14º FEPEG
FÓRUM DE ENSINO, PESQUISA EXTENSÃO E GESTÃO
"O conhecimento (re)Visitado: Novos desafios para a Universidade"
Realização: Unimontes, Minas Gerais
Apoio: FADENOR
ISSN: 1806-549X

AUTOR(ES): ERIKA NOAH OLIVEIRA ANDRADE
ORIENTADOR(A): JEANNINE NARCISO

A ARTE ENQUANTO POSSIBILIDADE DE ESTABILIZAÇÃO EM SUJEITOS PSICÓTICOS

Introdução

O presente resumo se refere ao resultado de um Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Pós-graduação em Psicanálise: Teoria e clínica das Faculdade de Ciências e Tecnologia de Janaúba (FACITEC), realizado entre janeiro e setembro de 2020. Este estudo teve como objetivo delinear o corpo dentro do discurso psicanalítico e explicitar de que forma esse corpo se mantém firme, valendo-se do estudo de caso do bailarino diagnosticado com esquizofrenia, Vaslav Nijinski que, não obstante, escreveu por três meses incessantes sua percepção sobre o mundo.

Material e métodos

Este trabalho foi realizado a partir de um estudo de caso do bailarino Vaslav Nijinski. O estudo de caso, segundo Castro (2010) se sustenta em fragmentos de um caso junto à escrita do pesquisador, não pretendendo findar o caso do sujeito. Enquanto pesquisa de caráter qualitativo, este tipo de estudo possibilita o entendimento do conjunto de significados que emergem do fenômeno humano (MINAYO, 2000). Como instrumento de coleta de dados foi usado o livro "Cadernos de Nijinski" entre outras referências literárias, valendo-se do ensino de Jacques Lacan e seus contemporâneos para a análise de dados.

Resultados e Discussão

O corpo inscrito em vida e morte

Nascido na Rússia e filho de poloneses, Vaslav Nijinski (1889-1950) iniciou seus estudos na dança muito novo, construindo uma brilhante e curta carreira como bailarino e coreógrafo, chegando a ser nomeado como "Deus da dança" pela crítica. Fez parte da renomada companhia *Ballets Russes,* dirigida pelo empresário Sergei Diaghlev, com quem também viveu um conflituoso relacionamento amoroso até pouco tempo antes de ser demitido da companhia pelo próprio ex-amante e casar-se com a Romola Pulski, com quem teve uma filha.

Foi entre o final de 1918 e o início de 1919 que Vaslav Nijinski escreveu, ordenado por Deus, o que seria publicado como "Cadernos", divididos em duas partes intituladas por ele: "Vida" e "Morte". Durantes esses meses, como nos mostra Dumais-Lvowski, seu comportamento passou a assustar sua esposa, ficando agressivo, exaurindo-se em exercícios físicos - ainda que não estivesse dançando na época -, percorrendo as montanhas da cidade seguindo "ordens de Deus". "Assumindo o papel de pregador, com um enorme crucifixo ao peito, Nijinski exortava os habitantes de Saint-Moritz a irem à igreja e a levarem uma 'vida direita" (DUMAIS-LVWOSKI, 2000/2004, p. 10).

Aquele que fora nomeado enquanto "Deus da dança" passou a ver, ouvir, casar e até se tornar Deus. "Durante todo o sarau, senti Deus. Deus amava-me. Eu amava-o. Tínhamos casado um com o outro. No carro, disse à minha mulher que aquele dia era o dia do meu casamento com Deus" (1918-19/2004, p .24-25). Nijinski então dá início a uma angustiante narrativa que circula entre seus significantes-mestres e o lugar do Outro, que o invade por meio de gozo. Ao final de três meses colocando no papel seu inconsciente real, ele é diagnosticado, pelo professor Eugen Bleuer, como esquizofrênico.

Miller (2008), ao abordar a lógica da castração retomando Lacan, dirá que no estádio do espelho a significação que o sujeito produz de um Outro especular é vacilante, ainda com um "menos" da castração, porém, imprescindível para o sujeito constituir a sua imagem corporal. Essa imagem se produzirá por uma via de causalidade desse "menos" que é a castração (-φ). Segundo ele, "a castração é a nossa referência às coisas que concernem as imagens" (MILLER, 2008, p. 21) e assim, o objeto a emerge como resultado da castração, objeto fundante da fantasia que tenta, inutilmente, preencher essa falta. Nesse sentido, Miller salienta que a imagem corporal não se firma sem uma carga libidinal, mas

que essa carga deverá sempre ser regularizada. Quando essa carga libidinal não é regularizada, o que se tem, portanto, é uma perturbação em sua própria percepção das imagens (MILLER, 2008). É exatamente o que se apresenta em Nijinski, que a todo momento está às voltas com o Diaghlev em uma narrativa persecutória e, por isso, seu ex-chefe e também ex-amante se apresenta para Nijinski como um Outro consistente, gozador, invasivo: "O Diaghlev (...) vai matar-me (...) Conheço-lhes as manhas e os hábitos. Eu fui o Diaghlev. Conheço o Diaghlev melhor do que ele próprio se conhece (NIJINSKI, 1918-1919/2004, p. 50-54). "

No que diz respeito ao reconhecimento do eu e do Outro, Miller (2008, p. 21) destaca que "o suporte fundamental das imagens do corpo dos outros e do corpo próprio é o Nome-do-Pai" e que, sem ele não é possível ver um semelhante e nem a si mesmo no seu lugar. Na falta desse significante, Nijinski se confunde com a figura do Diaghlev.

Em seu delírio suas ações e sua escrita são baseadas nas ordens que Deus o dá: "Deus disse-me em voz alta que era melhor escrever com o lápis pequeno, porque eu não perco tempo (...) Quero continuar a escrever nesta linha, mas Deus não quer que eu escreva na mesma linha em que falei do Diaghlev" (NIJINSKI, 1919/2004, p. 34-192). Assim, o que retorna sempre em seus discursos é um Outro que não se desloca, mas se mantém fixado e alienado ao significante, como mostra Quinet (2002, p. 17) sobre a paranoia, ao dizer que ao ser tomado pela perplexidade do enigma que vem do Outro, "a interpretação delirante afirma uma significação ('querem me matar') (...) restabelece a cadeia significante, partida como efeito da foraclusão do Nome-do-Pai, articulando-se ao S1 ao qual está fixado o sujeito. " Portanto, romper simbolicamente com Diaghlev não bastou, uma vez que "na paranóia, a presença do olhar do Outro sevicia permanentemente" (MILLER, 2008, p. 27).

O que Lacan (1975-76/2005, p. 146) nos ensina acerca da imagem do sujeito sobre si é que "se o ego é dito narcísico, é porque, em certo nível, há alguma coisa que suporta o corpo como imagem". Ora, Nijinski prova que para um sujeito que não teve seu corpo constituído no estádio do espelho existem suplências que permitem que, mesmo fragmentado, esse corpo se mantenha no lugar: "Eu não penso, por isso não perderei a cabeça. Tenho a cabeça sólida, e o que está dentro da minha cabeça, também é sólido. No bailado *Shéhérazade,* em que tinha de representar um animal ferido, ficava apoiado na cabeça. Representava bem o animal, por isso o público compreendia-me. (NIJINSKI, 1918-1919/2004, p. 39). No entanto, para ele, não basta ter sua imagem a nível de ser. O corpo de Nijinski se trata de um corpo fragmentado e colonizado por uma legião: "Sou Deus e Touro. Sou Ápis. Sou um egípcio. Sou um hindu. Sou um estrangeiro, venho de outro sítio. Sou um pássaro marinho. Sou um pássaro terrestre. Sou a árvore do Tostoi" (NIJINSKI, 1918-19/2004, p.55). Contudo, não parece suficiente enquanto sustentação imaginária, uma vez que, embora ele diga o que é, isso não ganha corpo, não se sustenta.

"O ser é um corpo" diz Lacan, e que, daí "cada um devia bem saber o que o mantinha no ser, e que isto devia ser seu bem (...)" (LACAN, 1972-73/2008, p. 150), assim, parece que Nijinski se servia muito bem desse artifício, o qual o mantinha no ser, elevando sua dança em nível de escabelo. Nijinski se eleva nesse pedestal que é uma ironia do inteligível, como aponta Lacan (1979/2003), no qual sobe e se mostra mestre de sua dança.

Nijinski também brinca com a língua, evidenciando uma tentativa de saber fazer com o gozo que o invade. Em diversas passagens no seu caderno ele joga com as palavras, tornando-se em alguns momentos impossível compreender o que diz, embora escreva cartas-poemas endereçadas a algumas pessoas. Algumas dessas cartas são escritas em francês, embora ele tenha afirmado não falar a língua: "Não sei falar francês, mas aprenderei, se passear sozinho (...) quero falar as línguas todas. Não posso falar as línguas todas, por isso escrevo e alguém há-de traduzir o que escrevo. Falarei francês como puder" (NIJINSKI, 1919, p. 85-86).

Para José-Maria Sert, pintor espanhol e cenógrafo dos Ballets russes, Nijinsky escreve uma carta em francês no qual Nijinski se serve totalmente da sonoridade das palavras: "(...) *Avec mes amour pour un homme,Homme un home est un home. Home mon home est un homme. Pomme, pomme n'est pas un pomme. Pomme, pomme, pomme nes pas popom* (...)" (NIJINSKI, 1919, p. 258).

Do que mais se trata esta peculiar escrita, cuja pretensão jamais poderia ser a de ter um sentido e se comunicar? Trata-se do gozo da alíngua, o gozo opaco, por excluir o sentido, que, como Lacan (1972-73/2008, p. 148) enunciou em seu Seminário 20, "(...) serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação" e, explicado por Miller (2008-09/2011, p. 186), "(...) as palavras fazem bem mais coisas do que demonstrar, elas trespassam, comovem, perturbam, inscrevem-se e são inesquecíveis pelo fato de a função da fala não ser apenas ligada à estrutura da linguagem, mas também à substância do gozo. " Logo, Nijinski nos mostra que o que está em jogo é uma pulsão que ressoa e consoa a partir de um corpo sensível, em virtude do orifício mais importante que, segundo Lacan (1975-76/2007), é o ouvido e que responde ao objeto voz.

ISSN: 1806-549X

É também por essa via que podemos pensar na fragilidade do corpo simbólico de Nijinski, uma vez que, embora ele tivesse enunciado o desejo de transmitir algo através da escrita, dizendo por diversas vezes em seus cadernos que publicaria seu livro para que todos soubessem "a verdade", algo é intransmissível pela via do sentido, considerando que ele só é produzido por uma articulação significante. O que se pode observar nessas passagens é algo que não se articula para além do gozo do Um.

O que Lacan mostra em seu Seminário 23*:* O *Sinthoma,* a partir do James Joyce, é exatamente a respeito dessa escrita que não está a serviço da comunicação, mas que, por ser seu *sinthoma*, constitui um quarto nó que, tal como o Complexo de Édipo, amarra o Real, o Simbólico e o Imaginário e firma o seu corpo em sua realidade psíquica.

Em várias passagens dos seus escritos Nijinski sinaliza o que ouso dizer que poderia ter sido um remendo da sua falha borromeana, seu *sinthoma*: "Quero dançar. (...). Eu amava os Ballets Russes. Dei-lhes toda a minha alma. (...) Serei o mais feliz dos homens quando puder representar e dançar" (NIJINSKI, 1918-19/2004, p. 150; 164; 172). Enquanto dançava, ele era dono do seu corpo e no escabelo de sua dança, ele se comunicava.

Não é à toa Lacan (1975-76/2007, p. 150) constata que existe "alguma coisa que nos surpreende por tampouco servir ao corpo como tal - é a dança", criando um neologismo que representa sua fala e o corpo dançante: "*condançação [condasation]".* É disso que se trata o corpo do Nijinski enquanto um corpo que dança; esse corpo que, movido por uma produção de sentido a partir de um personagem a ser interpretado, permitia que esses vários fragmentos disjuntos – precisamente por não ter um olhar de um Outro marcando a alteridade – fossem agora vistos e condensados sob a via de outro olhar: o olhar do público que atesta um corpo inteiro.

Conclusão/Conclusões/Considerações finais

Seguindo a trajetória de Nijinski, é inegável que sua saída do Ballets russes e, consequentemente, o abandono daquilo que era seu veículo de comunicação e amarrava suas instâncias psíquicas enquanto *sinthoma,* fragilizou seu corpo, deixando-o à mercê de suplências como a escrita, que, embora pareça permitir algo da ordem sublimatória, não funcionava para ele enquanto amarração, não o mantinha no laço social e não o permitia comunicar a fim de se fazer entender. O corpo para a psicanálise, enquanto aquele que é constituído pelo Real, Simbólico e Imaginário, aparece em Nijinski de forma despedaçada, invadida e inominada em virtude da desarticulação de tais instâncias. Cabe-nos perguntar que saídas seriam possíveis se houvesse um encontro do bailarino com a psicanálise? Talvez, simplesmente, que saídas seriam possíveis se ele tivesse sido escutado? Apesar disso, Nijinski sobrevive simbolicamente, mostrando que a clínica das psicoses tem muito a ensinar e que um campo tão vasto como o da arte pode suportar um corpo em pedaços.

Agradecimentos

Agradeço a coordenadora da Pós-Graduação Latu Sensu em Psicanálise, Rosângela Silveira, pela oportunidade dada em aprofundar meus conhecimentos teóricos na psicanálise e, ao final, realizar esta pesquisa; e a minha orientadora, Jeannine Narciso, que me deu todo o suporte necessário para a realização da mesma.

Referências

CASTRO, Júlio Eduardo de. O método psicanalítico e o estudo de caso. In: KYRILLOS NETO, Fuad; MOREIRA, Jacqueline Oliveira (Org.). **Pesquisa em Psicanálise:** Transmissão na Universidade. Barbacena: Eduemg, 2010.
MINAYO, M. C. de S. **O desafio do conhecimento:** pesquisa qualitativa em saúde. 7. Ed.
São Paulo: Hucitec, 2000
LACAN, Jacques (1972-73). **O Seminário, livro 20: Mais, ainda**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. LACAN, Jacques (1975-76). **O Seminário, livro 23: O sinthoma**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
LACAN, Jacques (1979). Joyce, o Sintoma. *In*: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar. 2003.
MILLER, Jacques-Alain (2008-09). **Perspectivas dos Escritos e Outros escritos de Lacan: entre desejo e gozo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
MILLER, Jacques-Alain. A imagem do corpo em psicanálise. *In*: **MILLER, J. Opção lacaniana.** São Paulo: Eólia, 2008, p. 17-27.
NIJINSKI, Vaslav (1918-19). **Cadernos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. Introdução: Christian Dumais-Lvowski, Tradução: Maria Jorge Vilar de Figueiredo.
QUINET, Antonio. (2002). "O número um, o único" *In*: QUINET, Antônio [org.]. **Na mira do Outro: a paranóia e seus fenômenos**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002.

14º FEPEG

FÓRUM DE ENSINO, PESQUISA EXTENSÃO E GESTÃO

Realização: Unimontes Universidade Estadual de Montes Claros; MINAS GERAIS GOVERNO DIFERENTE. ESTADO EFICIENTE.

Apoio: FADENOR

"O conhecimento (re)Visitado: Novos desafios para a Universidade"

ISSN: 1806-549X