



# Coreografias do psiquismo: Eu, as máscaras e o Outro

Sofia Vilar

*A observação do Outro: a diferença é o que nos une e separa. Quando o eu descobre o outro, começa uma guerrilha sem fim. O nó que se faz-desfaz. A escolha: o gelo da solidão ou a horrível queimadura da vida.*

Ana Hatherly, 463 *Tisanas* (2006)

O palco é lugar privilegiado de inscrição das coreografias do psiquismo. “Fecundação e Alívio neste Chão Irredutível Onde com Gozo me Insurjo” convocou um regresso à leitura de Ana Hatherly. Percorrendo faixas da vida mental sob o olhar da Psicanálise, sobressaem questões identitárias: um apelo à reflexão sobre a qualidade da relação entre personagens n’*O mestre* e bailarinos na peça, considerando o Eu, as máscaras (como representação de uma verdade ou incorporação da mentira) e o Outro. Tratar-se-á então de uma relação intersubjectiva entre mestre-discípulo e dois bailarinos ou de uma dinâmica entre várias partes de um mesmo *self*, que se desdobra e dissocia? Ousando um exercício transversal, prevalece vincada a ideia de um jogo – com personagens, palavras, ou com o corpo – tão irónico e intenso, quanto terno e melancólico. A proposta de Hatherly de que «A Arte é uma brincadeira» define, com precisão cirúrgica, livro e performance. Cabe, no entanto, acrescentar que brincar requer criatividade e assim, será relevante considerar a natureza psíquica subjacente a ambas: à arte e à brincadeira.

Nos primórdios da vida, a dependência absoluta define a relação mãe-bebé: um vínculo fusional que terá de se diluir para que o Eu prossiga a desejável trajectória rumo à individuação. Na sua condição de *mãe suficientemente boa*<sup>1</sup>, cabe à intuição materna dosear a distância relacional tolerável e segura para que cada um possa existir separadamente e, com isso, proporcionar ao bebé espaço para ser criativo.

A função simbólica – imprescindível à Arte e à brincadeira – permite agilizar com progressiva destreza significantes e significados para então com eles poder jogar. Requer capacidades de representação para evocar mentalmente aquilo que se deseja: ou seja, a presença de algo ou de alguém na sua ausência. A possibilidade de evocação necessita de um espaço, à semelhança de uma tela mental, onde essas imagens poderão ser projectadas e (re)criadas. É a percepção de uma falta que abre caminho para que as representações se inscrevam nessa tela, na folha em branco, no silêncio ou no palco. A partir de sucessivas experiências de satisfação resultantes do encontro com o objecto, constroem-se memórias que contribuirão para tolerar gradualmente a sua ausência e a frustração inerente à espera. Por isso, o pensamento cria-se na ausência, condição para que a satisfação alucinatória do desejo e a criatividade possam surgir. A realidade, como lugar onde os objectos aparecem e desaparecem, começa a impor-se. Esta descoberta facilita a diferenciação Eu-Outro e o reconhecimento da alteridade, indispensáveis ao encontro amoroso e à partilha genuína de intimidade. E assim, à medida que o Princípio da Realidade se instala – formando par com o Princípio do Prazer no governo do funcionamento mental –, o paraíso simbiótico dilui-se.

1. Conceito desenvolvido pelo psicanalista inglês D. Winnicott: a mãe, inteiramente disponível, é também a mãe que gradualmente desilude e frustra.

A incursão no domínio do simbólico abre portas ao mundo do faz-de-conta e da criação artística permitindo brincar, ou seja, misturar, sem confundir, realidade e fantasia. A criatividade nasce na e da relação. «É somente sendo criativo que o indivíduo descobre o seu *self*» (WINNICOTT, 1975: 89) e que a vida é digna de ser vivida. Assim, não há sujeito sem relação, pois é a validação do impulso criativo que nutre a noção de estar vivo psiquicamente. De um outro modo, tenderá a extinguir-se e, onde o brincar não é possível, o homem acaba por adoecer: vazio de desejo e sonho, despido de fantasia e metáfora, esmorece sufocado no terreno movediço do concreto e funcional.

Tal como um bebé não existe por si só – a não ser que haja alguém que o reconheça e vista afectivamente enquanto tal – também não há Mestre sem Discípula. No palco, dois corpos dançam porque o olhar de alguém os acolhe e reconhece bailarinos: ou, na relação que constroem, aliviam-se dançando um para o outro ou um com o outro. Podem ainda dançar diferentes partes de si, que se animam e revelam desmesuradamente em movimentos de ataque-fuga, na busca desenfreada por um encontro voraz: separando-se, aproximando-se, voltando as costas, encavalitando-se, encaixando-se, insurgindo-se. O lugar de cada um – e também na sessão psicanalítica em que um fala livremente sobre o que lhe vier à mente e um outro escuta – é mutuamente concebido e concedido. Significa que para existir necessitamos – como de uma respiração – de alguém que valide essa existência e confira sentido à experiência. Neste sentido, ninguém dança sozinho. Somente sendo olhado, sentindo-se visto e reconhecido no contexto relacional – mãe-bebé, mestre-discípula, psicanalista-paciente ou no palco – é que o Eu encontrará a sua forma, conteúdo e consistência. Regressando a Hatherly, o acto criador revela-se como «a ostentação de uma necessidade» (HATHERLY, 2006).

Brincar nasce no e do corpo: próprio e do outro. Essencialmente biológico no início da vida – necessitado de cuidados e objecto de investimento materno –, vai conquistando o estatuto de corpo erotizado e subjectivo. A partir do registo da necessidade, passível de satisfação plena, instala-se o registo do desejo (do prazer associado à satisfação do instinto e que dele se destaca). Animado pela força da sua insaciabilidade – pois o apaziguamento absoluto do desejo é inalcançável – e conduzido pela batuta das pulsões de vida e de morte, o corpo encontra na dança supremacia estética comovente – palavra que sela, em definitivo, a ligação entre movimento-dança e emoções. Do latim *commovere*: preparar, mover (com) e enternecer, impressionar através da emoção. Evento interior que abala, afecta, incita ao sentimento.

A dança convoca inquietação e fascínio. Oferece abrigo ao transgressivo, ao indomável, à voracidade e desordem, legitimando a loucura. Acolhe amor e ódio. Assim, «o louco, como outsider, marginal supremo, é útil e, portanto, necessário» (HATHERLY, 2006). Pela mão da loucura, o homem retira-se da realidade e escapa para uma outra dimensão da existência. Perante esta fuga, terá de lutar por sair da sua interioridade privada para a cultura<sup>2</sup>. Mas a loucura é difícil de definir em si mesma, pois emerge da sua relação com uma razão, que necessita dela para existir como razão (FOUCAULT, 1961). Pensando a transgressão, também uma norma só vem a ser norma exercendo a sua função normativa ou de regulação, mediante a antecipação da possibilidade de infracção (FRAYZE-PEREIRA, 1982). O desejo será, então, um desejo de transgressão: «a verdadeira maneira de espalhar e multiplicar os desejos é querer impor-lhes limites» (SADE, 1785 *apud* BATAILLE, 1987 [1957]: 32). Propaga-se assim a fruição e gozo na insurgência, sempre associado ao excesso e à tensão psíquica, inerentes ao interdito e à transgressão. Contudo, existem formas de funcionamento mental inusitadas em que a dor, confundida com gozo e prazer, se converte em força atractiva. Como exemplo, a auto-flagelação na perversão ou gozo dos místicos. A escultura de Bernini, *O êxtase de Santa Teresa*, representa a experiência mística de Santa Teresa d'Ávila ao ser trespassada por uma seta de amor divino de um anjo. A expressão estampada na sua face é reveladora de um prazer velado com forte tonalidade erótica, condensando dor, transgressão e sensualidade<sup>3</sup>.

Se os artistas são loucos, será porque na plena liberdade do seu exercício criativo, a intensidade pulsional exhibe-se despudoradamente e por ele é contida. Assim, Hatherly concebe que «em arte, a realidade verdadeiramente possível é a que nós inventamos» (HATHERLY, 2006). É por isso refúgio que protege de reconstruções delirantes e de incursões na psicose – que podem tornar a vida mais suportável, mas tiram o sujeito do mundo, deixando-o de costas voltadas aos demais. Lufada de alento à vida mental e que faz do mundo um lugar mais apazível, a arte

existe «para que a verdade não nos destrua» (NIETZSCHE, 1968 [1901]: §822): é um recurso valioso para brincar a realidade, uma gratificação substitutiva face às suas imposições frustrantes. Dada «a natureza explosiva do acto criador» (HATHERLY, 2006), o homem cria porque precisa. É então que o êxito sublimatório se revela, ao transformar internamente aquilo

2. Ideia desenvolvida por Henry Marcuse.

3. Tal como sublinhado por Jacques Lacan ao elevar o gozo à categoria de conceito, diferenciando-o de prazer.

que é traumático e doloroso numa ordem simbólica. Deste modo, escapa às malhas da repetição inerte e à mortificação do desejo. Permite que o *Sabido não-pensado* (BOLLAS, 2018) – sensações conhecidas, mas que escapam ao domínio da palavra – se submeta a um trabalho de mentalização que o torne pensável. No palco, a sublimação é veiculada na fecundação e alívio inerentes ao trabalho criativo e na corporificação insurgente do gozo. No livro, revisitando *O mestre*, na capacidade de fazer do corpo uma lira para com ela cantar a tristeza de o haver perdido ou a alegria de ter um corpo vibrátil.

Entre sonhos dançados e danças sonhadas, a dança traz ao corpo o rendilhar das coreografias de dentro. A par do sonho, principal janela para o mundo interno, arte e brincar – ou a arte de brincar – são uma importante via de acesso ao inconsciente. Desprovido de tempo e contradição, o inconsciente nunca dorme. Por isso, o sonho, é também pensamento: um fogo-de-artifício que vai sendo preparado durante o dia e rapidamente se consome de noite (FREUD, 1900). Os seus ingredientes – desejo inconsciente, restos diurnos (fragmentos do dia ou véspera), material perceptivo (que inclui sensações corporais) – são submetidos ao *trabalho de sonho*, responsável pela sua fachada simbólica, máscara única para cada um. O movimento no sonho – em particular levitar, voar e queda – reforça a ligação entre corpo e inconsciente. Revela desejos infantis que se apoderam da mente, sobretudo ao adormecer. Nos sonhos de conveniência, as sensações corporais (como dor ou sede) são incluídas e responsáveis pelo seu argumento. O sonho desempenha assim um papel de guardião que preserva o sono, inventando uma história que protege do despertar. No entanto, também o sono oferece protecção ao sonho impondo, numa fase determinada, uma inibição motora que impede de colocar em prática, fora do controlo consciente, movimentos arrojados e outras tantas ousadias sonhadas.

Se para o Mestre é *a falar é que a gente se entende*, pacientes mais defensivos escondem-se atrás de uma muralha construída com excesso de palavras ou silenciam-se, esvaziando-as de sentido. Menos hábeis para uma partilha suportada no Amor à Verdade, esquivam-se por palavras e encostam-se à justificação do Mestre de que «as fronteiras entre as palavras são todas ténues e delicadas» (HATHERLY, 1976 [1963]). Alimentam um jogo de diálogos em equívoco que serve para confundir: afinal, é também *a falar que a gente se pode desentender*. Mas há que reconhecer, no entanto, que todos somos mentirosos em algum grau, uma vez que a mentira pode ser uma recriação mais tolerável para aquele que, muitas vezes sem saber, vive enganado e mente, em primeiro lugar, a si próprio. N' *O mestre*, a mentira é apresentada como «recriação de uma verdade. O mentidor cria ou recria. Ou recreia.» (HATHERLY, 1976 [1963]). Neste sentido, o psicótico não mente. Ainda que o teor da alucinação e convicção do delírio sejam uma mentira aos olhos de outro, são também a projecção da verdade do mundo interno daquele que necessita recriar uma realidade mais suportável. O universo psicótico não admite ambivalências: reduzida ao concreto, a palavra perde o seu sentido e valor metafórico, ou é-lhe atribuído um novo significado, muitas vezes em rota de colisão com a realidade. Atravessa-se cruamente no corpo e, encurtada a distância entre intenção e gesto, potencia passagens ao acto.

Mas a dança é dotada de sinceridade e é sabido que o corpo não mente. A sensorialidade e expressividade no aqui-e-agora do palco apelam à revelação e deixam nuas verdades implícitas, desfazem enganos e facilitam o entendimento: como refere o Mestre, «fechando os olhos e passando a ouvir com os lábios», ou então sentindo o ritmo com o corpo – com as mãos, com as pernas ou com o peito – em vez de tentar compreender.

Na vida vígil, pensar a Máscara remete para a relação com a verdade e com a mentira. Regida por uma ética e enquadramento particulares, a Psicanálise assume como uma das regras fundamentais o Amor à Verdade: um querer genuinamente explorar interioridades próprias e saber de si mesmo, percurso mediado por um encontro e relação únicos. Neste sentido, a Psicanálise ajuda a (re)conhecer a relação que cada um estabelece com as suas máscaras: jogo (representação), esconderijo (de si mesmo), ideal (quem se desejaria ser) ou montra (para o outro). O risco do seu uso e abuso será o de confundir tudo e tornar-se a Máscara, à semelhança do Mestre que «usa máscara, tem máscara e é máscara. Um dos aspectos da sua máscara é ser mestre – usa a Máscara de Mestre» (HATHERLY, 1976 [1963]).

Incorporar e ser máscara elegendo apenas um dos seus aspectos como apetrecho narcísico, e com isso assumir a parte pelo todo, cumpre o propósito inconsciente de negar a incompletude e bastar-se a si mesmo. Mas distante da autenticidade e numa sintonia aparente com o exterior, a vida é percorrida com passos em falso. Amorfo e escorregadio, o Eu entorpecido identifica-se patologicamente com o ideal por si engendrado. Molda-se ao que fantasia serem as expectativas do outro, não porque essa seja a sua verdade, mas porque imagina assim assegurar reconhecimento e tornar-se imprescindível, garantindo ilusoriamente a proximidade do outro. Deste modo, nega a própria dependência, projectando-a: vítima, carrasco e refém de si mesmo, oferece-se – sem que o saiba – em cativo a um outro de quem, no fundo, depende.

O *false self* assume no perverso expoente máximo. A perturbação narcísica é dominante. Preso no espelho, vê-se impedido de olhar noutras direcções e reconhecer alteridade: descarta o desejo do outro, boicotando a possibilidade de intimidade a dois. A questão “quem será?” é substituída pela questão “para que serve?”. A onnipotência do pensamento sustenta fantasias de domínio e manipulação, servindo de triunfante válvula de escape à angústia. Num exercício de poder sobre o outro, usa-o como mero objecto de gratificação imediata e alívio parcial. Com horizontes mentais limitados, o perverso não busca o prazer, limitando-se a fugir à dor. Fantasias estereotipadas expressam-se por encenações e rituais repetitivos que, em jeito de descarga compulsiva, desaguam em sucessivas passagens ao acto. É o domínio da repetição cristalizada e estéril, que nada ambiciona, cria ou transforma: um mais do mesmo oco, como a punição divina a Sísifo com um trabalho inútil e sem esperança que cumpre escrupulosamente, limitando-se a empurrar a pedra, sem nada (se) questionar.

A riqueza da performance – e que intensifica o seu impacto estético – reside no jogo livre com a(s) máscara(s), representando-as e dançando-as, incorporando-as e despindo-as. Entre desdobramentos e dissociações, muitas máscaras coexistem na dança permitindo, por momentos, ser quem se quiser para depois no fim regressar a si, inteiro e sem mazelas: ou seja, preservando o sentimento de si sem que a condição de representação se perca, sem se diluir no outro ou perder do outro lado do espelho.

No palco, como na vida mental, é a relação que dará sentido ao que o corpo e à existência, co-construção impossível de ser erigida apenas com o saber de um. Um corpo-mulher e um corpo-homem em planos desencontrados, brincam com o sentido dos movimentos que dedicadamente descobrem. Contrariam simetrias e rompem estereótipos: dançam a desconstrução do mito da passividade feminina e deitam por terra a figura viril do herói masculino. Num emaranhado desconcertante de texturas e respirações, gozam com as possibilidades do(s) corpo(s) e exploram novos sentidos. Enviesam protagonismos e força, num jogo provocatório de submissão e domínio que se impõe como grito de insurgência: extravasado na bestialidade grotesca e repetitiva dos movimentos exibidos por ela, e na graciosidade subtil e delicadeza quase frágil da leveza dele. O pano, como uma máscara para a cura, resgata-o da sombra: permite ousar, arriscar e sujeitar-se à luz. Como uma capa plena de poderes, acredita-se que venha a conferir destreza e força ao super-herói até então velado. Mas a capa-máscara, que supostamente salvaria da dor de uma existência subtil, vacila ironicamente na sua função, entregando-o a um exibicionismo masoquista no qual se arrasta demoradamente no chão, percorrendo-o também com o rosto.

Coreografia define-se como a arte de compor danças. A montante da dança e do psiquismo que a tece, há um corpo que lhe dará vida e calor. Mas também tudo começa no chão: terreno fecundo onde a dança germina e os corpos se espriam. Sustenta raízes, oferece-se como esteira ao repouso e leito ao amor. É referência que dá coerência e sentido. Sem chão não há passos. Nem salto, nem voo. Nem queda, nem dança. A partir dele nos levantamos. Ampara todas as quedas até à derradeira: morrer será regressar, em definitivo, ao chão. Sem ambição nem poesia, é chão-realidade, endurecido e concreto, chão calcado empobrecido e coisificado. Mas aqui o chão, irreduzível, é palco e cenário, tabuleiro onde a vida mental se encena e a performance se joga. É para ser usado, como lugar de insurgência e de alívio. A analogia entre a Psicanálise e o fazer artístico da dança reside na possibilidade de resgatar conteúdos das catacumbas do inconsciente, que tanto dançam na mente, como assumem peripécias no corpo. A associação livre no encontro analítico e os movimentos em palco acolhem a criatividade de braços abertos. Essa liberdade define-se por um estado particular da mente *sem memória nem desejo*, ou seja, livre de expectativas, onde a existência de cada um se abstém de impor a sua verdade. A dúvida subsistirá: um em dois, dois em um, dois. E no final, sossegadas as inquietações no corpo, anuncia-se um regresso, em jeito de recuperação pós-catártica, à posição original, ao lugar onde tudo começa e se sabe de si e dos outros. Mas a dança persistirá no corpo como brincadeira insaciável, pois nela convergem miríades de criatividades: de quem a pensa, de quem a dança e de quem assiste. Neste sentido, perpetuar-se-á na riqueza de estar sempre inacabada e sob permanente transformação, mediada pelo olhar de todos aqueles por quem passa. ☞

#### BIBLIOGRAFIA

Ana Hatherly, *463 Tisanas*, Quimera 2006.

Ana Hatherly, *O mestre*, Moraes Editores, Lisboa 1976.

Christopher Bollas, *The Shadow of the Object – Psychoanalysis of the Unthought Known*, Routledge, Nova Iorque 2018.

Donald Winnicott, *O Brincar e a Realidade*, Imago, Rio de Janeiro 1975.

Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, Vintage Books, Nova Iorque 1968.

George Bataille, *O Erotismo*, L&PM, Porto Alegre 1987.

João Frayze-Pereira, *O que é a Loucura?*, Editora Brasiliense, São Paulo 1984.

Michel Foucault, *História da Loucura*, Editora Perspetiva, São Paulo 1978.

Sigmund Freud, *A interpretação dos sonhos*, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. V, Imago, Rio de Janeiro 1996.