deixa ser acomodada, cessando o seu brincar.

A repetição da cadeira, seguida pela variação no modo como ela é manipulada, implica uma permanência, onde o que se repete é uma exigência generalizada, capaz de apreender o diverso e planificar modos de ser. Ao sentar-se por cima do tecido a sua postura é manipulada a partir da manipulação do tecido, e o seu corpo é carregado. A adesão a submissão se configura partindo do encontro com objetos cotidianos, que assentam os anseios e tornam passivos os sujeitos.

[...] *Uma dançarina de vestido longo vermelho entra no palco segurando uma cadeira e duas taças de vidro vazias. Caminha lentamente, coloca a cadeira no canto do palco, caminha para o meio do palco carregando as duas taças e diz: “Os fantasmas também precisam se sentar às vezes. É lua cheia, você não estaria bêbado.” Ela caminha para fora do palco. Uma dançarina de vestido longo rosa segurando uma taça de vidro vazia entra no palco e se senta na cadeira. Um dançarino vestindo um paletó, segurando uma garrafa de água e uma toalha entra no palco, caminha até a dançarina sentada na cadeira. Ela estende a taça para ele e ele despeja a água na taça dela. A água transborda a taça, ele sobre na cadeira, fica de pé e continua a despejar a água, que continua a transbordar da taça, molhando a dançarina.*

A cadeira marca uma posição e uma postura, uma vez que sobre ela o dançarino se coloca ao encontro ou à espera de alguém. Aqui a cadeira é colocada por quem não se senta nela, mas que enuncia uma conexão entre o passado e o presente, deixando escapar que a posição indicada pela cadeira ultrapassa a escolha individual, sendo determinada por fatores que escapam ao momento presente, delimitando a existência de um acontecimento histórico. Os fantasmas se sentam onde se sentam outros sujeitos, assumindo posições que atravessam o tempo e se sobrepõem à individualidade.

A dançarina que assume a posição na cadeira se coloca à espera de ter a sua taça preenchida e é surpreendida por um descompasso. O dançarino intencionalmente transborda a taça, fazendo chocar a expectativa do encontro. Ainda que exista uma determinação histórica transcendendo o acontecimento, não há conciliação entre o que é oferecido e o que é demandado, e o encontro não se completa. O descompasso evidencia algo que escapa, e ainda que compartilhando um mesmo momento, aqueles indivíduos não se correspondem. Pode-se dizer que ao não fechar o ciclo de determinação, em uma demanda que não se concilia, é deixado espaço para a alternativa daquilo que não se assenta aos movimentos previstos.

Nesse sentido se presentifica o duplo caráter do acontecimento. Repetido de diferentes modos, o sentar-se à cadeira tanto submete a subjetividade a uma vontade externa quanto indica que esse assentar-se não captura a subjetividade por inteiro. O descompasso, o engano e a falha são os elementos que sinaliza haver um sujeito, apesar de todas as tentativas de planificação e de previsibilidade estabelecidas pelo esforço da razão.

*[...] Ela passa a cadeira para ele, ele a coloca no centro do palco e veste a camisa. A dançarina fica de pé na cadeira e sobe nos ombros do dançarino. [...] Ela passa a cadeira para ele, ele a coloca no centro do palco e veste a camisa. A dançarina fica de pé na cadeira e sobe nos ombros do dançarino. [...] Ela para de bater, desce do ombro do dançarino, caminha até a cadeira e se senta. O primeiro dançarino corre ao encontro dela, sobe no canto da cadeira, fica de pé e se abaixa sobre ela para beijar o seu rosto.*

A apresentação do descompasso e do que quebra a expectativa promove a desnaturalização das ações humanas e das práticas sociais. Diante disso, outros modos de produzir relações podem ser mobilizados. Aqui a dançarina usa a posição diante da cadeira para se elevar e ganhar força para entrar em uma luta. Cessado o embate, se repete a postura de sentar-se na cadeira e agora é o dançarino que se eleva, buscando um contato de amor. A

violência rompe o padrão esperado, mas é seguida pela possibilidade de dar e receber afeto, reforçando uma dinâmica entre ativo e passivo e buscando reintegrar aquilo que escapa.

*[...] Eles se alternam entre as cadeiras, subindo e descendo e beijando o rosto das dançarinas, que se mantêm sentadas. Em seguida elas se levantam, eles pegam as cadeiras e se sentam. [...] Eles se levantam, vão ao encontro de outros pares e dançam uma mesma dança: as dançarinas com os braços esticados, o dançarino segurando seu punho, girando os braços para frente e para trás e dando passos para frente e para trás. [...] Os dançarinos se alternam entre as cadeiras, subindo e descendo e beijando o rosto das dançarinas, que se mantêm sentadas. Um a um eles se retiram do palco, levando as cadeiras. [...] Ela inicia um solo com movimentos amplos de braços e pernas, espalha o corpo no solo, salta, faz movimentos com as mãos e giros com a cabeça, movimentando o cabelo, gira e corre pelo palco entrando e saindo da parte que chove. [...] Ela se vira para a plateia, molhada da chuva, e diz: “Eu sou jovem. Meus ouvidos escutam promessas. Minha mente é poderosa. Meus olhos enxergam sonhos. Meus pensamentos são elevados. E meu corpo é forte. Eu sou bonita. Eu sou jovem”. Sorri, para e sai do palco correndo.*

O encontro social previsto pelas vestimentas, taças e cadeiras acontece agora em um grupo de pares não marcados que alternam as suas posições entre si, repetindo movimentos de modo coletivo. Existe um anseio pelo acontecimento que se desdobra em ritmo de festa e celebração. Se em outros momentos havia a quebra de expectativas marcando os encontros, agora há uma espécie de reconciliação. As cadeiras marcam as posições a serem ocupadas e o tipo de relação que a sucede, alocando cada sujeito ao seu lugar e à performance permitida. Adorno (1993) nos lembra que segue à experiência do horror o esforço de conformação ao contingente. Segundo essa concepção, o corpo está ajustado a uma ordem de grandeza que corresponda a ele, e se a experiência ultrapassa essa ordem, o corpo a registra de modo imediato, de maneira adaptativa e irrefletida. Ao choque, diante daquilo que quebra o esperado, se segue a conformação, em um esforço do organismo de voltar para a normalidade imposta. Desse modo, o choque não é assimilado como um acontecimento pessoal, mas como um evento externo, e a transformação que ele impõe não se processa de modo consciente.

Segundo o autor, “quem nas suas reações se conforma com a realidade social, terá uma vida privada tanto mais desprovida de forma quanto mais a estimativa das relações de poder lhe impuser a sua forma” (p. 159). Ainda que aqui se faça referência a agressividade expressa pelo sujeito que encontra espaço para expressão na esfera privada, contra aqueles que são considerados como hierarquicamente inferiores na dinâmica de poder, compreende-se que a conformação não representa uma dinâmica definitiva, que promove reconciliação absoluta,

em algum momento a reação contra a dominação escapa, o que faz ser possível tanto a violência quanto a arte.

Entre as cenas, os dançarinos performam movimentos solos, expressando gestos amplos e saltos, utilizando todo o espaço do palco. Os solos da peça podem ser compreendidos a partir dessa leitura, de momentos que escapam a conformação imposta pelos padrões de conduta social, na insistência de exprimir o que não é submetido, e que guarda a particularidade repetidamente submetida. E aqui, esse solo se mistura à água, onde o corpo sofre a interferência desse elemento integrado à coreografia. A liberdade expressada em dança aceita como condição a adaptação, a partir da capacidade de se integrar às condições que se impõe como naturais.

Mas é em contradição a esse momento de liberdade, resultado de um corpo que salta em meio a água que molha e que corre, que a dançarina proclama os dizeres como um slogan, e como mercadoria. De um período de ruptura se produz um chamado ao olhar do outro, e novamente a norma mercadológica dá o contorno do acontecimento. É a partir da mercadoria que a relação social se desdobra, onde o que se produz deve estar submetido ao valor de troca. Do mesmo modo, o sujeito busca o outro colocando a si como mercadoria, atrelando sua particularidade às qualidades valorizadas socialmente.

Assim como expresso nesse recorte, a dinâmica de dominação, alienação e resistência não segue uma linha reta, mas circunda como uma coreografia em um palco: ora entre pares, ora sozinho, ora em repetição, ora em ruptura, momentos que se estranham e que se comunicam entre si.

*[...] Ela para de massagear a cabeça, se levanta de frente para o dançarino, pega a mão dele, a coloca no seu seio, pega o rosto dele com as mãos e beija a sua boca. Ela para, ele tira a mão do seio dela, ela se senta na cadeira, junta o cabelo com as mãos e os leva ao topo da cabeça, massageando a cabeça, com o cabelo entre as mãos, em movimentos circulares.*

Se é possível unificar um entendimento entre os momentos apresentados em cena, pode-se dizer que, de diferentes maneiras ao longo do conteúdo expresso, há o enfoque na busca pela alteridade. No decorrer da obra são expressos diferentes momentos onde há relações amorosas, na qual o sujeito se enlaça com o outro. Isso implica que contar a história do sujeito é contar o modo como se processam as suas relações, que colocam os efeitos da

determinação social sob a luz da tentativa de produzir um entendimento sobre fenômenos privados e coletivos.

Fazer expressar o sujeito inserido em relações sociais é expressar o quanto aquilo que afeta o particular não é uma experiência isolada, mas coletiva. O indivíduo apenas pode ser trazido à luz quando em referência ao modo como se relaciona. A particularidade é um momento posterior à inserção coletiva, como uma resposta a ela. Os solos sucedem momentos de contato, e mesmo sozinhos, o sujeito em cena traz nos seus gestos aquilo que demanda do outro.

A dançarina massageia a si mesma, repetindo gestos vivenciados em momentos de intimidade com um outro, direcionando a ele uma demanda de amor. Essa demanda acompanha o sujeito, seja em companhia seja só, e como expresso em outros momentos, não é atendida. A demanda não encontra um acolhimento correspondente, e cessa, retornando a uma espécie de autoerotismo que redireciona o afeto para que ele se mantenha de algum modo atendido.

A dinâmica autoerótica que retorna em um momento posterior do desenvolvimento do psiquismo, é a mesma dinâmica ensimesmada da reprodução social, que prende o sujeito em uma atividade na qual, ainda que não encontre satisfação, encontre gozo. Mais do que a realização pessoal é a estrutura de produção que deve ser preservada pelo esforço individual, e é essa estrutura que se articula à repetição expressa seja pelo corpo do sujeito seja pelo modo como as relações de amor se desdobram.

*[...] Ela para e se lança ao chão. Um dançarino de calça e camisa sociais entra no palco segurando um pedaço de giz, vai ao encontro da dançarina e risca o chão ao redor dela, marcando a circunferência do seu corpo. Ela se levanta e caminha pelo palco, com passos rápidos e giros. Ele a acompanha e risca a circunferências dos seus pés a cada movimento até ambos saírem do palco. [...] Entra uma dançarina de vestido curto e colorido, vestindo sapatos de salto, segurando uma cenoura e um cabide na outra mão. Ela bate com o cabide nas costas, corre uma pequena distância, leva a cenoura à boca, morde, mastiga e para. Ela bate o cabide nas costas e corre para fora do palco.*

Em retrospecto, é apresentado que a ordem de produção da conformação acontece de fora para dentro, o que pode ser visto através da tentativa de demarcar o espaço do corpo contra o impulso de expansão expresso durante o solo de dança. A insistência da tentativa de cerceamento, manifesta no ato de contornar o traçado do corpo no chão, promove a

assimilação, por parte do sujeito, do espaço cerceado, e deixa de exigir a presença de um agente externo de controle para que sejam obedecidos os gestos atribuídos ao corpo contornado, que passa a ser executado ativamente pelo próprio sujeito. A dançarina que desfere sobre si os golpes de cabide, impõe a si mesma a coerção, se conduzindo por intermédio de um objeto que, enquanto guarda a vestimenta social, zela pelo modo de conduta de maneira implícita.

*[...] Os dançarinos atravessam o palco nadando enfileirados, um após o outro, no vão do centro. Enquanto atravessam, olham para a plateia e sorriem, passam por baixo do bloco de pedra e terminam a travessia para fora do palco.*

*Os dançarinos saem do palco, a chuva continua. Há marcas de água pelo espaço onde os corpos dançaram.*

Ao longo da peça existem dois momentos de repetição: uma repetição que marca um padrão de submissão, e uma repetição que resulta na expressão de uma diferença. Ainda que evidenciando os modos pelos quais o sujeito é submetido, existe, corporificando o acontecimento, um sujeito que dança. Isso implica que, uma vez que a dominação incide objetivamente sobre o corpo e seus movimentos, tem lugar a insistência desse corpo como o interlocutor das condições que promovem as mediações entre subjetividade e cultura.

Dançar as possibilidades de existência em um contexto de dominação segue o entendimento de que é o movimento que estrutura a relação entre identidade e diferença, irracional e racional, necessidade e contingência, inserindo esses elementos em uma materialização que envolve a sensibilidade no tempo e no espaço. Estabelece-se assim, uma forma que materializa a oposição em relação à ordem que se impõe sobre o sujeito. Quando se abre espaço para o múltiplo, irracional e fragmentário, o que se modifica é o traçado do corpo, recolocando a questão da identidade, não mais suposta em uma ilusão de independência em relação de alteridade, mas relacionada a ela.

Com os olhos voltados para a plateia sustentando uma postura apresentável, é colocado em cena o olhar do Outro, que ao mesmo tempo compõe o desejo e condiciona uma demanda a ser assimilada como própria. É apenas relacionada às condições que o circundam que o sujeito pode encontrar as vias para a sua manifestação autônoma. Isso se coloca na figura do sujeito que se movimenta em meio à água ao mesmo tempo em que sustenta o olhar que demanda uma performance.



Fechando uma sequência entre momentos coletivos e individuais, os dançarinos surgem enfileirados e em movimentos sincronizados, indicando que assim como o sofrimento não é individual, podendo ser reconhecido, compartilhado e compreendido, as saídas também não são. Encontrar vias alternativas implica necessariamente em abrir caminhos passíveis de serem acessados coletivamente, dado a determinação social e histórica tanto do indivíduo quanto dos seus movimentos.

Enfileirados e se movimentando em uma dança tornada nado, a presença da água, que se precipita e que corre, é a lembrança do fluxo que não se contém, do indeterminado que existe sob os esforços civilizatórios de promoção da ordem. Isso que não se determina é que resiste a toda interação, e o encontro mimético com esse indeterminado, mas sem se reduzir a ele, é o que permite, então, delinear saídas.

## CAPÍTULO 5 – A EXPERIÊNCIA SENSÍVEL

### 5.1 - 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.

Entretanto, 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.

A análise do movimento de Laban, busca aproximar os instrumentos científicos, tais como a observação e sistematização controladas, dos elementos de arte, como a valorização do simbólico e a sensibilidade ao particular, para a compreensão da dimensão motora do sujeito. 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 que se move, 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.

O corpo humano é um sistema complexo organizado a partir de uma rede de interrelações. O movimento dessa rede coloca o corpo como causa e efeito do meio em que está inserido, ao mesmo tempo espectador e ator do drama que compõe as relações naturais,

antes mesmo de adquirirem limites humanos. O drama nesse sentido pode ser definido como a manifestação de um conflito de interesses, que ocorre quando há pluralidade de elementos que se relacionam entre si.

Grande parte da concepção acerca da produção cênica se encontra vinculada à primazia da palavra como veículo de transmissão de significados. Essa concepção, centrada no domínio da palavra, é resultado da divisão cartesiana que distingue corpo e mente e hierarquiza as funções mentais, reduzindo as possibilidades expressivas do corpo como um todo. A racionalidade, eleita como instrumento de autoconservação, tem na linguagem verbal o representante de distinção entre o humano e a natureza. Essa racionalidade verbal aliena o humano e o submete às suas condições, restringindo a validade do que é reconhecido, ordenando relações de poder e determinando as condições de existência. Entretanto, o que promove a expressão ultrapassa o dito e está contido também no movimento, na postura e no gesto, ou seja, naquilo que é entendido como corporeidade.

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.

Por outro lado, justamente por expor elementos excluídos pela racionalidade, determinados movimentos cênicos puderam ser construídos a partir do ideal de modelação corporal, como o foi o balé clássico e a busca pelo movimento capaz de representar o imaterial. A modelação alcançada em cena acompanha a formalização do sujeito executada no cotidiano, alcançando os conteúdos que compõe a subjetividade na sua totalidade e promovendo não apenas a ação massificada, mas a introjeção dos mecanismos de planificação social, na massificação também dos afetos e da cognição. Os efeitos dessa introjeção implicam a reconfiguração da organização corporal, a partir dos circuitos afetivos, somáticos e cognitivos que ordenam o sujeito, promovendo uma sujeição que corresponde a restrições motoras. Assim também, é como irrupção motora que o sujeito busca escapar.

É contra esse modelo de ordenação que a dança-teatro afirma o papel do corpo e suas possibilidades de manifestação, abrindo espaço para uma expressão mais abrangente do humano. Nesse sentido, o corpo em movimento dentro de um contexto pode ser lido como um texto, capaz de conduzir sentidos e construir conceitos.

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 a consolidação da dança como a arte do movimento, diferente de ser acessório de músicas e tramas. Para tanto, buscou se concentrar no corpo como expressão da experiência subjetiva do artista, onde o movimento se transforma em dança quando uma necessidade interior se expressa em uma forma física. Uma necessidade que não encontra equivalente de exteriorização em palavras ou formas plásticas, que é particular do gesto.

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.

Na dança-teatro o corpo reconstrói a sua história de dominação e a transforma em ato criativo, devolvendo poder ao corpo, que deixa de ser meio para contar a sua própria história. Ela inaugura a possibilidade de conceber o corpo como local de análise, podendo assim revelar os efeitos da semiformação sobre o humano que encontram caminhos pela via da fisicalidade. O objetivo é dar forma a questões intangíveis, sendo o gesto capaz de expressar uma história como memória em movimento (Mota, 2006).

O recurso ao trabalho de Bausch, como representante da formalização da dança-teatro, diz respeito à aproximação da sua proposição da relação entre corpo e movimento. A partir do que é colocado por ela em cena, o movimento pode ser assimilado como efeito da existência do corpo no espaço, um corpo localizado que é modulado e que modula esse espaço. A preocupação com a reestruturação da linguagem permite a expressão dos elementos recalcados e limitados pelo condicionamento dos modos de sentir, pensar e agir, operando uma reapropriação do corpo.

Quando se fala em corpo, deve-se esclarecer se a referência é a fisiologia ou a representação psíquica do somático e a sua imagem inconsciente. Esses três aspectos estão

presentes quando se considera o corpo a partir da psicanálise, em um movimento entre o corpo somático já considerado e o corpo erógeno colocado em evidência. Isso significa que esse corpo assim considerado, diz respeito ao mesmo tempo a algo da ordem da profundidade, da superfície e do devir, paradoxo descoberto por Freud (1996) junto à descoberta do sintoma, expondo o pulsional e o somático como elementos de uma mesma superfície.

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. Com isso, não se afirma que o sujeito tenha um corpo, mas que o sujeito é um corpo, em uma articulação única entre corporeidade e subjetividade.

Para Freud, o corpo não é causa de si, nem da pulsão ou do prazer, mas sem a corporeidade esses processos não seriam possíveis. Nesse entendimento, a sexualidade tem um lugar determinante na constituição do sujeito. Para o autor, a sexualidade se insere na fantasia que, por sua vez, é materializada no registro do corpo, marcado pelas pulsões.

O conceito de pulsão é o que ancora o psiquismo no corpo, promovendo o encontro entre ambos. A pulsão faz com que o registro psíquico não seja apenas da ordem da intelectualidade, erotizando a dimensão do Eu. A autoconservação está ligada assim, a ordem da sexualidade, determinando a relação do sujeito com os objetos de ligação libidinal que o compõe. O corpo em sua constituição passa por um processo que vai da dispersão da pulsão de origem perversa e polimorfa, sem forma e sem objeto, à unidade realizada pela presença significativa da ordem do Outro, encontrado pelo impulso da autoconservação.

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.

Nesse sentido, o corpo psicanalítico é ao mesmo tempo palco onde se desenrolam as relações entre somático e psíquico e personagem que integra a trama dessas relações, que o colocam como fonte e finalidade dos caminhos da pulsão. O somático assenta um corpo que é

também lugar de realização de desejo, sendo regido por uma lógica que se separa pela cultura em uma dupla racionalidade: somática e psíquica, uma naturalizada e uma ideal.

Essa discussão enfatiza o entendimento de que, subjacente a essa dupla racionalidade artificial, corre a verdade sobre o corpo que 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.

## **5.2 - Gesto, percepção e transmissão**

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.

A produção artística centrada no movimento focaliza o processo e enfatiza a transformação proveniente do ato de movimento (Miller, 2012). Quando focalizada, essa transformação de si se reflete na transformação da consciência de si, anunciando um espaço exploratório que é o próprio corpo, um espaço sensível que é ao mesmo tempo percebido e vivido. O reconhecimento do próprio corpo como espaço de instabilidade que emerge do movimento confere ao sujeito, disponibilidade corporal para lidar com o que se apresenta.

O que está em cena é o corpo que dança refletindo o movimento que se estabelece a partir da percepção do seu sentido, e não pela realização de uma forma externa. O corpo sensível guia o corpo no espaço, espaço esse que é o outro, 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, mas que é necessário ao direcionamento da constituição subjetiva, voltada para a alteridade, para além de si.

Os estados corporais alcançados pelo movimento se modificam não apenas pelo dançar, mas também a partir da experiência de assistir ao dançar do outro. O movimento do

outro explicita a experiência de movimento, própria do espectador, provocando, de maneira sinestésica, sensações internas a partir da informação visual.

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 dança é o lugar que faz ser visível as forças que produzem a expressão de si e a percepção do outro, expondo a sua infinita variedade, por vezes ocultada. Essa capacidade expressiva se fundamenta na intencionalidade existente no corpo antes mesmo de qualquer movimento.

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 ação do sistema musculoesquelético não necessita passar pela consciência para assegurar a postura. Esse registro inconsciente é o que mantém a ligação entre estados afetivos e emocionais e sua incidência no corpo.

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 tónus 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.

Determinadas representações de corpo enunciadas pelos meios de comunicação e que circulam em um grupo social influenciam a atitude corporal do indivíduo. O corpo individual serve de substrato e veículo para a manutenção da determinação estrutural. Por ser permeável, o corpo do observador é afetado por aquilo que se movimenta e é visto, ou percebido.

O que se percebe produz o que se sente, no sentido de que o estado corporal interfere no modo como os estímulos são percebidos. No caso de um espetáculo cênico, a distância subjetiva entre observador e performer pode transportar o espectador, fazendo com que o movimento do outro implique em uma percepção particular desse movimento que já está inserida na sua apresentação, compondo a rede de elementos que estão contidos no movimento.

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 dançarino seja aquele que apresenta os elementos culturais que estão fundamentados, antes de tudo, no gesto, e no corpo.

O espectador ao ver o espetáculo é afetado pela narrativa apresentada. O performer é aquele que expressa sentidos através do corpo. A peça conta uma história, o modo como é contada depende da forma como o corpo do performer a apresenta. Esse corpo antes de ser expressão de sentido cênico é substrato de histórias e narrativas, é estruturado pelo tempo histórico e limitado por aquilo que é capaz de apreender. Assim como os corpos interagem e trocam sentidos no palco, há interação entre os corpos de espectadores e dançarinos.

Na peça, essas dimensões se mesclam em uma experiência que implica a capacidade expressiva do dançarino, ordenando os elementos que o compõem para apresentar o sentido da peça e a capacidade do espectador de vivenciar e ser afetado pelos sentidos que são transmitidos. Essa dinâmica não é apenas visual, traduzida em significados intelectualmente elaborados, implica a capacidade de transmissão de sentidos que ordenam o modo de ser sujeito no mundo, uma experiência não apenas intelectual, mas física e sensível. Essa sensibilidade é formada, assim como a intelectualidade, em um todo que se separa apenas funcionalmente dado a divisão da racionalidade moderna.

Na experiência cênica, a divisão do sujeito é colocada em evidência pela ação de uma ofensiva sensível, para que possa reorganizar a sua posição, retomando aquilo que lhe constitui e que foi expropriado por uma organização social alienante. O mais marginal, o corpo, toma o centro do processo, carregando consigo as dinâmicas que promoveram essa marginalização. Essa dinâmica é expressa pelo dançarino e pelo espetáculo cênico, que se põe ao olhar do outro, ou seja, que propõe comunicar, fazendo falar o que estava silenciado.



### 5.3 - Abrir um espaço de contestação

Esse processo encontra como obstáculo e como substrato a própria alienação. Se ela age sobre o sujeito, age sobre o seu corpo, seja do coreógrafo, do dançarino ou do espectador.

A astúcia (Adorno; Horkheimer, 2006) que funda o sujeito moderno, buscando tornar possível a mediação entre a busca pelo prazer e a luta pela sobrevivência é a lógica da racionalidade que forja o indivíduo humano como superior em relação à natureza ao distanciar-se dela. Essa lógica se estende à astúcia contemporânea na dinâmica criada pelo capitalismo tardio no seu desenvolvimento tecnológico que vai exercer a sua influência não somente sobre as formas de trabalho humano, mas imprimindo o ritmo e a forma do tempo livre.

Sendo o sujeito uma totalidade entre cognição, força física e sensibilidade, a dominação exercida no ambiente de trabalho não se encerra no expediente determinado, e não pode ser efetivamente exercida nesse tempo. Para ser 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.

As mediações presentes em determinada época implicam irremediavelmente sobre os indivíduos, formados a partir de relações que lhe atravessam. Adorno e Horkheimer (2006) buscam promover uma separação entre arte e entretenimento para diferenciar mediações formativas e de deformação. Principalmente, o que as diferencia é a intenção de reverter o processo em capacidade de consumo. Pelo consumo, se formata a subjetividade de acordo com o padrão mercadológico que alcança a vida privada. O sujeito testemunha e ao mesmo tempo espelha o padrão autoritário que garante os resultados esperados.

A arte tem o seu valor estético na relação entre forma e conteúdo que pretende a superação do existente no sentido do inteiramente outro (Matos, 1989). Ou seja, a arte caminha no sentido de enunciar a existência de uma alternativa, indo na direção contrária ao entretenimento, que visa a distração e recepção planificada, para promover justamente o apagamento das alteridades, uma vez que o outro, nessa lógica significa dispersão e não acumulação.

A subjetividade danificada coloca em movimento um novo tipo de ser humano, incapaz de experienciar algo de modo particular, sendo a experiência ditada previamente pelo aparato racional. Nesse sentido, a semiformação como elemento constituinte da subjetividade

caracteriza um estado conformista que resulta em um ressentimento narcísico que se volta 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.

A estereotipia é a marca da indústria cultural no corpo e no pensamento, na reprodução do sempre igual que aparta o diferente, como forma de sobrevivência em uma sociedade que não se deixa compreender, em nome de ser reproduzida. A diferença coloca em risco a reprodução ao reduzir a sua eficácia. O sujeito semiformado não constitui uma subjetividade autônoma, mas uma capa de ideias formatadas sobre si, a sociedade, o trabalho e o outro, enrijecendo corpo e pensamento.

Como visto, resgatar a possibilidade de autonomia do sujeito a partir de um processo de inconformismo, exige uma reflexão estética. 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.

Quando a norma é a produção do capital e os procedimentos de reprodução social visam à exploração do que foge à essa normalidade, o resultado é a estruturação de um sistema totalitário. Na atualidade do capitalismo, esse sistema impõe um totalitarismo disfarçado no conceito de liberdade individual, que garante a conversão da força de trabalho em mercadoria pela adesão do indivíduo. Ao compreender como o capitalismo se conserva, se compreende como a maioria explorada corrobora com suas próprias forças para esse funcionamento, compondo uma integração social.

Ainda que a arte esteja também localizada entre as relações sociais de dominação, é considerando a tensão dialética entre formação subjetiva e transformação da realidade que, o encontro entre o sujeito e o objeto materializado em cena, pode ser capaz de elucidar modos de romper a subjetividade conformada, resgatando na obra o seu potencial crítico.

A massificação imposta pela lógica da lucratividade não aparece como cada indivíduo manifestando um modo único de ser e de querer. Na realidade, a produção dessa massa se alcança pelo enclausuramento do indivíduo em si mesmo, que desse modo, deixa de ter acesso àquilo que é diferente de si. Enclausurados e distanciados, os indivíduos ficam presos à repetição, em uma planificação do desejo, que aparta o sujeito dos encontros. A massa do capitalismo contemporâneo é uma multiplicação de personalidades estereotipadas, presas em compulsão e em embotamento, que mantêm a reprodução da lógica imposta.

Isso leva à consideração das dificuldades do desdobramento de formas alternativas, que fujam a essa integração, fazendo com que também a produção da arte, por mais distante que se queira colocar, traga algo da miséria social. 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 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 vaziar 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.

#### **5.4 - A fisicalidade dos processos de mediação**

Cabe aqui considerar o significado da palavra pensar, tantas vezes repetido ao longo do texto, ora como elemento de articulação, ora como esforço de definição de conceitos. O pensar denota uma ação cognitiva, no sentido de submeter algo ao processo de raciocínio lógico, mas a sua definição deriva de uma ação física: do latim *pensare*, que significa pendurar (os pratos da balança), pesar. Do sentido literal de pesar deriva o figurado ponderar, que nos leva aos usos das palavras: examinar, refletir e pensar. Pensar sobre algo implica, na sua origem, a manipulação física do objeto, partindo do contato palpável com a coisa física, a partir do qual se pode abstrair um sentido.

Assim também na história da evolução humana, como investigado na análise craniana das diferentes espécies e subespécies, as funções executivas superiores, características do *Homo Sapiens Sapiens*, que compreendem a memória de trabalho, a flexibilidade cognitiva, o controle inibitório, o planejamento, a resolução de problemas e o raciocínio, são aquisições tardias em relação às funções motoras. Antes da cognição vem o movimento. Isso é verdadeiro quando considerado tanto em termos evolutivos quanto em termos de desenvolvimento individual: à linguagem precede o reflexo; à fala precede a marcha; ao pensamento abstrato precede o concreto. Essa ordem confere sustentação ao sistema, que se fortalece como um todo articulando o mais primitivo ao mais recente.

Pensar o sujeito a partir da dança é resgatar as condições que o sustentam de modo a construir outra subjetivação que escape às amarras da socialização contemporânea pautada na conformação do corpo e da mente. A ponderação intelectual se serve, assim, da fisicalidade da ponderação sensível, e desse modo, dançar e pensar atuam como dois momentos do processo de construção de um sujeito que pode ser autônomo porque é sensível e sensual, compondo um sistema contra a dureza da racionalidade moderna que engessa o indivíduo.

Isso significa que, entre a exploração econômica e a dominação política que a acompanha, se instala uma mediação que tem a função de produzir a ilusão de unidade que

legítima a exploração e a dominação como um desdobramento natural de capacidades individuais, e não como resultado de um processo de expropriação que se mantém pela coerção.

Para Marx (Konder, 2002) a ideologia era essa mediação que oculta a violência da expropriação e da coerção a partir de um sistema de representações normas e valores da classe dominante que impõe a sua particularidade como universalidade natural. Há nessa noção de ideologia a ideia de que a cultura dominante é aceita, interiorizada e reproduzida de maneira compulsória. Nesse conceito existe a ideia de haver uma falsa consciência a orientar o indivíduo, ou seja, um engano com relação a percepção da realidade que não é considerado como tal, e que coloca em questão o papel da razão tão fortemente afirmado como pilar de construção da sociedade moderna.

Se existe a possibilidade de haver uma falsa consciência, pode-se questionar o que seria então a consciência em si, ou ainda, o que poderia marcar uma diferença entre a consciência, como lugar da razão, com relação ao irracional. Essa noção supõe ainda que para o trato da ideologia não é suficiente a correção da consciência no sentido de eliminar os enganos, o que seria por exemplo o papel da educação. Há uma necessidade objetiva que sustenta tal falsidade e determina a sua formação de modo a ocupar o lugar de uma consciência verdadeira, ou seja, essa realidade não é fruto de um erro, mas de um projeto.

A ideologia é de maneira contraditória, a realização de uma “consciência objetivamente necessária e ao mesmo tempo falsa, como interligação inseparável de verdade e inverdade” (Adorno; Horkheimer, 1973, p. 191) e, nesse sentido, serve à justificação individual e coletiva de experiências sociais que devem ser defendidas, sem haver a necessidade do uso imediato de força e de violência para promover essa aceitação. As relações ideológicas mantêm relações de poder, e as preservam ocultas, tendo a função de conformar a consciência silenciando manifestações de inconformismo.

Não tomar a ideologia como resultado de um engano nos leva a considerar que existe nela um elemento de verdade. Os seus produtos são submetidos a uma finalidade de propaganda em nome da manutenção do autoritarismo em regimes políticos que mantêm o nome de democráticos. O domínio totalitário não é imposto pela força de personalidades individuais nem é um erro da democracia, mas ele cresce estruturalmente, por dentro da sociedade e promove a adesão dos indivíduos às suas leis. A sua ação tem como resultado o

tanto o enfraquecimento das possibilidades de criação de alternativas e de novas formas de ser e estar no mundo quanto o fortalecimento da técnica e da sua capacidade de reprodução.

A ideologia é a ferramenta que produz a adaptação entre a tendência social e a consciência individual, orientando o consumo. Os produtos culturais seguem um sentido e são assimilados pelo indivíduo, que se conformam à demanda em uma lógica científica de produção de uniformidade. Os elementos culturais, e aqui se destaca a subjetividade como também resultado da cultura, estão subordinados a uma direção entranhada que converte o todo social em um “sistema coeso” (Adorno; Horkheimer, 1973, p. 201), e a subjetividade, que deveria ser resultado de um processo de desdobramento do particular se converte em uma unidade de reprodução de tendências sociais que levam a naturalização de desigualdades sociais e da exploração da capacidade criativa do sujeito como modo de vida.

O que se tem é a produção de identificação entre o indivíduo e as normas e condições que regem a sociedade capitalista contemporânea, no qual o indivíduo, na sua particularidade, manifesta e dá forma a essa realidade, alimentando a tendência à conformação, o que resulta em uma grande violência contra a subjetividade. Isso se concretiza em uma rigidez física, psicológica e social, apresentada tanto pelo indivíduo quanto no desdobramento das relações sociais. Havendo essa conformação entre a necessidade de um funcionamento autônomo da sociedade e as aptidões, habilidades e vontade individuais, os sinais sociais dessa rigidez são manifestados também de maneira individual.

Quanto mais os elementos culturais são elaborados para ajustar o indivíduo, mais esse se convence de que deve buscar neles uma realização pessoal. As aspirações individuais são padronizadas para corresponder àquilo que é oferecido como possibilidade e que mantém o jogo social. Nesse esquema, a relação de forças não aparece sob a forma de opressão, mas de escolha, reforçando um conjunto de modelos de ação e de pensamento adequados à manutenção da hegemonia das condições existentes. A existência objetiva é assim, carregada de imposições históricas naturalizadas como resultado de inclinações individuais, que invertem meios e fins.

Na realização dessa tendência, a ideologia não é mero envoltório que encobre a verdade do existente, mas é o próprio envoltório convertido em realidade, o que leva Adorno e Horkheimer (1973) a afirmarem que “bastaria um pequeno esforço para se livrar do manto dessa aparência onipotente, quase sem sacrifício algum. Mas esse esforço parece ser o mais custoso de todos” (p. 203). O indivíduo enfraquecido na sua posição de sujeito manifesta as

imposições da ideologia como uma necessidade interna, produzindo um realismo pessoal que não reconhece alternativa, em um desencanto que toma o existente como intransponível.

### **5.5 - A forma - para se livrar do manto da aparência**

A forma para Adorno (Freitas, 2003) diz respeito às possibilidades da experiência do sujeito diante da realidade, que caminha entre a unidade de particulares e a multiplicidade do todo. Ela é o que sobressai aos pormenores, resultado da ação do sujeito, mas que, no momento da sua realização, ultrapassa a sua intenção. Como resposta à indeterminação que compõem a ordem da natureza, em sua formação inaugural, o sujeito constitui uma unidade, que adquire identidade como particular.

Dentro do percurso histórico da constituição da forma do sujeito, a multiplicidade da natureza é suprimida para dar lugar à unidade utilitária, nivelando as particularidades às necessidades do mercado. Esse, convertido em um todo ordenador, como uma segunda natureza, regula o desejo do sujeito a partir da dinâmica dos bens de consumo. Nesse contexto, a identidade, que configura o reconhecimento do sujeito diante dos demais elementos da natureza, se constitui a partir da supressão da diferença, que retorna o individual à uma dinâmica de submissão: no lugar da natureza, o mercado. Diante dos desafios impostos pela realidade, o desenvolvimento das forças produtivas tornou a identidade uma resposta absoluta diante do todo, eleita como forma de sobrevivência mantida às custas da supressão da diferença.

Por outro lado, reivindicando também o conceito de forma, existe uma correspondência histórica com o campo da arte, em um esforço de definição do objeto artístico como sendo uma unidade de sentido. Desse modo, a arte é aquilo que adquire uma forma capaz de transmitir um sentido. Essa correspondência, obviamente, não esgota o significado de arte, sendo a forma apenas um de seus momentos. Do mesmo modo, o conceito de forma não se esgota em uma definição única.

A distinção entre arte e forma encontra a distinção entre forma e conteúdo. A forma não é igual ao conteúdo, ela é a sua mediação necessária, organizando-o a partir do processo de elaboração formal das particularidades do material. Como resultado da articulação entre forma e conteúdo, a obra aparece como um objeto em si mesmo, sem as marcas do processo

de elaboração, e quando analisados os seus elementos particulares, não necessariamente se vê neles o mesmo que se vê na obra como um todo.

O método de Bausch, que realiza uma espécie de coleta e colagem de experiências particulares, ordenadas a partir de um sentido não explícito, não pode ser utilizado para decifrar os significados da obra final. Uma obra de dança não pode ser traduzida em termos de habilidades físicas do dançarino ou a partir das suas características psicológicas. Do mesmo modo, não existe uma tradução direta entre a dança e a linguagem falada ou escrita. A forma, que faz a dança se distinguir de outras manifestações artísticas, mediatiza o conteúdo sem submeter-se à lógica da racionalidade. Assim também o conteúdo realiza a mediação da forma, que não responde a um cálculo para se estabelecer estruturalmente, permitindo com que a multiplicidade constitua a forma.

Sendo assim uma espécie de síntese de diversos (Adorno, 1970), que na arte, compõe uma unidade atravessada pela alteridade, a forma faz com que haja algo que escape à objetividade constituída. Essa forma permite que a obra de arte esteja inserida no contexto das trocas sociais, mas sendo diferente delas. Isso se deve à qualidade do ser estético, que pode ser compreendido na sua diferença com o procedimento racional.

A razão age delimitando e unificando os objetos a princípio indiferenciados da natureza. Esse processo é acompanhado pela recusa daquilo que não cabe à unidade estabelecida pela ação racional, o que determina a primazia da ação prática, determinando a razão como instrumental.

A arte nesse contexto, recupera um procedimento de relação com a realidade que é anterior a esse modo de ação da razão, operando pela mimese. No lugar de se diferenciar frente à alteridade, determinando a si como unidade e elevando à identidade como marca da autonomia do ser sujeito, a arte busca a reconciliação (Freitas, 2003). Como ação do sujeito, a arte não deixa de ser resultado de um procedimento racional, mas ela o ultrapassa. No esforço de constituir a obra como unidade a partir do reconhecimento da ordem do outro, a arte supera a racionalidade enfatizando a separação entre o mesmo e o diverso ou tampona essa diferença em uma falsa síntese, pela ação principalmente da ideologia.

O reconhecimento do outro presente na objetivação da obra de arte implica a presença do não-idêntico, do que escapa à síntese, mas que ao mesmo tempo a compõe. A arte é verdadeira não ao exhibir o conteúdo para assimilação imediata, mas sim por convocar o sujeito



a encarar o não-idêntico que está presente na delimitação da sua unidade. A sua forma não é de harmonia, mas de tensão entre unidade e diferença.

Nesse sentido, a forma não é uma estrutura pura e identificável que limita o objeto, mas é a configuração entre identidade e diferença, que pode passar pelo recalque, pela falsificação, mas também pela arte. A forma pode, por fim, ser então definida pela sua relação com a alteridade.

A experiência estética, na formalização da obra, se comunica com um sujeito conformado pela imposição da determinação racional. Em uma constituição pautada pelo narcisismo, que recalca, rejeita ou nega a sua diferença frente ao outro, a relação com a alteridade é distorcida. Diante da estrutura do sujeito, a obra, que apresenta uma abertura, provoca estranhamento, mais do que identificação.

Pode-se dizer que essa seja a função da obra na atualidade, função essa que se desenvolveu para ocupar o espaço deixado pela superação do mito. Na elaboração mitológica, onde a arte também teve o seu momento, a obra deveria buscar a conciliação entre o sujeito e o outro ameaçador, constituindo uma totalidade capaz de unificar os particulares, em um momento no qual a unidade do indivíduo não estava consolidada e o outro representava uma ameaça à autoconservação. A criação de uma totalidade formal tinha uma função de proteção, subsumindo à sua forma, a forma do sujeito.

Com a superação da função do mito pelo desenvolvimento da razão, a unidade formal deixa de buscar uma identificação do sujeito com o outro, entendida como uma forma de submissão pelo aparato de eficiência racional, para buscar uma identificação a si mesmo, sendo esse si mesmo uma síntese produzida pela racionalidade. A unidade da forma, atingida de modo racional, tem por finalidade igualar a unidade ao múltiplo em si mesmo, sem se submeter a uma referência externa.

Essa racionalidade compõe também a obra como ação do sujeito, que sintetiza uma unidade a partir de seus próprios elementos. Entretanto, seu êxito estético está em apresentar a sua totalidade como um momento, um meio para fazer com a que multiplicidade que está sob domínio da forma seja percebida como a alteridade que compõe a unidade formal. Não separando dentro e fora, mas trazendo o outro para compor a si mesmo.

A síntese entre unidade e multiplicidade na obra faz ecoar uma coletividade, não fazendo referência direta à realidade social, mas expressando o particular sedimentado no seu

conteúdo, fazendo falar as formas presentes na sua unidade formal. É nesse sentido que a obra faz a mediação entre a experiência individual e a universalidade da experiência coletiva.

Ainda que se utilize categorias relacionadas à comunicação, como falar e ouvir, a arte não deve ter que acompanhar os princípios da comunicação. Esse fazer falar indica a força de expressão da obra. Diferente da noção de comunicar, que indica a adaptação a uma utilidade, à necessidade de correspondência entre o emissor e o receptor de uma informação para a produção de sentido, a arte expressa.

Para ser síntese que dá lugar ao particular, a expressão estética deve renunciar à pretensão de transmitir um significado, para assim poder dizer mais do que ela apresenta. A transcendência da obra de arte provém de uma razão que não nivela as particularidades em uma identidade abstrata, uma vez que o particular para ser expresso não pode ser subsumido e, portanto, não pode estar sujeito à troca.

Por estar inserida na realidade empírica, dado que a arte é concreta, ela não escapa dos procedimentos de dominação que determinam a constituição dessa realidade. Mas é pela recusa de espelhar, de imitar algo real, marcando uma diferença com relação ao que é externo, que a arte é uma realidade em si mesma, renunciando inclusive à necessidade de ter que comunicar algo. É por essa recusa que ela ao mesmo tempo participa e resiste à dinâmica da dominação.

O que a arte faz é testemunhar a possibilidade de existência de algo em si, sem ter que dizer o que é (Freitas, 2003), pois a comunicação, para produzir uma identificação, abstrai o particular, deixando algo de fora, e é justamente esse fora que a arte expressa.

Por não poder ser entendida pelas categorias da linguagem comunicativa, o essencial à arte é a expressão. A expressão para Adorno (1970) não é a duplicação no objeto do que é sentido subjetivamente, ou seja, não significa a transmissão de estados emocionais do artista. O que dificulta, inclusive, as tentativas de definição do que é a expressão. A sua definição cabe apenas a partir da negação, ultrapassando o significado.

Pela expressão estética, a alteridade encontra o seu lugar de reconhecimento absoluto, preservado na síntese formal da obra, o que não cabe em um esforço de comunicação. A expressão é objetivação do vivo, do sempre mutável, apresentando aquilo que escapa ao discurso.

Não sendo símbolo nem imagem de algo externo, a obra, para se aproximar do real, precisa criar a sua transcendência. A linguagem da arte é a criação capaz de objetivar algo que não é objetivo, permitindo que a obra sobreviva ao sujeito que a produziu. A expressão estética, é nesse sentido, a impressão a partir do sujeito de uma realidade coletiva. É esse momento subjetivo que permite a conexão entre obra e espectador, a partir do qual o sujeito pode se transportar, transformar, deformar, ou o que quer que o permita sair do seu lugar imposto, se movimentando a partir da transcendência objetivada na obra.

O sujeito expresso na obra é latente, não está colocado de modo positivo, e isso significa que, o que interessa na obra não depende do que foi projetado pelo seu autor, a sua intenção não precisa ser recebida, isso seria o papel da comunicação. É essa autonomia da obra que abre espaço para o sujeito individual. Espaço esse potencializado por ser a forma estética a sedimentação do coletivo no sujeito. Ao mesmo tempo em que abre a possibilidade do não idêntico, acolhe a identidade.

Essa latência é o que indica ser a alteridade um elemento central da expressão estética. O sujeito reconhece a presença do outro na obra dado a resistência à identificação, fazendo com que tenha que buscar em si mesmo a diferença que lhe escapa. O sujeito que se aproxima da obra, e encara o não-idêntico que a constitui, encontra em si o que é diferente dele mesmo, com uma violência que o atravessa e coloca em questão o poder do pensamento atuante.

A recusa da obra em comunicar-se através de sentidos funcionais a torna sem finalidade. O seu fim é assegurar o diverso, ultrapassando tanto as categorias da identidade quanto a sua própria fisicalidade. A mediação da técnica que conforma essa transcendência é o que expressa o particular.

Dado que a história do esclarecimento como desencantamento do mundo significa a tentativa de afastar progressivamente a natureza do que é humano, as contradições, negações, diferenças e multiplicidades são categorias excluídas da lógica do pensamento racional. Entretanto, sendo a relação com o vivo o que mantém a cultura e o que carrega a marca da natureza em todas as categorias proibidas da razão, a racionalidade instrumental termina por acentuar a cisão que ela tenta apagar. Isso indica que a arte, como expressão do não-idêntico, expressa a diferença em todas as suas categorias rechaçadas pela racionalidade que impõe a lógica do idêntico, fazendo com que o sofrimento seja o seu conteúdo.

Essa discussão estética é o que permite abordar as relações entre a alteridade e a individuação na medida em que a obra de arte é historicamente o meio de aproximar universal e particular. Nesse contexto, o conceito de forma é o ponto de convergência entre o racional e o que escapa à sua síntese.

Escape que é também com relação à estruturação da racionalidade instrumental, o que não significa renunciar aos procedimentos da razão, mas incorporar o desafio de negar que o exercício racional deva implicar a dominação da alteridade. O fazer artístico anuncia um outro modo de relação do sujeito com a realidade, que implica a si próprio tanto quanto ao outro.

Se de um lado a racionalidade instituída submete o particular ao serviço da utilidade, igualando seu fim e determinando a sua forma, por outro, a arte dá voz ao particular e apresenta não uma promessa, com o caminho para a liberdade e felicidade, mas o vislumbre de uma diferença que parte do solo histórico, como uma possibilidade latente. Para tal, se faz necessário a reordenação da relação entre unidade e alteridade e, portanto, determinar um outro modo de relação de produção das condições materiais.

Se “cada obra de arte é um crime regateado” (Adorno, 1993, p. 96), isso significa que a obra é em certo sentido o resultado de uma negociação entre o sujeito e as condições que o tolhem, dando uma outra resolução à fúria contra essas condições que não à conformação, que não a conciliação que põe o sujeito contra ele mesmo em favor do todo excludente.

Extrapolando o sentido de arte como expressão, o próprio sujeito é um esforço de constituir a si mesmo como unidade que porta o particular e, estando submetido à linguagem, que ordena a produção material, o que determina a sua constituição é sempre uma tentativa de encontro com o real. Frente à necessidade de sobrevivência que se impõe, a arte é o respiro como alternativa a essa submissão, indicando ser o próprio sujeito impedido de se realizar porque a sua forma autônoma se opõe ao progresso inflexível da razão.

## **5.6 - 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 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.

Esse corpo, produção social sob a base da herança natural, é abrigo de capacidades desenvolvidas ao longo do processo de evolução com o ambiente natural dando origem a uma estrutura orgânica criada não apenas por decisões conscientes e práticas sociais, mas também por anos de evolução material em trocas com a natureza. Essa estrutura ancestral que porta necessidades anteriores às práticas mercantis é o que impõe resistências aos modos de conformação da racionalidade capitalista.

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.

O variável, o móvel e o transitório são reconhecidos como ameaças, e o desenvolvimento de tecnologias de fixação e de contenção se torna central para a conformação do sujeito à uma sociedade que deve se imobilizar no princípio da reprodução. 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.

Como analisado por Federici (2023), na era da manufatura, entre os séculos XXI e XXII, o funcionamento do corpo passou a ser entendido como uma máquina, que iniciou o seu processo de automatização. A partir daí se desenvolveu o taylorismo nas fábricas e o estudo dos tempos e movimentos do corpo a serem adaptados à execução das tarefas necessárias ao fazer fabril. O mal era o corpo inerte, resistente a obedecer às normas.

Já no século XIX, aparece a noção do corpo em paralelo com o funcionamento do motor à vapor, sendo a eficiência o conceito central, inspirando as tecnologias de disciplinamento do corpo através, por exemplo, do cálculo de calorias para o melhor funcionamento do organismo produtivo. O desperdício de energia e a desordem deveriam ser combatidos, reorganizando principalmente a instituição família como geradora, cuidadora e ordenadora do sujeito trabalhador.

Agora, no século XXI, os modelos de corpo são os computadores e as redes wireless que conformam um corpo desmaterializado, entendido como um conglomerado de peças e funções indiferentes ao todo. Esse entendimento é internalizado como uma experiência de autogestão, na necessidade de controlar cada peça que possui um funcionamento próprio, adaptado à lógica neoliberal individualizadora.

O corpo, como uma totalidade se torna sinônimo de descontrole, impulsionando as especialidades e a manipulação individualizada do sujeito e seu corpo repartido, com cada parte sendo transformada em produtos de trocas mercadológicas. A racionalidade se encontra na capacidade de produzir recortes, e a noção de todo passa a ser um misticismo irracional.

Comum a todas essas compreensões se encontra a noção de corpo como aquilo capaz de reunir o que o capitalismo dividiu, bem como imagem da diversidade como riqueza para todos e não fonte de antagonismo. Por esse motivo, o corpo totalidade passa a ser irracional, devendo-se fazer ouvir e permitindo evidenciar os traços que o retorno ao corpo como objeto de análise pode indicar.

Um modo de compreender como o corpo é afetado pelos processos formativos é tratado pelo estudo dos sistemas ginásticos que influenciaram a área da educação física principalmente no Brasil (Soares, 2000), a partir da apropriação pela elite identificada com os ideais de progresso por eles representados.

A ginástica, praticada em diferentes países europeus ao longo do século XIX, se constituiu a partir de uma combinação entre divertimentos populares e aristocráticos, espetáculos de rua e do circo e de exercícios militares, de modo a potencializar os princípios de ordem e disciplina coletiva. É a entrada no campo do disciplinamento e o afastamento do campo da arte e do divertimento, que fez com que a ginástica se estabelecesse como parte do processo de educação do indivíduo, capaz de tornar ações e gestos em processos utilitários capazes de organizar o cotidiano individual de maneira padronizada. Um processo de

disciplinamento aplicado a diferentes corpos com o objetivo de obter um mesmo resultado. Nesse sentido, a ginástica pode ser compreendida como instrumento de produção de normas, modos de comportamento e regulação de pensamento.

Os sistemas ginásticos europeus são produto de uma cultura urbana do século XIX, onde circula a doença e a necessidade da sua contenção, a falta de moradia, a questão do saneamento e a aproximação dos centros de poder para dentro das cidades. São as primeiras sistematizações que irão servir de base à construção de um pensamento científico acerca das atividades físicas. Nessa racionalidade, o corpo é objeto de intervenção, passível de ser construído e mensurado, sendo a ginástica o modelo prático da capacidade de educar esse corpo e de objetivar movimentos precisos, conter o desejo e manejar a energia, de modo a estabelecer uma ordem nas atividades e o melhor uso do tempo.

A ginástica que se consolida como disciplina, ensina o alinhamento do corpo no espaço e a postura ereta e consciente, afirmando-se como uma prática científica e diferenciando-se da arte e do divertimento que também mobilizam o corpo. Como ciência, se anuncia como capaz de contribuir para a assimilação do cuidado de si e de códigos de conduta e sociabilidade, apoiadas sob o alinhamento do saber médico às relações centralizadas de poder. As suas práticas afirmam um indivíduo passível de autocontrole, encobrindo as marcas que ligam o corpo às mutações e assimetrias da dimensão natural.

A prática ginástica é parte da crença no progresso, onde tudo deve ser medido, definido e sistematizado na forma de leis e normas replicáveis e generalizáveis. A partir das suas diretrizes, a manutenção do funcionamento ordenado e eficaz do organismo se consolida como uma responsabilidade individual. O sistema, que posteriormente é enquadrado na disciplina da chamada educação física, delimitou o pensamento moderno em torno das práticas corporais a serem conduzidas fora do ambiente de trabalho e ordenadas a partir dos princípios da saúde e do vigor como valores sociais e formas de alcançar a superioridade moral, que sai dos campos médicos e militares e se coloca ao alcance do indivíduo comum.

É essa abordagem positivista de controle e disciplina como base da soberania individual que conduz à justificação das desigualdades sociais como resultado de desigualdades físicas naturais. Ao reorganizar os gestos, desdobra a criação de hábitos e atitudes necessárias à manutenção da ordem capitalista de produção de mercadorias.

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 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 trato do corpo na educação é ainda muito permeado pelo ideal positivista do corpo-máquina que deve ser treinado e condicionado para alcançar habilidades voltadas para o domínio de si, ou seja, o corpo como objeto de conformação, cujo olhar se reduz aos parâmetros da observação científica. Concomitante ao processo de separação corpo e mente, ocorre assim, a redução do corpo ao que pode ser apreendido pela lógica que quantifica, classifica e normatiza.

Com o desenvolvimento da ciência moderna, uma nova configuração se estrutura a partir do imperativo da razão, com o saber ocupando o lugar de agente, fazendo com que tudo o que se refere ao lugar do outro passe a ser objeto desse saber (Pacheco, 2010). Se instaura a dualidade entre sujeito soberano e objeto submisso e o corpo passa a ser concebido como uma extensão com características próprias. A descoberta do funcionamento dos sistemas fisiológicos e seus órgãos substitui as explicações místicas pelas causalidades físicas.

Essas transformações sociais tornam o corpo um representante da natureza e objeto de repressão. Dominar a natureza orgânica representa um triunfo do sujeito racional portador da razão e dono de si. Cresce junto às intervenções sobre a natureza externa as técnicas de controle da natureza interna capaz de produzir um organismo resistente e disciplinado, sendo o cérebro o centro do comando.

A passagem da idade média para o renascimento coloca a educação como ideal moderno, e a racionalidade como estatuto a ser alcançado ao longo do processo educativo, elaborado como instrumento de domínio do corpo natural para assentar os ganhos do saber. O adulto emancipado é aquele sujeito formado, educado, desenvolvido, e adaptado aos padrões da norma racional.

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 importância, fazendo com que o corpo e a saúde passassem a ser de interesse público.

É inclusive essa centralidade, ordenada pelo saber científico, que diferencia os corpos entre sexo, cor, nacionalidade, idade e composição física, e determina cuidados e lugares diferenciados a cada um deles. Quando tratamos de corpo como um conceito genérico, é a sua identificação com a natureza que determina o seu status de alteridade. A partir desse tratamento, histórias diferentes de dominação tomaram lugar, ainda que o imperativo seja o mesmo: a sobrevivência do sistema econômico. Esse é o pano de fundo que permite identificar a dominação como um princípio, e não apenas como um desvio ou como um erro.

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 (1998a) evidência, uma entidade submetida que não pode se conhecer como tal. Essa forma da identidade é mais uma vontade do que uma realidade.

Dentro desse contexto de centralidade do indivíduo e do seu corpo pessoal, Lacan apresenta o conceito de subjetividade como indispensável ao entendimento do que é ser sujeito, e a partir do qual se entende as condições capazes de levar ao sofrimento. O conceito truncado de sujeito para Lacan, como sendo aquilo que um significante representa para outro significante, leva à noção de alteridade, permitindo encontrar onde ela termina e algo que se oponha a ela comece (Fink, 1998).

O sujeito é assim, uma posição adotada em relação ao Outro enquanto ordem simbólica que organiza os elementos da realidade. Esse conceito posteriormente evolui para o sujeito como postura frente ao desejo do Outro, que provoca o desejo do sujeito e o coloca no mundo.

O processo de subjetivação é justamente a inversão do sujeito em relação a esse desejo, tornando próprio aquilo que era causa externa, em um processo de responsabilização.

É 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, o 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.

Essa racionalidade determina a constituição do sujeito cartesiano, que inaugura a possibilidade de compreender os objetos pela ordem simbólica. O sujeito que pensa, logo existe, existe assim medido pela linguagem que delimita o pensar, fazendo existir o sujeito como objeto do pensamento, que se submete ao saber, por sua vez determinado pela distribuição de poder na sociedade.

Se nos primórdios do desenvolvimento do sujeito moderno a experiência subjetiva era segmentada a partir do método cartesiano, de modo a constituir um fundamento de verdade em um mundo que se desgarrou da tradição e se dividia para colocar em movimento a produção de mercadorias como ordenador social, hoje a falência desse mesmo sujeito, que teve sua interioridade esvaziada, torna o corpo um objeto de referência.

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 do eu 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 (Silva, 2011). 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.

O corpo, que recebe seu contorno visível pela pele, e é lugar de investimento libidinal, está submetido a recepção de estímulos detectados pelos aparelhos sensoriais. Ele é capaz de comunicar, a partir de sinais visíveis, estados de saúde, doença e bem-estar. Empalidece, ruboriza, arrepia, estremece, ou seja, se comunica mediando sujeito e mundo.

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.

## CAPÍTULO 6 – UMA ESTÉTICA DO INCONFORMISMO

### 6.1 - A arte que confronta o sujeito

Como visto, uma das grandes contribuições da psicanálise para a cultura é a questão do desejo. Diferente do senso comum, para a psicanálise o desejo não diz respeito ao que se quer, mas sim a uma dinâmica, que coloca em cena a alteridade. Conforme Freud indica, “algo mais está invariavelmente envolvido na vida mental do indivíduo, como um modelo, um objeto, um auxiliar, um oponente, de maneira que, desde o começo, a psicologia individual [...] é, ao mesmo tempo, também psicologia social” (Freud, 1986, p. 91). A psicanálise atesta assim, que a alteridade tem uma ação fundamental na construção do sujeito. Mesmo sozinho, há um outro que marca a sua presença no mundo.

A dialética promovida pelo desejo, que faz com que o sujeito esteja sempre endereçado à alteridade, instaura uma falta. Mais do que simplesmente aquilo que se deseja, é o modo pelo qual o sujeito se enlaça a essa falta, como ele responde a sua presença, que marca a sua particularidade, a sua posição de sujeito, colocando em jogo a dimensão da escolha e o espaço da criação de si.

De modos variados, essa relação é mediada pela cultura, que promove um afastamento da experiência da falta, preenchendo a lacuna do desejo com a norma reguladora do movimento do sujeito no mundo. A conformidade a um fim genérico, ao se apropriar dos meios capazes de promover o caminho entre o desejo e aquilo que o causa, apaga o registro da particularidade.

É contra essa realidade massificadora que a arte instaura o seu lugar. A criação artística, que marca a cultura geral com o traçado do particular, é o que faz aparecer aquilo que resiste à anulação e que se destaca como sendo capaz de capturar o olhar.

A noção de experiência estética possui diferentes concepções dentro do campo de estudos da arte-educação (Petry, 2015). De um lado, existem as posições que defendem ser a promoção da experiência estética da ordem do contato com grandes obras de arte, sendo esse contato capaz de desenvolver a disposição para apreciar algo de excelência e impulsionada pela capacidade da obra de ampliar a consciência humana. Essa concepção compreende que o objeto de arte possui determinadas qualidades que permitiriam a experiência estética, no

sentido de que quanto mais complexo for o objeto, mais grandiosa será a experiência. Nesse entendimento está implicada a existência de uma dimensão cognitiva onde o contato com a obra é envolvido pelo conhecimento das suas qualidades, o que torna necessário uma relação direta com o objeto de arte, bem como que o indivíduo seja educado para apreender essa experiência.

Por outro lado, existe a concepção que relaciona a experiência estética à interpretação dos significados da obra, para além da percepção das suas qualidades. Esse entendimento implica que o sujeito deve estabelecer uma relação com a obra, fazendo com que a experiência tenha uma dimensão particular, que se modifica a depender do sujeito. Está envolvida nessa posição a necessidade de uma mediação discursiva, que coloca em questão o papel do contato direto com a obra capaz de permitir uma experiência universal.

Mais do que contrapostos, esses entendimentos apontam para diferentes intenções da atuação da arte-educação. Uma está relacionada à transmissão da história da arte, e outra ao desenvolvimento de habilidades interpretativas individuais. Essa diferença diz respeito também às justificativas da importância da experiência estética, seja pela necessidade de transmissão, seja pela tentativa de torná-la possível para o sujeito.

Para Adorno (2008), a experiência estética ocupa lugar privilegiado na sua teoria. Considerando que a sociabilidade é dominada por uma forma instrumental onde predomina o caráter econômico das relações humanas, a alternativa possível de resistência contra a dominação constante se alimenta da experiência com obras de arte autênticas, que preservam na sua composição uma autonomia com relação à forma assumida.

Nesse sentido, a arte representa a possibilidade de expressão do não-idêntico, que confere um lugar aos impulsos reprimidos no processo de dominação do esclarecimento e rompe a barreira entre sujeito e objeto. Isso porque a arte, enquanto reprodução do objeto, promove uma relação de semelhança como condição de existência frente a uma tendência que separa o sujeito daquilo que o determina, separação que movimenta o processo de dominação das capacidades humanas, seja em termos de sensibilidade ou de cognição. Dentro de um contexto de dominação, é pela arte que se concretiza a possibilidade de uma outra relação entre sujeito e objeto.

Nesse sentido, mais do que contrapor às concepções anteriores um terceiro conceito, é possível aproximá-las do entendimento de que a experiência estética genuína é capaz de

promover uma contraposição às relações conduzidas pela lógica da indústria cultural, proporcionando ao sujeito um momento no qual a vida não esteja submetida a fins desumanizadores. Frente a necessidade de renúncias constantes que implicam na deformação do indivíduo, a possibilidade da arte se apresenta como um espaço de recusa e alternativa.

Ainda que não situada fora de relações de mercado, a obra de arte alcança um lugar de não-finalidade, e é a experiência desse lugar que provoca o sujeito, o confrontando com o diverso nela contido. Junto ao movimento de promover uma reflexão sobre a experiência, o que demanda um processo de elaboração cognitiva e o auxílio de conhecimentos objetivos sobre o artista e sua obra, o espaço aberto pelo objeto de arte mobiliza a sensibilidade, e ao mesmo tempo em que nega a totalização da lógica de dominação, nega a cisão do sujeito que o afasta de si mesmo na redução das suas capacidades a finalidades mercadológicas. Não é um sujeito intelectual que é mobilizado pela experiência estética, mas o sujeito que é situado no seu corpo, ainda que tal experiência se desdobre como um incômodo, ou como revolta, pela separação imposta fora do domínio da arte.

A obra de arte apresenta a partir da sua criação um conteúdo de verdade que pode ser apreendido pelo sujeito por meio da objetividade que a ele se apresenta, e que lhe permite o contato com a verdade sobre a sua própria realidade. Isso se deve ao caráter universal da obra, que alcança uma universalidade que ultrapassa o seu contexto, o seu tempo e até mesmo a sua técnica.

Apreender a verdade da obra é conhecer os conteúdos objetivos que nela se sedimentam, tais como a tradição na qual se insere e os materiais que lhe constituem, mas principalmente, a recusa com que a eles se relaciona, que é o que justamente permite mobilizar a estrutura do sujeito deformada pelas relações instrumentais da sociedade de mercado. É ultrapassando o seu momento empírico perpassado pela barbárie contra a qual se opõe, que a arte porta a forma daquilo que é negado socialmente: a autonomia do sujeito e o seu processo de diferenciação no contato com a alteridade.

Não se trata, portanto, de reduzir a experiência estética ao contato objetivo e imediato com a obra, ou de promover uma interpretação que conecte sujeito e objeto, mas sim de criar espaços que permitam uma outra relação do sujeito consigo mesmo. Uma experiência que é sensível dado que chama o sujeito ao encontro com a sua corporalidade cindida pelas dinâmicas de repressão, controle e manipulação.

Aquele que entra em contato com a obra experimenta uma dissolução de si que estava ocultada e cooptada pelo funcionamento ideológico da indústria cultural. Ainda que cindido de modo a fazer funcionar a sua parte da engrenagem do sistema, o indivíduo, na deformação da experiência pelas relações cotidianas, perde o contato com o seu sofrimento, que se passa como normalidade, ou quando alcança a consciência é compreendida como fraqueza individual. O caráter social dessa condição não se deixa ser compreendido pela lógica da sociabilidade contemporânea e é a ela que o sujeito se ajusta em sua cisão.

Enquanto expressão de verdade, a obra, independente do seu conteúdo, confronta o sujeito com a sua própria realidade quando mobiliza a sua corporalidade, que contém as marcas do processo de esquecimento imposta pela racionalidade que a ele se impõe. A experiência sensível negada é completada pela obra, permitindo reposicionar o sujeito. É esse confronto com o que escapa aos limites da racionalidade instrumental que apresenta a promessa de que outra sociedade possa existir, abrindo espaço para o inconformismo com o que se impõe.

## **6.2 - O ato analítico e o ato criativo**

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, na busca de encobrir também a falta, 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.

Se por um lado o trauma é um bloqueio que ativa a repetição como mecanismo de defesa de uma subjetividade fragilizada frente à realidade, por outro, a dança é a arte do corpo mobilizado para se colocar em movimento. A arte em sua proposição emancipatória, ao ser espaço para o sujeito, não pretende ser uma ação de dissociação traumática. Ainda que promova o estranhamento e evidencie a contradição sem redenção, é por partir de um lugar de sujeito que preserva a possibilidade de expressão do diverso, sendo permeado, assim, por processos identificatórios.

A dança 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 capacidade de inconformar-se não é apenas uma escolha individual, proveniente de um atributo de caráter. Considerando que a conformação é um projeto social, colocado em prática por mecanismos estruturais que utilizam recursos econômicos, educacionais e de entretenimento como tecnologias de dominação, uma estética do inconformismo diz respeito aos espaços para a construção subjetiva autônoma e criativa, assumida como uma intenção por parte do sujeito. Assumir uma intenção sobre a própria vida ressoa na vivência de experiências capazes de romper as normas da racionalidade tradicional que conforma a individualidade burguesa ensimesmada, ao não admitir rupturas, fugas e perdas.

Nesse sentido, 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.

Esse incômodo deve ser identificado pelo sujeito como indisposição com aquilo que é efeito da repetição da forma social, em um processo no qual o sujeito que se desidentifica com



o que lhe era até então familiar, é o limiar para a possibilidade de produção de si. Desse modo, sendo as formas sociais de dominação aquelas que impõe modos de ser, a autonomia, em um primeiro momento, se dá não como afirmativa de modos próprios de ser, mas de modo negativo a partir de formas de recusa.

Como 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.

Esse confronto é a primeira imagem da autonomia, que rompe um ideal de sujeito e nega uma imposição, permitindo a emergência de um incômodo potente de caminhos de transformação, em uma dinâmica que abre espaços e configura uma estética de inconformismo. Essa permite reverter um estado em que a alienação é a única resposta ao conjunto de influências que se impõe ao sujeito.

O sujeito negado não pode então ser resgatado com a imposição de portar uma forma definida. Tendo como partida o inconformar-se, a forma do sujeito autônomo deve ser resultado de um ato de criação. O confronto com a repetição é o que pode desestabilizar um corpo marcado por camadas de condicionamentos, medos e ameaças. Tal estado não pode ser revertido de uma única vez, deve ser alcançado por diferentes frentes.

A obra de Bausch, reivindicando a experiência contida no corpo, se converte em objeto capaz de promover a identificação entre o sujeito semiformado e a possibilidade de reestruturação de si no contato com aquilo que lhe é negado e que se presentifica em cena. Tal experiência exige que o espectador seja capaz de ser afetado para que a apreensão do objeto aja como um acontecimento, a partir da assimilação do estranhamento e do tensionamento provocado pelo não-existente presente na obra. Esse processo ocorre não de maneira intelectual, mas sensorial, corporal e fisiológica, compondo uma experiência estética cujo potencial é educativo.

Como no espetáculo de Bausch, a estética do inconformismo 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.

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, identificar o que lhe atravessa.

A importância de marcar o momento do inconformismo vem do fato de que, dentro de um contexto de integração, é pela recusa que se inicia o estar no mundo como sujeito. E isso, em um movimento que configura uma estética porque desdobra as qualidades do sentir, permitindo a busca por modos outros de estar em relação com a realidade, em parte como recusa, em parte como criação.

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.

Benjamin (2018) aponta que antes de compreender se uma obra é revolucionária ou reacionária, no sentido de questionar qual a sua posição frente às relações de produção de sua época, deve-se perguntar qual a função da obra no interior dessas relações, o que diz respeito à uma questão da técnica. A técnica é o que permite articular forma e conteúdo, dando condições ao autor de refletir sobre a sua posição no processo produtivo das condições materiais. Mediado pela técnica, a criação se assume como produto cultural antes de ser resultado de uma criação individual.

Nesse sentido, não se afirma aqui ser possível equiparar ato analítico e ato criativo, mas uma aproximação entre ambos pode iluminar o sentido do que se propõe ao questionar a contribuição da obra de Bausch para pensar os modos de resistência e retomada do sujeito de uma dinâmica social de dominação que impede a formação autônoma do sujeito.

A intenção de Bausch ao questionar como as pessoas se movem, partindo da investigação de experiências cotidianas pessoais, e desdobrando as respostas em cena, tem uma função de desfazer as estereotípias correntes, ao permitir a conexão das experiências particulares do dançarino com a experiência particular do espectador, desnaturalizando ambos.

A subjetivação pretendida na criação artística faz da retomada pulsional e portanto, dos caminhos da vontade submetidos a fins determinados, o motor de uma sensibilização capaz de desmontar o poder organizador do simbólico e romper a formação imaginária do Eu, assim como colocado em ação em um processo de análise.

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, sustentação essa que é auxiliada pelas movimentações em cena, promovendo o confronto com o inominável que estava oculto sob denominações prontas. Um processo que decorre sem recorrer ao uso de textos narrativos auxiliares, mobilizando apenas sensibilizações pulsionais.

O modelo de compreensão desse processo provém do momento de fim da análise, marcado pela criação de saídas psíquicas ao sofrimento proveniente da repetição do sintoma. Essa relação entre análise e criação é o que leva à aproximação com a arte de Bausch, considerando o papel expressivo do corpo. Uma ligação entre expressão criativa e saídas subjetivas de dimensões também trágicas, devido ao fracasso da relação entre desejo e ação, imposto pela impossibilidade de se propor um esquema de replicação, dado que, assim como o que é experienciado em análise, não se pode dizer tudo, e é diante disso que recusa a síntese que surge a saída.

### **6.3 - Contra a paralisia da conformidade**

A imposição do valor de troca é o que mantém a coesão de uma configuração social que adquire dimensões globais sem deixar de ser capaz de determinar posições particulares. A renúncia da individualidade se adapta à repetição inerente a manutenção dessa coesão e o fazer se torna massificado a partir da imitação que se reveste de escolha individual. Nesse processo, os objetos expressam o seu valor troca, esvaziados no seu conteúdo particular, a fim de massificar as trocas que são por eles mediadas. A racionalidade instrumental, ao intervir no conteúdo dos objetos, age diretamente sobre o sujeito, ocupando os destinos da pulsão e regulando o corpo para os fins da ordem social.

O funcionamento da indústria cultural impõe hábitos e deforma os sentidos, esvaziando a experiência. A partir do condicionamento dos sentidos, o prazer estético se torna objeto de manipulação (Campos, 2010), e o que deveria ser experiência de diálogo e de compartilhamento intersubjetivo, na adesão à fruição do belo, se converte no isolamento do indivíduo responsável pela sua parte na reprodução social, produzindo a adaptação e o conformismo, bem como atrofiando os sentidos, a imaginação e a subjetividade.

É justamente por conta da conformação fazer parte da experiência formativa, momento no qual o sujeito se identifica com o objeto e se adapta à sua forma, para a partir de então dela se distanciar, que a planificação se adequa tão bem à sociabilidade repressiva. A ação da indústria cultural rompe com a dialética entre o particular e o universal, necessária a experiência estética que participa do processo de formação, impondo uma violência que reduz o sujeito à condição de coisa e mina a capacidade de juízo, impedindo o distanciamento necessário para que esse processo de barbárie seja reconhecido no lugar de ser naturalizado.

O capitalismo impõe uma estética de planificação social ao forjar uma individualidade independente, que enfraquece a condição de sujeito, contra a qual somente o alargamento do saber permitido por uma práxis negativa pode devolver ao sujeito a capacidade de criar espaços para negar a barbárie.

Contra essa dinâmica, a arte é ao mesmo tempo produto do trabalho social e presença autônoma. Como produto, traz consigo algo do coletivo e das forças produtivas disponíveis. O artista em sua obra não carrega somente o seu olhar e os seus sentidos, mas as condições que permitem a sua expressão. A obra de Bausch traz esse elemento de forma ativa, a partir do seu método de construção do espetáculo, incitando os dançarinos a buscarem suas experiências pessoais para compor a obra, que é intencionalmente uma construção coletiva. Por outro lado, como autonomia, é partindo da sua semelhança com o coletivo que a arte cria um espaço para o diverso, fomentando uma experiência de estranhamento e uma identificação latente que capturam o sujeito.

Por promover experiências, a questão formação é subjacente à discussão acerca da arte, dado que a experiência deixa marcas no sujeito, que se constitui no contato com as qualidades do objeto. Nesse sentido, acompanhando a conclusão de Adorno e Horkheimer (1973) segundo a qual, sendo a integração uma ideologia, ela é, por esse motivo, passível de ser derrubada, tal embate passa pelo esforço de identificar os elementos capazes de servir de base para a retomada de espaços de formação contra a barbárie que ocupa todos os lugares.

O desenvolvimento técnico e as modificações que seguem o padrão determinado pela sociedade de consumo agem igualmente sobre as faculdades perceptivas e intelectuais do humano. A fetichização da cultura impõe os seus próprios hábitos e parâmetros, retirando do indivíduo a sua espontaneidade ao promover uma espécie de indisposição contra o que não é predominante, alterando os modos de contato com os objetos pela atrofia da percepção (Cachopo, 2021).

Contra a tendência regressiva da indústria cultural, a experiência estética deve ser capaz de criar espaços para o estremecimento sensível e para a admiração, onde o sujeito é capturado pelo objeto sem que isso implique em submissão. Quando se fala de arte, se aposta em uma outra maneira de ver o mundo, articulando os sentidos, a percepção, a razão e a reflexão contra a imposição dos modos de perceber-sentir-pensar-agir da indústria.

Esse contato coloca o sujeito no lugar de espectador, mas também de aprendiz, e a apreciação estética se torna um momento de reeducação sensível, permitindo um outro modo de compreensão da realidade mediado pela fissura na superfície de embotamento imposta pela determinação social. A obra de Bausch articula esses processos ao colocar em cena as vivências dos dançarinos elaboradas na construção coreográfica colocadas ao choque com o lugar do espectador, que experiencia uma outra vivência de realidade permitida pelo contato com a obra.

A arte testemunha um sujeito que carrega a dicotomia mantida pela própria necessidade de sobrevivência, na qual reproduz os condicionamentos sociais, mas guarda a possibilidade de não se reduzir a isso. O movimento executado em cena, mais do que técnico, deve ser claro e preciso, de modo a enfatizar o elemento criativo que se objetiva e que oferece o seu testemunho de possibilidade.

Nesse sentido, considerando que o “movimento é experiência de vida” (Miller, 2007, p.6), sabe-se que a vida implica também a repetição, a reprodução e a conformação, mas em uma dinâmica a partir da qual se afirma a diferença. A estrutura do DNA testemunha o diverso que resulta do processo de reprodução. Do mesmo modo a dança em cena, que se diferencia de um conjunto de ações espontâneas, dado que deve ser reproduzido sob a forma da coreografia, dá espaço para o movimento e para a possibilidade de registro, que o coloca em cena e o transmite. Enquanto houver arte e, mais ainda, a arte que representa o movimento, haverá a defesa de que à repetição irá sobressair a criação, e que o sujeito, resultado do processo de socialização, pode resultar como forma autônoma frente à toda tendência

condicionante que busca conduzir o impulso criativo da vida aos fins da reprodução infinita da forma mercadoria sob a estrutura da desigualdade e da supressão da individualidade, na transformação do sujeito em consumidor.

Bausch enfatiza a retomada desse momento transformador da repetição (Fernandes, 2000). Dado que a dança testemunha o sujeito que existe nos escombros da socialização opressora, a sua obra evidencia o elemento de repetição como forma de alcançar no espectador o sujeito oculto pela mistificação a que está submetido e que impede a experiência. Sua obra evidencia a repetição e enfatiza os elementos de criação que saltam na totalidade em cena, como um prenúncio de que deve o sujeito resistir e criar a partir dos seus condicionamentos.

Dançar não significa reproduzir formas (Miller, 2007), dado que o movimento que compõe a dança é o contrário da repetição. Talvez seja a insistência nesse movimento o meio capaz de retirar o sujeito da impossibilidade de experiências que atrofiam a sua sensibilidade. Entretanto, esse movimento não se reduz a qualquer ação motriz. O indivíduo é forjado ao longo do seu processo de constituição por condicionamentos que visam a repetição de processos mecânicos e que o afastam de uma ação autônoma. Aquele que dança não pode ser um repetidor, mas sim aquele que dá vida ao movimento.

Esse corpo criativo, por sua vez, é o mesmo corpo sobre o qual incidem as exigências de formalização do cotidiano e que, em diversos contextos, é um corpo que repete e reproduz. É a capacidade de criação que indica que o sujeito não está totalmente mortificado, e se há quem dance, há quem possa ser afetado por esse movimento, dado que o que se conjuga em uma criação artística não é um delírio de fuga das amarras sociais, mas um vislumbrar de saídas que são reais. Essa realidade é materializada na transmissão, no colocar-se ao olhar do outro, do espetáculo que se coloca ao espectador e do movimento a ser testemunhado. Uma vez que a materialidade da obra carrega condições que são coletivas, na conciliação estética entre parte e todo, se há movimento, há possibilidade de romper com a repetição.

Diante dos entraves que recaem sobre o sujeito, questiona-se o que esse pode fazer com as condições nas quais se encontra, reconhecendo as limitações que lhe são impostas pela estrutura social. A questão é entender qual o espaço do indivíduo para lidar consigo mesmo, considerando toda a estrutura de dominação existente. Partindo desse questionamento, que acompanha toda a elaboração desse trabalho, o movimento é um conceito importante pela qualidade que carrega, que é o de alterar o existente, levá-lo para outro lugar. Naquilo que se movimenta, há, ao mesmo tempo, uma conexão com o passado e uma construção atual.

O movimento é a possibilidade de fazer algo com o que se tem, bem como é uma qualidade que o corpo pode materializar, por isso a sua constituição se torna um objeto prioritário da discussão acerca da capacidade de resistir. Possuir a qualidade do movimento é o que pode fazer o sujeito capaz de lidar com as suas amarras. Uma vez que essas não podem ser desfeitas, é preciso que se crie algo com elas. A resposta traumática é uma resposta de repetição porque busca negar o acontecido (Freud, 1996), o recriando em uma tentativa de controle.

Esse retorno é problemático porque é a resposta funcional imposta pela estrutura social de dominação e, portanto, faz-se necessário lidar com as limitações internas e externas sem cair nessa armadilha. Isso implica aprender a seguir adiante criando para si soluções frente àquilo que não pode ser desfeito. É fazer-se outro com o que se tem. Esse é o esforço do sujeito que deve ser destituído para fazer algo de si em outro lugar. Esse é o método de Bausch, de buscar experiências pessoais para compor um movimento, a partir da potencialidade do corpo que busca saídas, alcançando uma outra forma. O corpo que se movimenta concretiza uma experiência somática de possibilidade e, portanto, de inconformismo.

Por esse motivo, pela potencialidade do movimento intrínseco ao próprio sujeito, a perspectiva de educação capaz de compreender espaços formativos, deve ir no sentido de um processo educativo que evidencie uma experiência crítico-formativa de base sensível.

#### **6.4 - Empurrar a norma ao seu fracasso: uma experiência sensível**

Ao trazer um indizível, proporcionando um encontro com algo que não é da ordem cotidiana, para o qual não há palavras prontas, a forma estética faz vacilar o lugar de passividade do espectador, o convocando para assumir um lugar de sujeito, que deve responder a partir desse encontro radical com a alteridade. Lacan (Mello, 2014) fala dessa experiência de encontro, no qual a forma presentifica o não figurável.

Considerando que a alteridade é o elemento negado, que não é reconhecido como constituinte e que a experiência de encontro deve ser suprimida, essa supressão é tanto interna, na forma da repressão, quanto externa, na forma da marginalização e estratificação social. O encontro com a alteridade é o encontro com a repressão, que na experiência individual aparece como o encontro com o real da castração (Lacan, 1998a). Enquanto espectador, o sujeito é

entregue ao olhar do Outro, que evidencia a falta. É esse encontro, a partir do qual ocorre a queda da fantasia que sustenta o sujeito nas suas funções sociais alienantes, que permite a retomada da posição do sujeito enquanto tal.

O olhar, sempre mediado pelo simbólico, é o deixar ser visto, o que implica ultrapassar o cinismo necessário à sustentação da realidade imposta pela ideologia. É uma experiência que denuncia o equívoco e que leva o sujeito a se deparar com as faltas que lhe constituem e que compõem a realidade. Não se trata, portanto, da descoberta de um significado latente na obra ou de se chocar com um realismo manifesto.

A obra de arte produzida a partir do século XX convoca o sujeito a assumir uma outra postura que aquela determinada pelas trocas sociais mercantis, cujo modo de funcionamento se ramificou da indústria para as práticas culturais. Se não for isso, é apenas mais uma experiência de consumo que afunda o sujeito na impossibilidade de transformar a determinação a qual está submetido. A obra traz de volta ao olhar o recalcado e o normalizado.

O recurso à psicanálise permite compreender os modos de relação com uma dimensão que impõe ao ser humano um limite radical: o real. O real é o que escapa à lei e ao sentido, é o preço cobrado pela formação da consciência e que a mantém em atividade. É o espaço que faz com que haja um eu e um outro, que permite a diferenciação entre os objetos e a determinação de identidade. É o que permite diferenciar natureza e cultura. Por ser fundamental, não pode ser preenchido, apenas contornado.

O contorno do real é a invenção que sustenta o humano. O momento de verdade da obra, é o fazer aparecer esse contorno, suprimido pelo funcionamento da racionalidade que deve se impor como necessário. A categorização, o isolamento entre as partes do todo, se impõe como necessário. Evidenciar o contorno é manter a possibilidade de criar, de fazer algo diferente com o espaço conquistado frente à natureza. A obra que se relaciona com a realidade contemporânea deixa aberto esse vazio, o que implica um esvaziamento do sentido que sustenta a realidade a partir do qual a obra é criada, em um jogo de evocar e esvaziar.

Se a racionalidade depende da capacidade de contornar a impossibilidade do real, a arte faz vacilar esse feito. A obra não promove assim um desvelamento de sentido, mas um saber-fazer, uma criação, que posiciona o sujeito frente ao enigma do que fazer com a vida que se impõe como um caminho de insatisfações, mas sem que isso se converta em barbárie,



como apresentado pela psicanálise. Esse saber não é teórico, racionalizado, é um colocar-se que encontra na invenção do fazer artístico a sua possibilidade.

Pina, como exemplar desse modo de fazer arte, não cria nada de novo, belo ou sublime, ela coloca em cena um enigma, uma questão, como a colocada pelo sujeito que quer se fazer ouvir. Sua obra é crítica da tradição representacional, que pretende colocar o belo em cena. Ela se opõe à consistência ao dar forma ao incompreensível, fazendo falhar a tentativa de simbolização que preenche a realidade.

O corpo na obra de Pina foge da concepção de corpo do balé clássico, concebido como técnico e individual, um corpo instrumento da arte a ser forjado através de treinos rigorosos para alcançar a perfeição. Essa concepção de arte como criação do belo, imagem da perfeição visa encobrir a imperfeição da realidade tamponando as suas faltas. Em sua obra se evidencia o corpo não como instrumento, mas como matéria de inúmeros atravessamentos, cultural, orgânico, linguístico, emocional. O resultado não é a criação do perfeito, mas o tornar visível, evidenciando justamente a falta.

Ao aproximar elementos do teatro ao movimento corporal, em uma mistura de movimento, som, cenário e dançarinos, as obras de Pina despertam o estranho familiar indicado por Freud (1919), o colocando ao olhar. Esse despertar provoca a inquietação, a experiência do impronunciável, da falta de palavras.

Interessada nos elementos que promovem o movimento, o fundamento do seu trabalho é a evocação de elementos internos, em uma apresentação dirigida à vida (Moreira, Fuks, 2023). No lugar de uma representação da realidade mediada pela técnica, Bausch coloca em cena o corpo-sujeito como relação com elementos culturais, buscando assim a expressão individual do sujeito e o seu modo de experienciar o amor, a perda, a raiva, a ternura etc. Nesse método, se cria um espaço que ultrapassa a técnica a fim de abrir caminho para a relação entre o indivíduo que se movimenta e o mundo que o cria, e onde se coloca a sua criação. No palco, o processo de descoberta subjetiva deve permitir que o dançarino liberte o seu corpo da técnica previamente desenvolvida, de modo que o que esteja em cena seja a experiência do sujeito que dança, e não uma apresentação técnica.

Seu trabalho não é didático, não ensina modos de ser, de perceber e de agir, mas ao apresentar o estranho – familiar (Freud, 2006) - trazido pelo trabalho do dançarino com a sua própria experiência corporal, escancara o sujeito que elabora o seu próprio sentido a partir das

suas lacunas. Na sua obra nada é imposto, apresentando um espaço a ser preenchido pelo sujeito, que deve aparecer, buscando em si um modo de encarar o que é apresentado, permitindo tanto a experiência da conexão, quanto do choque a da repulsa.

Sua obra desperta experiências individuais, do dançarino e do espectador, indicando que esse individual é coletivo. A sua dança, ao se aproximar da performance, suscita “reflexões” que não são conceituais, mas sensíveis, proveniente de uma inquietação. O que se coloca em cena é um encontro, não uma individualidade apresentada pelo artista, executada por um corpo ensimesmado e treinado.

Por promover o encontro, que faz aparecer sujeito e objeto, em posições que se alternam, entre dançarino e espectador, ambos sujeitos e objetos um do outro, sua obra se aproxima do estranho, da surpresa e da angústia, ao evidenciar nessa troca de posições os furos sobre os quais se estrutura o sujeito, em sua fantasia de individualidade. O transbordar da angústia ocorre na aproximação com o real que existe como pano de fundo ao sujeito e à realidade.

A presença do objeto no lugar que deveria permanecer oculto, confronta o sujeito e o faz aparecer para si mesmo em sua verdade, para além dos mecanismos de conformação de si a uma realidade ameaçadora que o objetifica. A obra apresenta então, não um corpo perfeito, maciço entre forma e conteúdo, mas um corpo que se desmancha, que é cindido, que não se deixa apaziguar, que insiste em manter-se aberto. A defesa dessa abertura, contra o movimento de totalização, é a postura do inconformar-se.

A cena que se repete aponta o sujeito como efeito de produção, feito na repetição de se colocar ao olhar do Outro. Esse processo, de colocar a repetição ao olhar, coloca o sujeito a encarar a si mesmo, capturando-o em sua divisão. No lugar de pacificar ou estabilizar, provoca a ruptura, o retorno do real (Foster, 2017), na intenção de fazer com que “o objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda a glória (ou horror) de seu desejo pulsátil, ou ao menos evocar essa condição sublime” (p. 136). O retorno do Real evidencia a falta radical, que constitui a subjetividade e que, a partir do momento que é reconhecida, que chega ao saber, anuncia a presença de algo que se perde. É assim, um saber na contramão do construtivo, da ordem do irracional.

Essa presença da perda se faz sentir no sujeito, de modo individualizado, a partir também da formação do seu sintoma, que pode ser entendido como um mal-estar que impõe

ao indivíduo limitações. Dentro dessa lógica, o incômodo é vivenciado como uma indisposição com relação a si mesmo, impondo ao sujeito um sofrimento que o faz se interrogar.

O sintoma, como um incômodo que é sustentado pelo indivíduo, marca uma não adequação, indicando a existência de um conflito, que a psicanálise nomeia como sendo proveniente do desajuste entre o desejo subjetivo e as exigências que o atravessam. Quando se compreende que a emergência de estruturas sociais baseadas na individualidade torna o indivíduo atrelado às tendências que determinam o coletivo, o sintoma, como manifestação particular do sujeito, age como indicativo de uma marca que também é coletiva, e nesse sentido, como um furo dentro do sistema que impede a manifestação de alternativas pelo fomento ao funcionamento hegemônico.

Se há um desconforto sentido pelo indivíduo, este manifesta um desajuste entre a subjetividade e o meio na qual se insere. Nesse contexto, o sintoma se apresenta não apenas como sofrimento, mas impõe também resistência às tendências que visam aniquilar as particularidades para que justamente desajustes sejam superados em benefício da manutenção da totalidade.

Em um meio que decreta os limites à manifestação da subjetividade, o sintoma é o lugar no qual essa se impõe, impedindo que o indivíduo seja uma cópia e um reprodutor insensível da lógica de produção. Essa reprodução acontece, mas carrega consigo um mal-estar que se desdobra na experiência do indivíduo com ele mesmo.

A mutilação da formação e da experiência subjetiva que caracteriza a vida social é a patologia manifestada pelo sujeito (Safatle, 2019). A constituição social moderna promove sistemas de conduta que são indissociáveis da manutenção de situações de sofrimento, uma vez que o sujeito não escapa de ser objeto da dominação perpetuada.

Por outro lado, a relação com o sintoma, orientada pelos mesmos princípios que determinam a subjetivação, distorce a sua origem, sendo a causa buscada na individualidade, como uma insuficiência do sujeito para dar conta do que lhe é imposto. É o recurso à psicanálise que permite compreender como o sofrimento da socialização do desejo pode ser expressão da capacidade de resistência à sujeição social, porque permite compreender que há na formação do sintoma um processo de elaboração que é particular e expressão da vontade.

Tais formações expressam o caráter violento das dinâmicas da relação social que forçam o sujeito à uma conformação que submete a forma da identidade aos parâmetros da

reprodução social. A negação apresentada pelo sintoma expressa a base material do desejo de não-identidade que impulsiona o sujeito no reconhecimento da alteridade.

Se o Eu é a forma determinada pela socialização da alienação, que garante a sobrevivência do todo social, existe a necessidade de sínteses psíquicas capazes de sustentar o sujeito e que não sejam calcadas na forma de um Eu, enfraquecido pela expropriação pulsional que visa neutralizar o conflito a partir de uma satisfação socialmente administrada. Essa integração produz a anestesia com relação à experiência de alienação e que garante a sua manutenção. Não se trata apenas da inscrição do desejo no interior de uma rede simbólica de permissões e negações. A ordem capitalista captura o excesso pulsional que encontra a sua satisfação barrada, dando medida ao que poderia ser se desdobrar em atitudes de insubordinação.

Isso porque, a estruturação socioeconômica não se impõe sem regulação psicológica e cultural, promovendo a integração social pela lógica de inibição de conflitos que elimina a força disruptiva da criação e de impulso para o não-idêntico, colapsando as bases motivacionais da revolta e promovendo a adaptação do sujeito a uma vida mutilada (Safatle, 2019).

A partir desse diagnóstico, entende-se por que as dinâmicas de resistência devem se enraizar não na consciência da condição social, mas na esfera subjetiva que escapa à consciência. É justamente o sintoma e o mal-estar que sustentam a possibilidade de existência fora do ordenamento social vigente.

Essa posição, diferente de propor o cultivo à dimensão individual e à culpabilização pessoal, revela a necessidade de ampliação da compreensão dos mecanismos de sujeição e integração como condição para reorientar as práticas de transformação social, preconizadas pelos modelos de educação.

A arte como expressão do combate psíquico enfrentado pelo sujeito na sua relação com o mundo que o cerca e atravessa, denuncia a possibilidade de modos de subjetivação capazes de dar ao sintoma outros destinos que não a articulação do sofrimento. O que seria capaz de romper o ciclo da alienação é a capacidade de produzir sínteses subjetivas para além das relações instituídas, na capacidade de ocupar um lugar de não participação pela insistência na vontade de ir além da configuração determinada. Essa vontade preserva o desejo de não limitar a existência àquilo que se impõe como verdade, em nome de um desejo sem imagem, que ceda

à espontaneidade e faça frente ao excesso de imagens de figuras que capturam os excessos do próprio desejo.

A espontaneidade que guarda a possibilidade autonomia está relacionada à capacidade do sujeito se afetar por objetos que lhe escapam, com os quais pode-se estabelecer uma relação não estruturada pelas formas de dominação. Esse processo não é submetido à ação da consciência, mas antes se vincula a dimensão inconsciente da relação pulsional, situada na circunferência corporal.

Reconhecer o lugar do objeto no processo de liberação da espontaneidade implica abranger o aspecto irracional e somático na estrutura de uma ação autônoma. A aposta na possibilidade de liberdade, nesse sentido, significa colocar em movimento causas novas, que escape da apropriação pela dinâmica de valorização do mercado. Essa liberdade está fundada na recusa de que a vontade seja apreendida pela normatividade, e necessita encontrar o contato com o outro para não ceder àquilo que é capaz de capturar o desejo.

A relação com aquilo que foi negado ao sujeito para que ele se constituísse em sua identidade, ou seja, aqueles objetos que são negados, mas que se mantém como causa de desejo, é o que alimenta a possibilidade de liberdade, por guardar o registro da vontade e do que a impede. Nesse sentido, dialeticamente, o fortalecimento do sujeito está ligado à rememoração do laço com aquilo que lhe escapa, em um processo saber no qual o sujeito inspeciona o seu próprio pensamento, sob a forma da identidade.

A noção de experiência é o que explica esse processo. Esse movimento retrospectivo, capaz de indicar para o sujeito o que lhe escapa o coloca em contato com a alteridade, o que indica não uma restauração, mas uma forma de síntese qualitativamente diferente, na constituição de relações até então inexistentes. Esse elemento de diferença é necessário para que seja possível sair do molde de vivências da socialização atual que impede o movimento formativo ao expropriar do sujeito o seu potencial.

O movimento formativo parte então do processo do sujeito assimilar a sua corporeidade, que aponta para uma constituição não-idêntica. É por esse mesmo motivo que a dominação incide sobre a determinação dos afetos e dos fluxos pulsionais, porque essa é a via que coloca o sujeito no seu lugar, que é o de existir enquanto afetado por aquilo que lhe escapa. Conter os impulsos individuais para que eles se conformem a tendência social deforma o

sujeito justamente porque o tira do seu lugar, tornando-o estranhado a si mesmo enquanto se torna atuante e produtor.

Há um corpo libidinal que orienta a conduta e que não segue nem hierarquia e nem unidade. Esse corpo é em sua constituição uma estrutura polimórfica, e na relação com a realidade se unifica na forma de um Eu, que permite a organização de condutas e a obediência aos princípios. A possibilidade de autonomia é preservada na existência de uma tensão entre essa forma fragmentária e a submissão do corpo à instância unitária da identidade imposta pelo princípio de realidade. Entrar em contato com tal tensão significa o reconhecimento de que existe no interior do sujeito algo que não é idêntico à imagem do Eu, em uma experiência de descentramento essencial para retirar o sujeito da sua condição de semiformado.

Nesse sentido, existe uma dialética que fundamenta a crítica da semiformação e que sinaliza para a configuração social cujas dimensões são expressas no corpo do sujeito, dado que lembram a violência que a ordem social produz para se estabelecer.

As relações que atravessam e marcam o sujeito se localizam no corpo não por serem naturais, ou pré-históricas, mas por serem excluídas da consciência e esquecidas na determinação das relações que organizam o sujeito. Isso implica dizer que a corporeidade é irredutível à estrutura identitária do sujeito, esse concentrada no domínio do imaginário, e deve haver um modo de abarcar o trato desse corpo, que é o que cultura atual faz, ou seja, mantém as determinações da dominação esquecidas nesse corpo mobilizado para direcionar os seus esforços na conformação à norma de produção.

Através da relação do indivíduo com a suas dimensões corporais e pulsionais se evidencia a dialética entre a história que se impõe e a história esquecida de si mesma e relegada à dimensão da natureza. É nesse encontro que se coloca em evidência os elementos de um modo de vida negados pela violência da socialização capitalista, podendo apontar para uma forma de síntese do sujeito moderno que seja desvinculada do domínio, onde o fortalecimento de si, pela constituição de um Eu individual, não esteja submetido ao domínio de si.

Ainda que as formas de racionalidade se negam a fornecer as diretrizes para a realização dessa humanidade, a recusa expressa pelos sintomas carregados no corpo são uma forma de emergência dessa outra racionalidade possível, que não é apenas uma utopia, mas materialmente uma possibilidade.

O esforço em compreender a estruturação do sujeito é o que orienta a compreensão das possibilidades de agência pressuposta por uma dialética que responda à dinâmica de integração social e psicológica. A reflexão sobre as formas de constituição do sujeito é um caminho para a transformação social, permitida pela negação dos princípios que sustentam a sociedade de mercado em nome da realização efetiva desses mesmos princípios fora da determinação hegemônica do capital.

Para que se produzam novos sujeitos é necessário determinar as bases para a retomada de condições que se comuniquem com aquilo que foi negado e retirar a sensibilidade da submissão à racionalização que segue a burocracia dos modos de sociabilidade. Ao indivíduo é negada a possibilidade de se sensibilizar com a dominação imposta, devendo dar um sentido individual que compactue com a ordem estabelecida. Frente a isso, cabe à práxis recolocar a heterogeneidade no campo social para que dele se produzam novos modos de resistência e subjetivação.

Não se trata, portanto, de enunciar ideias, em um apelo à conscientização. O estado atual da sociabilidade contemporânea, leva o indivíduo a um limite, e esse limite deve ser empurrado para que a norma evidencie o seu fracasso (Safatle, 2019). É a mediação centralizada e hegemônica que engendra as formas sociais que capturam as possibilidades de transbordamento em detrimento de exercer o fim único.

Assim, se faz necessário recorrer aos corpos que encarnam a suposta eficácia e os diversos modos pelos quais eles carregam o fracasso, tomado como fraqueza individual, para ser colocado no seu lugar como incapacidade de se submeter. Uma vez que a norma determina os parâmetros de saúde, sucesso e beleza como as formas que se desdobram dos processos de dominação do não-idêntico ao qual pertence o sujeito, o fracasso pode ser um lugar de saída.

Compreender a dança, bem como o comportamento estético do ser dançante, dentro de uma reflexão acerca da formação, da corporeidade e da busca por transformação social, abre caminho para uma reflexão sobre a experiência e a possibilidade de vivenciar outros tempos e espaços, permitindo transpor as experiências gestuais do espetáculo para o campo da educação.

Como apontado por Lara (2004), não é tarefa fácil defender conhecimentos que apontam caminhos contrários à determinação da cultura hegemônica. Isso implica uma aposta criticamente orientada em uma outra realidade, mais livre, que compreenda a diversidade

possível do ser sujeito em um meio repleto de recursos para criação coletiva e individual, e passível de ser concretizada a partir de intervenções no campo da educação e da ciência, de modo a alcançar o processo de socialização.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O resultado das considerações acerca do processo de formação, tanto do gênero humano quanto da sua particularização no indivíduo, aponta para a compreensão de que a civilização, que sustenta a formação ao longo do tempo determinando os seus sentidos, tem como tendência o sacrifício do particular em detrimento da construção do todo. O indivíduo enquanto particular tem a sua constituição mobilizada para a manutenção da ordem econômica, que tomou a direção do processo civilizatório. Nesse sentido, elaborar a formação do sujeito não diz respeito a considerar as suas características de maneira propositiva, mas a examinar o processo de dominação social.

É ao negar a relação imediata com a natureza, compreendida como irracionalidade instintiva e pulsional que a condição humana se instituiu como tal. O humano é nesse sentido, uma condição mediada e não-natural. Nessa negatividade constitutiva, a expressão primitiva da racionalidade contém em seu devir tanto a intenção de liberdade quanto a tendência à dominação. De um lado há o impulso por libertar-se do reino das necessidades, de outro há a vigilância que impõe o controle em nome da manutenção de um modo de relação de poder. Há assim, desde os primórdios da condição humana, a contradição entre autonomia e controle, e entre resistência e dominação.

Acompanha também a história da civilização a tentativa da razão de constituir-se como órgão independente (Adorno; Horkheimer, 2006), como forma de firmar a sua oposição com a tida irracionalidade da natureza. Separando-se do irracional, opera uma automutilação que resulta no embotamento da possibilidade de uma inteligência sensível. Esse embotamento autoinfligido é a origem da introversão do sacrifício, dado que ao negar a sua proximidade com a natureza, a razão nega o corpo como seu representante. Essa negação toma a forma do ocultamento, da repressão e da necessidade de intervenção.

Assim, a racionalidade força a redução de toda particularidade a sua figura de identidade tornando-se cega à realidade e contribuindo para manter um modo de vida irracional, porque violento, excludente e ameaçador à existência livre do sujeito, que deveria ser, na verdade, a sua primeira atribuição. Ao afastar a subjetividade da realização da razão, a consciência reificada serve à dominação.

Essa expansão da lógica instrumental que reduz a pluralidade da vida social à formalização da administração padronizada, promove uma dupla negação do corpo: pela mutilação e dominação cotidiana e pelo esquecimento social e individual dessa experiência, o que faz com que o sofrimento decorrente dessa dinâmica seja desvinculado da ordem que estabelece os objetivos da socialização. Nessa dinâmica, o corpo se formaliza no atravessamento entre as necessidades individuais e os interesses da civilização economicamente orientada, que exige o afastamento do que poderia resultar no particular e, portanto, o sacrifício do sujeito. Sendo constituída sobre a exploração do trabalho humano, a sociedade reduz o corpo, ao mesmo tempo, a instrumento e objeto de expropriação. Entretanto, quanto mais avança o progresso tecnológico, menos se justifica a exploração e mais bárbara a sua manutenção se torna.

A relação do indivíduo com a sua existência no mundo é assim mediada pelos mecanismos de massificação que condicionam o seu entendimento e a sua sensibilidade. Nesse sentido, o mal-estar vivenciado pelo indivíduo em sociedade não deve ser compreendido como uma condição antropológica ou como uma fraqueza individual, mas como resultado da sedimentação de um modo de relação social que se fortalece com o controle das experiências singulares, o que significa a submissão das aspirações individuais e o abandono do próprio desejo.

É paradoxalmente dentro desse contexto que o corpo adquire a dimensão da singularidade, em uma dialética de dominação e resistência que condensa as relações entre indivíduo e sociedade. É no corpo que se localiza a historicidade daquilo que é naturalizado e assim, o sensível adquire valor político.

Se por um lado a dinâmica de dominação totalitária promove a internalização de necessidades econômicas, implicando nisso a dissolução do sujeito, por outro, é a experiência da reificação não tomada como fracasso individual que fornece um momento de consciência e de reconhecimento da contradição das dinâmicas históricas de dominação.

Aprofundar o entendimento dos modos pelos quais a dimensão subjetiva participa da manutenção do status quo se faz necessário pois essa participação se oculta sob formas de pretensa busca de bem-estar, felicidade e liberdade. Essa contradição é mantida pelo aperfeiçoamento dos dispositivos de controle que ganham autonomia e promovem a percepção de que as condições sob as quais o indivíduo está submetido são de sua responsabilidade, ocultando da consciência a mediação social que os determina e que, assim, escapa da crítica.

É característica desse modo de socialização totalitária utilizar do próprio desejo contra o sujeito, fomentando a contínua adesão ao modo de produção da barbárie. A cultura regride quando não supera as contradições e carrega consigo a regressão do indivíduo, promovendo assim, uma repetição de modos de produção e reprodução social que anula o momento da diferenciação, aprisionada nessa repetição que se naturaliza.

O corpo belo e saudável obedece às formas culturais vinculadas às necessidades de produção e consumo que restringem as possibilidades de vida. O endurecimento do corpo promovido por essa dinâmica reprime a sensibilidade e a transforma em força civilizatória, tornando funcionais os sentidos humanos. As potencialidades historicamente adquiridas, a despeito das tentativas de controle, constituem uma parte necessária à manutenção das forças de dominação, que demandam um organismo vivo para aderir ao funcionamento do sistema. É essa adesão, envolvida na coerção a partir do desejo, que garante que o sujeito se desdobre para dar conta da ação prescrita, não indo além do previsto para o seu movimento. No lugar da liberdade, o que se corporifica é a repetição de gestos e pensamentos.

No mundo administrado, onde a ação da racionalidade instrumental alcança as esferas envolvidas na produção da materialidade, a pulsão é alvo importante da dominação, uma vez que compreende a dimensão irracional que aproxima o indivíduo à alteridade negada. Esse elemento negativo se deve à repressão instaurada como prática de dominação, que além de produzir as condições necessárias ao desenvolvimento de uma sociedade de dominação econômica, deve suprimir as alternativas e tentativas de contestação à ordem. Nesse sentido, o mecanismo social de dominação do corpo vai além da negação dos caminhos nele contidos, expropriando as suas potencialidades e convertendo-as em procedimento de sujeição, funcionando como instrumento mais eficaz da dominação material, que no seu funcionamento real é descentralizado para melhor se manter atuante.

Esse procedimento é efetivo porque se apoia na própria constituição egóica do indivíduo, que implica em um tanto necessário de repressão das pulsões. Desde o início, o sacrifício pulsional é a condição para a constituição e manutenção da cultura, que garante, em contrapartida, a formação do indivíduo. A opressão se torna um problema quando o funcionamento social fixa o sacrifício do particular como condição para manutenção do todo, que expulsa a possibilidade de fruição subjetiva da dinâmica das relações. Nesse contexto, a pulsão, que na sua tendência ao movimento dá ao sujeito uma forma fluida, quando expropriada dos seus fins, apaga também a possibilidade dar sentido à vida humana,

permitindo a naturalização da transformação do sujeito em coisa, reduzido ao seu valor de mercado.

É sob esse entendimento que a fruição, o prazer e a sensibilidade, aspectos compreendidos como aquilo que diz respeito ao corpo, adquirem caráter crítico. Em uma sociedade em que esse corpo é silenciado, falar sobre ele é fazer crítica social, e práticas corporais que intencionam outro sentido que não o da dominação contribuem para afirmar a crítica. Assim, enquanto o sujeito é expropriado pelas operações cotidianas e repetitivas de opressão, práticas que sustentam os limites corporais oferecem um vislumbre da dimensão da individualidade negada, recuperando a experiência da realidade de mecanização e endurecimento que seguem os gestos humanos.

O corpo endurecido e funcional substitui o corpo expressivo, que nega não apenas o prazer, como também o sofrimento com o modo de vida que impõe restrições injustificáveis. Mas como lembrado por Freud (1974), o que é reprimido se mantém existente na temporalidade de um inconsciente que nada exclui. Assim, mesmo endurecido, é possível a flexibilização do corpo e libertação da forma do sujeito, na reconstrução de um outro modo de relação, e sensibilidade, com o passado e com a repetição que se impõe.

A experiência de fruição corporal, que tem na sensibilidade um instrumento de retomada e de orientação, é o que aproxima a arte em sua dimensão de prática corporal às vias de acesso àquilo que é negado. A experiência dessa negação é o que pode conduzir a potência pulsional em um sentido contrário à ordem de controle, permitindo o inconformismo.

Enquanto o corpo é calculado e fragmentado no seu funcionamento como um correspondente orgânico de uma máquina, seguindo as necessidades econômicas do momento, as práticas que visam a diferença resguardam o movimento que compõe o sujeito, na sua estrutura entre identidade e diferença, entre unidade e alteridade, do sujeito constituído não como algo estanque, mas como uma dança.

A contradição entre a vontade de autonomia e a reposição do controle se vê então nas formas pelas quais o corpo individual é mobilizado a partir de um imperativo que submete as suas capacidades e necessidades. A experiência estética pode servir à emancipação quando subverte as formas de percepção e deixa transparecer um horizonte. Esse elemento de possibilidade é o que determina o caráter revolucionário da experiência, não por entregar uma resposta capaz de libertar o sujeito do sofrimento da dominação, mas por abrir o caminho

dentro de uma lógica que visa reduzir os espaços de criação, de desejo e de entendimento à reprodução da realidade. É essa abertura, ao romper com a racionalidade da dominação que elimina a capacidade do sujeito de se diferenciar, o que impulsiona o fomento à outra sensibilidade.

A capacidade de se colocar em movimento é uma característica intrínseca à condição do humano, por permitir ao indivíduo criar a partir da realidade imposta um modo capaz de acolher a particularidade. Esse processo é permitido pela racionalidade não desviada, que protege a forma do sujeito contra a aniquilação das forças que a ele se sobrepõe. Entretanto, o momento atual do capitalismo neoliberal expropria a capacidade adaptativa e criativa que sustenta a possibilidade de autonomia individual. Se em um momento o movimento é contido a partir de tecnologias de contenção e privação, agora, esse movimento é incitado sem que seja capaz de alcançar qualquer fim. Existe um imperativo à atividade que restringe também a sensibilidade lhe retirando o espaço da realização, que se volta incessantemente à finalidade da reprodução.

Ao apresentar a realidade concreta de modo mediado, a arte diferente de ser um reflexo do real é um ponto de contato, tensionando a estrutura social e o modo como ela é apreendida pela sensibilidade. A mediação não conciliada da experiência estética rompe a imposição de conformação, transgredindo o primado da funcionalidade que é o que retira do sujeito a sua forma autônoma, reduzida às necessidades da mercadoria.

A sensibilidade embotada pela distorção das condições materiais do mundo administrado deve ser liberta para permitir o inconformismo, que por sua vez é a expressão da crítica à reificação da vida cotidiana. A abertura no modo de inserção na lógica instrumental deixa aparecer a contradição que recoloca o sujeito frente a ele mesmo e ao entendimento do sentido aos quais se direcionam os seus esforços e seus afetos.

Pensar - e tocar - uma sociedade não repressiva, envolve retomar uma função estética, na reconciliação entre os sentidos e o intelecto, alcançando uma racionalidade que não impeça a realização do prazer, bem como uma sociedade que não produza humanos objetos, ou um indivíduo mercadoria, mas um sujeito afetado e atravessado por aquilo que não se reduz às táticas de controle.

Como anunciado por Marcuse (1981) recolocar a dimensão estética para compor uma experiência formativa no sentido da liberdade só se efetiva pela atividade da racionalidade,

capaz de produzir as condições materiais que libertem o humano da tarefa da sobrevivência, o que passa pela distribuição das condições de liberdade material.

No atual momento civilizatório, o utópico não é a independência com relação à sobrevivência estrita, mas o abandono da lógica de acumulação que desvia as condições tecnológicas e materiais alcançadas pelo trabalho humano. Por esse motivo se faz tão importante a sensibilização, porque o avanço da lógica de acumulação carrega consigo condições reais de desenvolvimento materiais que, quando não retornam na forma de mais segurança e conforto para melhorar as condições de vida para todos significa que as potencialidades estão sendo desviadas da sua finalidade, o que indica que há potencial, e esse deve ser resgatado no sujeito. Processo esse que não compreende uma prática de entendimento, mas de reposicionamento, e que carrega um componente sensual, recolocando o sujeito na sua relação com a alteridade, à qual se direciona o seu desejo.

A dimensão estética compreende assim a aposta na liberdade individual em sua dimensão mais verdadeira, que é a partir da posição do sujeito no mundo. Esse posicionamento é da ordem do sensível, que coloca em jogo o contato com a realidade e, portanto, com a alteridade, que não pode ser rechaçada sob a consequência de anular a possibilidade de liberdade. Do mesmo modo aprende a necessidade de reconciliação com as potencialidades racionais da estruturação social.

O que a dança-teatro faz, enquanto representante de um movimento de arte, é dar uma forma real ao esclarecimento das contradições da vida social, que pressupõe não uma consciência individual, mas uma coletiva e histórica, acessível à mediação estética e capaz de tornar apreensível o horizonte de transformação. Isso se faz pela negação da forma social imposta no sentido de apresentar a sua potencialidade imanente, potencialidade essa combatida pelo sistema de relações vigente.

Essa indeterminação trazida pela dança-teatro como arte do movimento, que coloca a subjetividade a partir do corpo em cena, suspende a ordem que determina o gesto e deixa espaço para ser preenchido por outra forma. Em uma lógica que visa tornar úteis até mesmo aquilo que parte da intenção individual, a perspectiva de espaço é o que pode confrontar o indivíduo com uma alternativa. O espaço para a manifestação da individualidade não conformada é justamente aquele que deixa aparecer o contato com a ordem da alteridade, sem o converter em exigência de subordinação que se encobre como independência cega às suas determinações e, portanto, incapaz. Tornar o indivíduo capaz de autonomia é permitir o

reconhecimento das suas determinações sem se reduzir a elas, autonomia essa permitida pela razão e mantida pela sensibilidade que busca a alteridade. Não há sujeito sem desejo, e não há desejo sem o Outro. Esse é o espaço aberto pela recusa, que se configura como tal ao retomar o real que nunca se extinguiu e que se faz ver pela arte.

O espaço erguido pelo movimento que se desvencilha, desfaz a estrutura e faz atravessar outras formas, colocadas em fluxo comum de transformação, que transcende o individual porque borra os seus limites fixados. Há assim uma forma que não se submete ao sistema de signos, expressando um comum ainda latente. A dança não pode ser inteiramente traduzida porque toca um lugar que escapa a estrutura de dominação que passa também pela linguagem, mas ainda assim é um lugar que pode ser alcançado de maneira coletiva, e que deve manter o seu caráter aberto para se conservar potente e criador. Isso faz com que essas características não sejam manifestações de indivíduos especiais, mas uma potencialidade comum compondo um horizonte, como água que corre em *Vollmond*.

Se a peça de Bausch associa a expressão ao fragmentário que se separa daquilo que se repete, expondo a não conformação do movimento a princípios constitutivos é porque encontra para o sujeito uma forma na qual a indeterminação é uma condição fundamental do processo de formação. É justamente essa condição o objeto da disputa que deve ser travada quando se trata de crítica formativa, na denúncia, em primeiro lugar, do que está em jogo quando se fala de processos contemporâneos de dominação subjetiva.

A crítica aponta para a possibilidade de que o sujeito envolva as suas capacidades e seus afetos em um movimento capaz de se fazer dança, na recusa de apreensão a uma finalidade determinada já de antemão que restringe a escolha do sujeito ao que se impõe. Contra a conformação sugere-se aqui a indeterminação de um corpo que dança, que faz emergir no movimento o sujeito na sua particularidade.

Como Bausch apresenta, recai sobre os movimentos expressos pelo corpo a história de uma sociedade inteira e é o contato com a indeterminação capaz de fazer fluir que oferece ao sujeito uma saída. Ao final da primeira parte de *Vollmond*, os dançarinos saem de cena seguindo o fluxo de água que corre por baixo da pedra, e se é contra a indeterminação imposta pela natureza que a racionalidade se constitui como estrutura da forma humana, aprisionando o sujeito em uma segunda natureza, é a afirmação do que escapa que pode compor uma forma possível de sujeito que não retorne à dominação.

O desafio colocado àqueles que tomam a responsabilidade por pensar e conduzir práticas educativas, voltadas para a formação, está em transformar práticas que capturam as potencialidades humanas em meio para constituição de um conhecimento sensível que retoma o corpo como veículo do esclarecimento contra a tendência de reduzi-lo a mera reprodução de força de trabalho.

A dança-teatro, essa modalidade limítrofe abre espaço para o caráter limítrofe do próprio sujeito, entre natureza e cultura, entre eu e outro, que é movimento e texto, que se deixa apreender mas que não se traduz, uma ambiguidade que ao mesmo tempo fomenta a dominação, por permitir o fixar, mas que pode escapar a ela, por carregar uma indeterminação intrínseca. Essa dinâmica forma tanto o substrato da astúcia da razão, que quer anular os espaços para imposição do desenvolvimento linear da mercadoria, quanto a liberdade do desejo que insiste em escapar a todas as formas. Dentro desse contexto de resistência à dominação e aposta na possibilidade de emancipação, dançar o mundo petrificado, como um movimento que se desdobra para fora da cena implica encontrar condições em que a transformação seja possível.

Compreendendo o caráter transitório do sujeito, no sentido de transitar entre a composição de uma identidade e o ser permeado pela alteridade, é a afirmação de um movimento capaz de dar consistência à errância que pode ser o ponto de inflexão para a emancipação. É essa consistência que dá forma a uma existência outra, o que não se faz sem uma configuração sensível.

Se o sujeito é nomeado enquanto tal a partir de uma estrutura que lhe expropria, a saída se experimenta como um não-lugar, onde o sujeito é destituído dos seus processos naturalizadores. Esse movimento de criação produzido pela arte é capaz de se desprover de finalidade anunciando a experiência de novos lugares, agindo como um mediador de transformação da sensibilidade para promover um vislumbre de outros modos de relação social. Uma vez que a ordem social de dominação se apropria das potencialidades, e fomenta as qualidades humanas para convertê-las em utilidade, a destituição do sujeito promovida pela experiência estética que apela para a constituição de novas formas, não configura a retomada de laços sociais perdidos mas o seu rompimento.

A partir do que foi aqui considerado, pode-se compreender que, a impotência social da ação e do pensamento crítico tem como principal influência “o crescimento do aparato industrial e seu controle que abrangeu todas as esferas da vida” (Marcuse, 1999b, p. 86). Tal



aparato tem como principal efeito a produção do ajustamento para manutenção de uma ordem social estruturalmente opressora e excludente, onde o indivíduo deve se assimilar a tal ordem como condição para manutenção da sua vida, o próprio objeto dessa estruturação. Disso segue a deformação das possibilidades de emancipação, desviadas para a realização de interesses privados.

Contudo, faz-se necessário reafirmar que, a crítica à racionalidade não significa a sua negação, mas a defesa de outro modo de situá-la. Assumindo a complexidade que a crítica aos mecanismos de conformação exige e os reconhecendo como produtos sociais e históricos, compreende-se então, a possibilidade de ser resgatado o seu contrário, o inconformismo, a partir de um projeto de emancipação.

Assim, para que as possibilidades de transformação sejam realizadas, deve-se compreender até onde alcançam as deformações sobre as condições de vida impostas pela organização social. A análise da retomada da possibilidade de produção do inconformismo a partir das experiências estéticas corporais, aponta o papel da sensibilidade como alternativa à atuação de uma racionalidade orientada para a submissão do diverso, inibindo as possibilidades de formação do sujeito.

A partir da ideia de Marcuse (1999b) de que “a segurança e a ordem são, em grande parte, garantidas pelo fato de que o ser humano aprendeu a ajustar seu comportamento ao de seu semelhante até os mínimos detalhes” (p.86), compreende-se como o corpo enquanto mediador de processos objetivos e subjetivos é mobilizado para exercer tal padronização, conformando o indivíduo às condições para a sobrevivência, na necessidade de adaptação realizada pelas dinâmicas de um funcionamento social aversas à manifestação do diverso.

A fim de realizar tal ordem, a repressão deve agir de modo a aproximar o sujeito da forma esperada pelo ordenamento social, agindo não pela coerção simplesmente, mas mobilizando tendências capazes de produzir consentimento. A capacidade de manter a ordem interna do indivíduo alinhada às exigências externas do todo se converte em uma coesão social que é baseada na deformação da forma do sujeito.

Dentro da investigação acerca da produção do inconformismo, de maneira central se constrói a compreensão da constituição da dinâmica da sensibilidade e o seu lugar na formação do sujeito, retomando a questão da relação entre sujeito e objeto e, portanto, do funcionamento da racionalidade. É sob domínio da racionalidade instrumental que o objeto, no lugar de ser

condição para a formação, a partir do encontro com o diverso que constitui a experiência, se torna uma ameaça a ser dominada, a fim de manter a configuração das forças sociais. Dessa maneira, não é a possibilidade de experienciar a diferença que vincula o sujeito ao objeto, mas a conformação de tal encontro à manutenção da lógica atuante. Assim, se reforça uma ideia de sujeito baseada na exclusão do objeto que venha a romper com essa lógica, configurando uma relação predisposta à frieza.

Colocar a irracionalidade como marcando um tensionamento interno à racionalidade, equivale a dizer que há algo que tenciona à própria organização social, um tensionamento ativamente mantido, existindo não apenas como desvio, mas como um projeto. Pensar a partir desses elementos e fenômenos a dinâmica da formação, significa questionar como devem ser os processos de mediação entre indivíduo e sociedade, entendendo a sua dinâmica estrutural em termos de racionalidade ordenadora e os mecanismos que a ela se conjugam.

Tendo também como base a compreensão da articulação histórica da cultura pelas forças produtivas sociais, nas quais se inserem as relações entre os indivíduos, permite-se, em última instância, identificar o sujeito como lócus da reflexão e da resistência, no comprometimento com a emancipação. Coloca-se assim, a possibilidade de orientar práticas educacionais e pedagógicas capazes de resgatar a dimensão emancipatória da educação a partir dos determinantes que se encontram objetivados em cada tempo. Esse é o procedimento que se aponta ao compreender de que maneira o corpo é enredado em dinâmicas de dominação, estruturando o modo como os indivíduos se colocam no mundo.

A crítica 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.

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.

Como notado por Adorno (1995a), à novidade se segue sempre a busca por uma nova ordem. A liberdade da arte entra em contradição com a não liberdade do todo e o que poderia se desenvolver como novo é logo enquadrado ou identificado como tabu. Objeto de tabu central à socialização desumanizadora das sociedades contemporâneas, a relação com o corpo se altera sem deixar de ser dominadora. Ora encoberto e neutralizado, ora descoberto e superexcitado, o corpo não deixa de ser o regulador da subordinação do sujeito.

O corpo é lugar de simbolização onde estão marcados os sintomas sociais, e é por esse motivo, um modo de visualização do sujeito enquanto um ser social. Por ser local de maior vulnerabilidade, o corpo é o registro onde o sujeito se sente mais ameaçado em sua integridade. Isso tem a ver com o fato de em sua composição ser afeito à abertura e à diferença, dado que se constitui na troca entre estímulos internos e externos, mas estar submetido à dinâmicas de repetição. Nesse sentido, o desenvolvimento corporal se aproxima muito da dinâmica da criação artística, do enlaçamento de elementos que aproximam o objeto da forma da liberdade, alcançando a sua diferenciação.

Isso faz com que o sujeito esteja exposto a excessos que contribuem para a precarização da capacidade de simbolização, que é a transformação da diversidade de estímulos em unidades orientadoras, o que se manifesta na dificuldade de desejar e fantasiar. Ainda que sem simbolização, o corpo registra as descargas de intensidade de estímulos e impulsiona como saída a subjetivação da dor. Por esse motivo, é a retomada do sensível e seus modos de registro que permitem o reconhecimento da não-identidade como aquilo que orienta a crítica, o que passa então pela compreensão do tratamento dado ao corpo na cultura.

O sujeito pensante é, em certa medida, resultado da dominação da natureza que impõe limites à existência individual. Frente a isso o sujeito deve ser criativo, porque a realidade não se deixa apreender de maneira imediata. Por outro lado, o artístico é expressão de uma verdade que ultrapassa o centro organizador do sujeito da representação. Ultrapassando a consciência, a expressão estética é expressão daquilo que resiste à dominação. É o registro daquilo que o sujeito não é, sendo possibilidade de confronto com o sofrimento, de onde provém a possibilidade de superação.

O que se espera a partir de tais pressupostos é reforçar a necessidade de reestabelecer as bases para o desenvolvimento de uma racionalidade que dê conta de desdobrar e sustentar um modo de organização social pautado na realização da emancipação humana. Tais bases devem ser apoiadas na superação das forças que impõe o isolamento entre os indivíduos e que

enfraquece as formas coletivas de ordenamento social, essas determinantes para o estabelecimento de contatos que somem à experiência do ser indivíduo e que não o coloque como empecilho ao desenvolvimento vigente na sociedade de dominação atual. Faz-se então necessária a retomada dos fundamentos mais amplos para transformação social, capazes de fazer frente aos ataques às condições de realização do indivíduo, localizados na manutenção de uma sociedade cindida por interesses de classes que se reafirmam e se prolongam no tempo.

Tal compreensão permitida pelas contribuições dos autores da primeira geração da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt em diálogo com a psicanálise freudiana revisitada por Lacan, reforça a atualidade da manutenção da contradição presente na dialética do esclarecimento, tendo-se assim que, o encontro com as formulações dos autores a partir de questões que mobilizam o presente, apontam para o duplo esforço que caracteriza a pesquisa teórica: a compreensão da obra em si, no seu recorte temporal, e a elaboração dessa compreensão no sentido de determinar o quanto ela é capaz de permitir a interpretação de questões de outro tempo.

A pesquisa em questão é um passo na identificação de estratégias para enredar modelos educativos capazes de resistir às tendências à planificação social que afastam as potencialidades de apostar na emancipação como forma de localizar o sujeito em meio às tantas transformações em curso na sociedade. Do mesmo modo como existe a produção de uma ordenação que captura a forma do sujeito, busca-se a elaboração dos princípios sob os quais é possível reivindicar espaços capazes de produzir novas formas de relações sociais, apostando na experiência estética como sendo capaz de enfrentar a deformação que é por esse motivo, também estética.

Acompanhando tal contradição, do esclarecimento presente na forma da racionalidade que impacta a capacidade de permitir a transformação ou o aprisionamento da realidade, o presente trabalho pretende promover uma ligação entre as elaborações teóricas produzidas a partir de questões que não mais se apresentam de maneira imediata e os questionamentos empíricos surgidos de elementos próprios do momento histórico. Esse movimento se conjuga na compreensão segundo a qual tais elementos remontam a um prolongamento histórico que lhes dota de força e os mantém determinando os rumos de uma história baseada na dominação.

Como resposta ao esquecimento que organiza a manutenção da barbárie na dialética do esclarecimento, se faz necessária a articulação de tais prolongamentos, de modo a compreender e identificar prisões e resgatar a potência para a resistência. O apontamento que

resta é o mesmo resgatado por Adorno (1995) para levar adiante tentativas de superação da ordem dominante, o atentar-se para os interesses imediatos do indivíduo, capturando aquilo que mais intensamente lhe toca a pele, de onde pode partir a possibilidade de elaboração acerca das ameaças e possibilidades presentes nos enredamentos sociais.

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. T. W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ADORNO, T. W. Sobre música popular. In: COHN, G. **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986, pp. 115- 146.
- ADORNO. T. W. (1951). **Minima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO. T. W. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995a.
- ADORNO, T. W. (1969). **Palavras e Sinais**: modelos críticos. Petrópolis: Vozes, 1995b.
- ADORNO, T. W. (1968). **Introdução à sociologia**. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- ADORNO. T. W. (1967). **Dialética negativa**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.
- ADORNO, T. W. (1967). Teoria da semiformação. In: Bruno Pucci, Antonio A. S. Zuin, Luiz A. Calmon Nabuco Lastória (orgs.). **Teoria Crítica e inconformismo**: novas perspectivas de pesquisa. Campinas: Autores Associados, 2010, pp. 7-40.
- ADORNO, T. W. (1942). **Ensaio sobre psicologia social e psicanálise**. 1ed. São Paulo: Unesp. 2015.
- ADORNO, T. W. **A arte e as artes**: E primeira introdução à teoria estética. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- ADORNO, T. W. **Sem diretriz**: Parva aesthetica. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- ADORNO. T. W.; HORKHEIMER. M. (1947). **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar. 2006.
- BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- BENJAMIN, W. **Walter Benjamin Está Morto**. São Paulo: Sobinfluência, 2020.
- BORGES, T. F. O corpo na performance e a dialética sujeito-objeto. **Artefilosofia**, v. 15, pp. 289-303, 2020.
- CACHOPO, J. P. **A Torção dos Sentidos**: pandemia e remediação digital. São Paulo: Elefante, 2021.

CAIRES CORREIA, F; PERIUS, O. Considerações Acerca de uma Estética Negativa em Theodor W. Adorno. **Perspectiva Filosófica**, [S.l.], v. 44, n. 1, ago. 2017.

CAMPOS, M. R. B. Recordar, repetir, criar: a dança-teatro de Pina Bausch. **Ide**, v. 40, n. 64, 2017, pp. 117-128.

CARMO, M. E. O corpo que dança: reflexões sobre as pesquisas do corpo nos legados de Pina Bausch e Rudolf Von Laban e as suas influências no processo de composição cênica na dança contemporânea **Repertório**, p. 227-234, 2013.

CHAMAYOU, G. **Sociedade ingovernável**. São Paulo: Ubu, 2020.

CROCHÍK, J. L. A constituição do sujeito na contemporaneidade. **Inter-Ação**, vol. 35, n. 2, 2010, pp. 387-403.

CROCHÍK, J. L. A forma sem conteúdo e o sujeito sem subjetividade. In: \_\_\_\_\_. **Teoria crítica da sociedade e psicologia: alguns ensaios**. Araraquara: Junqueira&Marin, 2011.

DA SILVEIRA, J. C. F. Contextualização da dança-teatro de Pina Bausch. **Cena em Movimento**, n. 1, 2009, pp. 22-22.

DESCARTES, R. **Discurso do método**. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FEDERICI, S. **Além da pele: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo**. São Paulo: Elefante, 2023.

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

FERNANDES, C. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 76–95, 2014a.

FERNANDES, C. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **DANÇA: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Dança**, 2(3), 18–36. 2014b.

FINK, B. **O sujeito lacaniano**. São Paulo: Zahar, 1998.

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

FOUCAULT, M. “O que são as luzes?”, In: FOUCAULT, M. **Ditos & escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FREUD, S. (1930[1929]). O mal-estar na civilização. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas vol. XXI**. Rio de Janeiro: Imago, 1974., pp. 73-171.

FREUD, S. **Estudos sobre a histeria**. Rio de Janeiro: Imago. 1996

FREUD, S. **O estranho**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1914). Recordar, repetir e elaborar. In: **S. Freud, Obras Completas** Sigmund Freud, Vol. 10. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a, pp. 193-209.

FREUD, S. (1914). Introdução ao Narcisismo. In **S. Freud, Obras Completas**, Vol. 12, São Paulo: Companhia das Letras, 2010b, pp. 13-50

FREUD, S. (1920) Além do princípio do prazer. In **S. Freud, Obras completas**, Vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c, pp. 161-239.

FREUD, S. (1923). O eu e o id. In **S. Freud, Obras Completas** Sigmund Freud, Vol. 16, São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 13-74.

FREUD, S. **As pulsões e seus destinos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

FREUD, S. (1926). Inibição, sintoma e angústia. In **S. Freud, Obras Completas** Sigmund Freud, Vol. 17. São Paulo, SP: Companhia das Letras. 2014, pp. 13-123.

FREIRE, I. M. Dança-educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento. **Cadernos Cedex**, v. 21, p. 31-55, 2001.

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

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006

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

HANSEN, R. Notas sobre a posição do corpo no II excursus de "Dialética do esclarecimento", de Horkheimer e Adorno. **Temas & Matizes**, v. 4, n. 7, 2005, pp. 9-16.

HORKHEIMER, M. **Eclipse da razão**. São Paulo: Editora Unesp. 2015.

HORKHEIMER, M; ADORNO, W.; CABRAL, A. **Temas básicos da sociologia**. São Paulo: Cultrix, 1973.

KANT, I. Resposta à pergunta: que é "Esclarecimento"? In: KANT, I. **Textos seletos**. Petrópolis: Vozes, 1985. pp. 100-117.

KYRILLOS, F. N. Psicanálise e corpo na contemporaneidade. In: **III Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental, IX Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental**. Niterói. 2008.

KONDER, L. **A questão da ideologia em Marx**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

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

LACAN, J. (1978). **O seminário: livro 2** - o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise Rio de Janeiro: Zahar, 1992a.

LACAN, J. (1960-1961) **O seminário, livro 8**: a transferência. Rio de Janeiro: Zahar. 1992b.



LACAN, J. (1952). **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998a.

LACAN, J. **O Seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b.

LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar. 2003

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

LACAN, J. **O Seminário, livro 14**: a lógica do fantasma. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008.

LARA, L. M. **O sentido ético-estético do corpo na cultura popular**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, UNICAMP, Campinas, 2004.

LAZZARINI, E. R.; VIANA, T. de C. O corpo em psicanálise. **Psicologia: Teoria e pesquisa**, v. 22, p. 241-249, 2006.

MAAR, W. L. À guisa de introdução: Adorno e a experiência formativa. In: ADORNO, T. W. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

MARCUSE. H. (1964). **A ideologia da sociedade industrial**. 5ed. Rio de Janeiro: Zahar. 1979.

MARCUSE, Herbert (1959). **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar, 1981

MARCUSE, H. Para a crítica do hedonismo. In.: MARCUSE, H. **Cultura e sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, pp. 161-199.

MARCUSE, H. (1977). **A dimensão estética**. Lisboa: Ed. 70, 1999a.

MARCUSE, H. **Tecnologia, guerra e fascismo**. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1999b.

MATOS, O. C. F. **Os arcanos do inteiramente outro**: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MELLO, L. Um estudo sobre o real e sua relação com a invenção artística e psicanalítica. **Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana**, v. 9, n. 18, p. 50-60, 2014.

MILLER, J. **A escuta do corpo**: sistematização da técnica Klaus Vianna. 2. Ed. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

MILLER, J. **Qual é o corpo que dança?**: Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Sammus Editorial, 2012

MOREIRA, G. F.; FUKS, B. O bailar da falta: O desvelamento do real na dança de Pina Bausch. **Revista de Psicologia**, v. 14, n. 1, p. 5, 2023.

MOROZOV, E. **Big Tech: a ascensão dos dados e a morte da política**. São Paulo: Ubu, 2018.

MOTA, J. C de S. **A Poética em que o verbo se faz carne: um estudo do teatro físico a partir da perspectiva coreológica do sistema Laban de movimento**. 2006.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PACHECO, A. L. O corpo e os discursos: dominação e segregação nos laços encarnados. **A peste**, v. 1, n. 2, p. 225-244, 2010.

PEREIRA, S. O teatro da experiência coreografado por Pina Bausch. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 8, p. 487-521, 2018.

PETRY, F. B. Experiência estética em Theodor W. Adorno: diálogos com a arte-educação. **Impulso**, v. 25, n. 62, p. 7-17, 2015.

PUCCI, B. A dialética negativa enquanto metodologia de pesquisa em educação: atualidades. **Revista e-Curriculum**, 8(1), 1-24, 2012.

PUCCI, B. A Experiência Formativa nas Reflexões Estético-filosóficas de Theodor Adorno. **Perspectiva**, [S. l.], v. 40, n. 1, p. 1-19, 2022.

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SAFATLE, V. Uma clínica do sensível: a respeito da relação entre destituição subjetiva e primado do objeto. **Interações**, v. 10, n. 19, 2005, pp. 123-150.

SAFATLE, V. **A paixão do negativo: Lacan e a dialética**. São Paulo: Unesp, 2006.

SAFATLE, V. Lacan, revolução e liquidação da transferência: a destituição subjetiva como protocolo de emancipação política. **Estudos avançados**, v. 31, p. 211-227, 2017.

SAFATLE, V. **Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SAFATLE, V. **Em um com o impulso**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

SANCHO, G. R. Multidões conectadas e movimentos sociais: dos zapatistas e do hacktivismo à tomada das ruas e das redes. In: BRUNO, F.; CARDOSO, B.; KANASHIRO, M.; GUILHON, L.; MELGAÇO, L. (org). **Tecnopolíticas da vigilância: perspectivas da margem**. São Paulo: Boitempo, 2018.

SOARES, C. L. Notas sobre a educação no corpo. **Educar em Revista**, n. 16, p. 43-60, 2000.

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

TIBURI, M. **Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita**. Porto Alegre: Editora Escritos, 2004.

VESGA BUJAN, O. Tanztheater, Pina Bausch and the ongoing influence of her legacy. **AusArt Journal for Research in Art**, 1, 2017, pp. 219-228.

VILELA, R. A. T.; NOACK-NAPOLES, J. Hermenêutica objetiva e sua apropriação na pesquisa empírica na área da educação. **Linhas Críticas**, 16(31), 305–326, 2011.