

## **“Contar de outra maneira”: homologias entre a dança e a psicanálise**

Débora Ferreira Bossa<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Docente do Departamento de Psicologia da Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestra em Psicanálise e Cultura pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Graduada em Psicologia pela UFU.

## Introdução

O estudo pretendeu investigar a relação entre a arte e a psicanálise, tomando como recorte a dança e sua condição de transmissão e produção de efeitos, tal como o ato de escrita, considerada a partir da posição analista-pesquisador. Para isso, recorreremos, inicialmente, ao exercício de investigação apresentado no estudo de Quinet (2019), que traçou homologias entre o teatro e a psicanálise. Nas palavras do autor, “A psicanálise sempre esteve ao lado do teatro desde Freud, que encontrou nas obras de Sófocles, e principalmente Shakespeare, as mesmas manifestações do Inconsciente que ouvia de seus pacientes e que o fizeram inventar a psicanálise” (Quinet, 2019, p. 314). Assim, Quinet (2019) afirmou ser possível construir homologias entre a psicanálise e o teatro, uma vez que ambos são construídos dos mesmos materiais, quais sejam: as tragédias familiares, os conflitos intra e intersubjetivos, os sonhos, as paixões (amor, ódio, ignorância), os encontros e desencontros, atos falhos e bem-sucedidos.

Contudo, o interesse de investigação deste estudo centra-se na dança, como elemento coreográfico colocado em relação com a psicanálise. Nesse sentido, buscamos responder a duas questões norteadoras: como apreender a dança a partir das manifestações do inconsciente? É possível construir homologias entre a dança e a psicanálise? Para isso, o desenvolvimento da pesquisa se organizou em três momentos: primeiramente, pesquisamos as obras freudianas com o interesse de catalogar a incidência do termo “dança”, cujas passagens comentaremos a seguir. Em seguida, propusemos investigar homologias entre a dança e a psicanálise a partir da relação entre o olhar e a transmissão; para, no terceiro momento, considerar as posições de analista e coreógrafo em relação com a autoria, de modo que as dimensões de escrever e coreografar são apresentadas em articulação.

## A dança: rastreamento do termo nas obras freudianas

Em *Psicopatologia da vida cotidiana*, Freud (1901/2006) relatou sobre a experiência no acompanhamento de uma jovem senhora, que devido a um grave acidente de carruagem quebrou os ossos de uma perna e, por isso, ficou acamada por muitas semanas. Na cena, o que chamou atenção de Freud foi o fato de a jovem senhora ter passado pelo infortúnio com expressão de tranquilidade e sem manifestação de dor. Ao interpelar sobre os acontecimentos precedentes ao acidente, Freud (1901/2006) inteirou-se de que a jovem senhora estava hospedada com o marido, muito ciumento, na casa de uma irmã, em companhia de outras irmãs e seus respectivos maridos. Em momento de festividade familiar, a jovem senhora apresentou um de seus talentos e dançou canção para os parentes, sendo muito aplaudida. A cena, porém, não agradou ao marido, que a interpelou com uma

frase sussurrada: “Você tornou a se portar como uma meretriz!” (Freud, 1901/2006, p. 118). O comentário do marido lhe causou forte inquietação emocional e na manhã seguinte ao fato a jovem senhora sentiu vontade de passear de carruagem. Ela mesma escolheu os cavalos para o passeio e impediu que fosse acompanhada do bebê de sua irmã mais nova, diante do pedido desta. No passeio, a jovem senhora, sofreu o acidente que a deixou impossibilitada de andar por muitas semanas e, conseqüentemente, dançar.

O acidente foi a ocorrência que fez com que Freud apresentasse o caso em estudo no texto *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901/2006) e, ao considerar o desvelamento dos fatos, indicou que o acidente da carruagem, que a deixou impossibilitada de andar, foi subsequente ao comentário do marido. Tomada pela angústia diante do comentário e devido à satisfação que sentiu pela exposição da dança, o acidente, de acordo com a interpretação de Freud, não aconteceu ao acaso, mas como habilidade para impor a si mesma um castigo pelo “crime” de ter exibido canção aos familiares e, por isso, desagradado ao marido. Com essa cena, a partir da psicanálise, podemos compreender que a jovem senhora se colocou na situação de acidente como forma de punição à repreensão do marido, o que convoca a reconhecer que os equívocos da ação são manifestações inconscientes diante das experiências afetivas e perturbadoras.

Na obra *Personagens psicopáticos no palco*, Freud (1906/2006) realizou breve menção à dança, na qual apenas a comparou com o que ocorre na poesia lírica, vazão da sensibilidade intensa e variada. Tal passagem se refere à consideração de que a criação literária é uma modalidade de gozo, a partir do qual o autor-ator se identifica com o heroísmo do personagem, no qual o espectador também projeta partes de si, sabendo que a valorização do herói não seria possível sem dores, sofrimentos e graves tribulações, que anulariam o gozo. Este tem como premissa a ilusão, ou seja, o sofrimento do espectador é amenizado por aquele que atua no palco e, dessa forma, não se apresenta como um perigo à segurança pessoal. Essas vivências ilusórias são apresentadas por Freud (1906/2006, p. 192) na seguinte passagem: “Nessas circunstâncias, ele pode deleitar-se como um “grande homem”, entregar-se sem temor a seus impulsos sufocados, como a ânsia de liberdade nos âmbitos religioso, político, social e sexual, e desabafar em todos os sentidos em cada uma das cenas grandiosas da vida representada no palco”.

Diante disso, é possível considerar que a obra de arte funciona para o espectador como singularidade, pois não se deixa apreender pelo universal. O espectador, assim, é capturado pela obra, e não o contrário (França, 2007). Em *Totem e Tabu* (Freud, 1913/2005), a dança está associada a cerimônias, acompanhadas de cânticos, que compõem ritos de apaziguamento ao retorno das expedições de guerras e os vencedores retornam às tribos com as cabeças dos inimigos derrotados. Os sacrifícios, nesses rituais, tinham como objetivo apaziguar as almas dos homens que tiveram suas cabeças decepadas nas batalhas.

A dança e o cântico têm, assim, valor de reconciliação e expiação dos pecados cometidos em confronto. Nesse sentido, é possível compreender que a dança celebra a vitória, ao mesmo tempo em que expurga as más condutas, a violência e a prática de aniquilar a vida alheia, redimensionando a experiência da guerra.

No mesmo sentido, Freud (1915b/2006), na Conferência V de *Conferências introdutórias sobre a psicanálise*, datadas de 1915 e 1916, citou o sonho de Alexandre Magno, que diante da resistência para conquistar a cidade de Tiro a cercou com seu exército por sete meses. Contudo, certa noite, sonhou que dançava diante do triunfo, a partir da qual os interpretadores dos sonhos sugeriam que a dança simbolizava a conquista, estando associada a fins práticos de vitória, conforme consciência da época. Assim, vemos em Freud (1915b/2006, p. 154):

Quando o rei estava sitiando a obstinadamente defendida cidade de Tiro (322 a.C), sonhou que via um sátiro dançando. Aristandro, o interpretador de sonhos, que se encontrava presente junto com o exército, interpretou o sonho dividindo a palavra “*Satyros*” em [sa Turos] (tua é Tiro) e, portanto, prometeu que ele iria triunfar sobre a cidade. Por esta interpretação, Alexandre foi levado a continuar o cerco e finalmente capturou Tiro.

Na mesma conferência, Freud (1915b/2006) relembrou a dança de São Vito, fenômeno de histeria em massa que ocorreu entre os séculos XV e XVII, em que grupos de pessoas foram tomadas pela compulsão ao movimento descontrolado do corpo. Para o fenômeno, encontram-se poucas explicações científicas. A dança de São Vito foi apontada por Freud (1915b/2006) como repuxões diante de uma reação defensiva a um estímulo, cuja conduta foi mecanicamente apresentada pela massa, tendo vazios de sentidos ou explicações científicas.

A partir das cenas elencadas, ao revisar as passagens em que o termo “dança” apareceu nos escritos freudianos, é possível indicar que a dança estabelece laço com a cultura, identificando que os corpos ocupam lugares sociais e, ao mesmo tempo, pode ser compreendida como um modo de expressão, reconhecimento, admiração, captura do olhar, deixando ao espectador a função de encontrar seus variados sentidos. A relação entre a composição cênica e a plateia é inundada de sentimentos e paixões. As cenas selecionadas dos estudos freudianos (1901/2006; 1913/2005; 1915b/2006) propõem que a dança corresponde ao laço social, à expressividade, ao compartilhamento e transmissão de ritos culturais, empreendendo significação para a guerra e para a vitória, condição em que a dança se coloca entre a morte do inimigo e a vida dos combatentes vitoriosos.

Assim, é possível identificar o estatuto da dança a partir de duas dimensões associadas à cultura. A primeira delas é que a dança está associada à manifestação de triunfo, ilustrada pela conquista de Tiro por Alexandre, mas que essa manifestação também oculta a violência e as mortes ocasionadas pela guerra. Na segunda dimensão, a dança estaria associada à produção de nova interpretação à realidade social (Freud, 1913/2005; 1915b/2006) e subjetiva

(Freud, 1901; 1906/2006). Nesse sentido, ressaltamos a expressão utilizada pela atriz Correa (2020), que inspirou parte do título deste estudo: “contar de outra maneira”.

Em conferência realizada em 2020 por uma universidade federal no interior do estado de Minas Gerais, a atriz peruana Ana Correa foi convidada para uma conferência e, em sua apresentação propôs a seguinte fala: “La teatralidad en nuestra cultura es anterior al teatro hispano. Nuestras teatralidades, encontradas en las fiestas populares, conducen a ese actriz y actor que danzan, que cuentan de otra manera, que cuentan cantando, es como bailar cantando” (Correa, 2020).<sup>2</sup>

A expressão, “contar de outra maneira”, apresentada pela atriz, coloca em centralidade a dimensão do inconsciente, o qual, em diversos momentos da obra freudiana, foi indicado a partir do termo Outra Cena, e ao longo da obra de Lacan pode-se identificar o Outro como a indicação correspondente ao inconsciente (Quinet, 2019). Com isso, a expressão tomou centralidade neste estudo, identificando, tal como Freud (1915a/2006) nos indicou, a centralidade do inconsciente, objeto de investigação da psicanálise.

Ao interrogar a relação entre dança e psicanálise, hipótese que norteou a construção deste artigo, primeiramente, percorremos os textos freudianos em busca do termo “dança”. A seguir, propusemos analisar tal relação a partir das dimensões do olhar e da transmissão; para, em seguida, considerar as posições de analista e coreógrafo em relação com a autoria.

## Homologias entre a dança e a psicanálise: o olhar e a transmissão

O título desta seção nos convoca a uma leitura clínica, com a qual é possível incluir o sujeito, e produzir horizontes que permitam pensar a clínica psicanalítica a partir das manifestações do inconsciente, interesse primordial da psicanálise. O corpo, em psicanálise, é abordado como erogeneizado e libidinizado (Freud, 1905/2006), e o corpo na dança situa o sujeito em suas variedades discursivas, localiza o corpo em um lugar de pertencimento, aponta para a construção de um discurso, viabiliza o movimento e coloca em aproximação as possibilidades de construções possíveis entre dança e psicanálise. Atentamo-nos ao corpo na dança, ou seja, um corpo que se situa diante de ampla variedade discursiva, condição que comporta o fenômeno do movimento como o circuito pulsional e como o deslizar da cadeia significativa.

Para a construção das homologias entre a dança e a psicanálise, dois elementos se fazem importantes de serem retomados: o olhar e a transmissão. Atentarmo-nos para essas duas dimensões foi possível a partir da investigação do termo “dança” nas obras freudianas,

<sup>2</sup> “A teatralidade em nossa cultura [peruana] é anterior ao teatro hispânico [anterior à colonização europeia nas Américas]. Nossas teatralidades, encontradas nas festas populares conduzem ao ser atriz e ator que dançam, que contam de outra maneira, que contam dançando, é como dançar cantando” (Tradução livre). Fala de Ana Correa (2020) em Conferência de Abertura EPA 2020: A rebelião dos objetos: mulheres na cena e seus objetos de memória (IARTE/UFU).

com a qual podemos apreender sobre a relação de captura do olhar e sua busca a partir do reconhecimento do outro (Freud, 1901; 1906/2006), e com a transmissão de um saber sobre a batalha, que comporta a vida e a morte, e cujos rituais de vitória (Freud, 1913/2005; 1915b/2006) mantêm os indivíduos de um grupo unidos entre si a partir dos laços libidinais (Freud, 1921/2011).

O corpo, como erogeneizado, é marcado pela organização pulsional e, a partir da experiência da dança, está diante da sutileza da captura do olhar. A dimensão do olhar, de acordo com Lacan (1964/1996), não está associada ao olho, uma vez que a esquize, ou seja, o corte, a divisão, entre o olho e o olhar são causa da função escópica, função primordial de captura do sujeito pelo olhar do Outro, e o ponto constitutivo do movimento de alienação. Para apresentar tal consideração, Lacan (1964/1996) retomou a obra *O visível e o invisível* (1964), de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), a partir da qual indicou que a regulação da forma guia o olho do sujeito, e também sua espera, movimento, que orienta a emoção muscular e visceral. Para isso, propôs o termo empuxo, indicando que há dependência do visual em relação ao que o olho vê, ao mesmo tempo em que há algo que antecede o olho que vê, isto é, há algo anterior, e que precede sua existência, a partir do qual o sujeito é olhado por toda parte. A experiência do visível, assim, é apontada como o olhar que se apresenta na forma de uma estranha contingência simbólica, e que está na falta constitutiva da angústia de castração. Assim, vemos que no Seminário 11 Lacan (1964/1996) retomou a questão do olhar partindo da repetição, a qual é situada na digressão sobre a função escópica, induzida pela obra de Merleau-Ponty (1964).

A dimensão “vejo-me ver-me” apresentada na obra de Merleau-Ponty (1964, citado por Lacan 1964/1996), aponta para a relação com a representação, que não quer dizer que seja tomada pela visão. O olhar estabelece relação com a pulsão escópica, a partir da qual o objeto depende da fantasia e o sujeito é mantido como apenso da vacilação essencial que é o olhar. À medida que o sujeito tenta se acomodar a esse olhar, ele se torna esse olhar, de forma que o sujeito se confunde com seu próprio desfalecimento. Da mesma forma, o olhar se mostra inapreensível em todos os objetos em que o sujeito reconhece a dependência na qual se encontra no registro do desejo. É nesse sentido que o olhar é desconhecido e, por essa razão, o sujeito consegue simbolizar o traço ilusório da consciência de “ver-se vendo-se”, em que o olhar se elimina. Isso porque, ao solicitar o olhar, e ao obtê-lo, o sujeito não o apreende mais como olhar. Ao considerar, a partir de Sartre, que o olhar se vê, Lacan (1964/1996) considerou que se trata do olhar imaginado pelo sujeito no campo do Outro.

A centralidade do olhar também está presente na pintura, uma vez que foi em torno do olhar que o artista produziu sua obra (Lacan, 1964/1996). Diante disso, na relação entre pintor e tela, Lacan (1964/1996) apresentou duas dimensões: a primeira em que o pintor se impõe como sujeito, e sua tela se distingue de todas as demais pelo fato de que é na obra que o artista, como sujeito, pretende impor um olhar. E, a segunda, em que se valoriza o objeto,

a tela, como produto da arte. Nesse sentido, a tela sempre manifesta algo do olhar. Em aproximação, podemos dizer que a dança, por sua vez, captura o olhar pelas possibilidades de contrações, expansões, respirações, alternância entre o estático e o movimento, divisões e aglutinações do espaço em diferentes níveis, nuances de luz, sombra e som. A dança coloca, assim, em cena a dimensão do olhar. A dança, tal como a pintura, mencionada por Lacan (1964/1996), requer pesquisa, busca, exercício, repetição, para a seleção do movimento em diálogo com a luz, sombra, movimento e pausas para a captura do olhar. Mesmo que na tela não haja figuras humanas, indicou-nos Lacan (1964/1996), como as pinturas de paisagens ou outras composições, há sempre o sentimento da presença do olhar. A dança convoca novo olhar para o corpo, suas formas, interações, para as nuances do movimento entre continuidades e interrupções, de forma que é possível afirmar que a dança existe na relação do olhar entre bailarino e espectador, este em sua versão encarnado e de Outro.

O quadro tem como função, em relação ao pintor, estabelecer relação com o olhar. O artista oferece sua obra como pastagem para o olho e convoca o outro para depor ali, na tela, seu olhar, sendo nessa hiância o efeito pacificador da pintura, a qual comporta abandono, deposição, do olhar. O olhar, nesse sentido, opera em relação com o desejo. Partindo da premissa de que o desejo do homem é o desejo do Outro, Lacan (1964/1996) reformulou que se trata de um desejo ao Outro, o qual se trata da extremidade do “dar-a-ver”. E esse “dar-a-ver” pacifica o apetite do olho naquele que olha. É o apetite do olho que olha que constitui o valor e encanto com a pintura, o valor é suposto na verdadeira função do órgão do olho, cheio de voracidade, de mau-olhado. O instante de ver completa o gesto e tem relação estreita como mau-olhado. Isso porque o olhar em si não termina o movimento, mas o cristaliza (Lacan, 1964/1996).

No seminário 11, Lacan (1964/1996) relatou sua experiência como espectador dos balés tradicionais da Ópera de Pequim, que em sua descrição trazem nas composições gestos que incidem formas de ataque, rivalidade, usam instrumentos como armas e incitam cenas de combate e intimidação. Esses gestos têm tempos de pausa, de bloqueio, alternam o momento estático com o movimento, e são essas pausas que provocam o efeito do fascínio, ou seja, é no tempo de ausência do movimento que o olhar do espectador é fixado. O efeito de fascínio do qual Lacan (1964/1996) se refere é o depósito do mau-olhado, o qual tem por efeito para o movimento matar a vida, no momento em que o sujeito suspende o gesto é mortificado. Assim, a função “antivida” ou de “antimovimento” é o ponto terminal, o *fascinum*, uma das dimensões que se exerce, diretamente, a potência do olhar. O *fascinum* é apreendido não no momento de movimento, mas na interrupção deste, isto é, quando o movimento é estático. O instante de ver, nesse sentido, intervém como sutura, junção do imaginário e do simbólico, e pode ser retomado em dialética como movimento temporal de precipitação, para frente, que se constitui o *fascinum*. Assim, podemos compreender que a dança convoca o olhar que causa movimento entre bailarino

e espectador. É possível, no entanto, que o movimento se produza sem a presença do espectador, pois há sempre o bailarino que inscreve com o corpo sua relação com a dança e, portanto, com o olhar, não do espectador encarnado, mas do Outro. Temos, assim, um gesto sempre endereçado ao Outro ou ao outro como semelhante e objeto.

Na obra *Sobre a psicoterapia*, Freud (1904/2020), valendo-se do método apresentado por Leonardo da Vinci sobre o processo de produzir uma tela, propôs analogia com o processo do tratamento analítico. Leonardo da Vinci afirmara que nas artes valia-se o método *per via di porre*, que consiste em operar com a pintura acrescentando partículas de cores sobre uma tela em branco, de modo que tal procedimento foi comparado por Freud (1904/2020) como as práticas sugestivas. Ao contrário, a escultura se processa a partir da *per via di levare*, ou seja, retira-se do bloco bruto da pedra a imagem que se fazia oculta, de modo que tal método corresponderia à psicanálise, a partir do qual é possível relevar algo que sempre esteve ali, contudo não era observado. Em suas palavras, Freud (1904/2020, p. 67) indicou que:

A pintura, diz Da Vinci, trabalha *per via di porre*; é que ela coloca montinhos de tinta onde eles antes não existiam, na tela sem cores; a escultura, por sua vez, procede *per via di levare*, já que retira da pedra o necessário para revelar a superfície da estátua nela contida [...] A terapia analítica, por sua vez, não quer aplicar nada, não quer introduzir algo novo, mas quer tirar, extrair, e para esse fim ela se ocupa da gênese dos sintomas da doença e do contexto psíquico da ideia patogênica, cuja eliminação é o seu objetivo.

O trecho foi destacado da obra *Sobre a psicoterapia* (Freud, 1904/2020), uma das que compõem os textos técnicos freudianos, com os quais, é sabido, sustenta-se pela proposta em fundamentar a psicanálise a partir da articulação indissociável entre tratamento, pesquisa e teoria (Freud, 1922/2006). Além disso, a coletânea de textos técnicos, em conjunto com os casos clínicos e estudos teóricos, objetivou um importante elemento da escrita freudiana que se centrou na transmissão. Dessa forma, partimos, agora, para a segunda proposta de articulação entre dança e a psicanálise, que se centra na possibilidade de transmissão, evidenciando seus endereçamentos e efeitos.

Devemos considerar a transmissão da técnica como outro ponto importante de aproximação entre a dança e a psicanálise, uma vez que ambas são impossíveis de serem ensinadas, restando a tarefa de transmiti-las. Isso quer dizer que, assim como a psicanálise, o ensino da dança é uma tarefa impossível, posto que ambas partem, fundamentalmente, da experiência. Assim, a transmissão da dança se torna possível apenas pela experiência prévia dessa modalidade de marca que imprime no corpo um traço representativo de si. A dança exige a combinação de formas, traços, desenhos e gestos que são sempre singulares ao bailarino que a expressa (Jacob, 2010), sendo impossível sua transmissão sem que esse corpo seja, sobretudo, marcado por essa experiência. É nesse sentido que a dança viabiliza o laço com o Outro, a partir do qual se sustenta toda a dialética do sujeito.



Lacan (1957a/1989) considerou que o saber da psicanálise não pode ser ensinado, mas transmitido, isso porque parte da formação do analista que se sustenta pelo desejo singular e se expressa pela construção de um estilo, o qual requer restaurar uma verdade, sendo capaz de produzir uma verdade subjetiva. A transmissão da psicanálise se sustenta pela formação do analista, a qual deve ser apoiada no tripé análise, supervisão e estudos teóricos. Ao transmitir o estilo, o analista transmite sua relação singular com a psicanálise e os modos pelos quais regula o testemunho de como obtura a falta no Outro.

Da mesma forma, o coreógrafo transmite seu saber a partir de uma experiência com a dança que marca um estilo, o qual está inteiramente relacionado à sua vivência com a própria dança. O bailarino que apreende a movimentação imprimirá na forma seu traço, e o colocará como marca e expressão de seu gesto. Os gestos na dança possuem forma, desenho, espacialidade, seriação e vetores, sendo esse conjunto que denomina e singulariza os passos (Rosay, 1989). Em especial no balé clássico, os gestos são traçados em dicionários, nos quais cada movimentação, ou conjunto de movimentos, é nomeada como modo de mediar esse saber (Bambirra, 1993). Todavia, devemos considerar que, embora mediada por uma técnica, a forma desse gesto é sempre única, pois ela se instaura a partir de um estilo sempre singular que inclui o sujeito e sua organização pulsional. Com isso, é possível considerar que a transmissão da dança requer o ato de apresentar uma técnica, por meio da nomeação de passos, que segue a contagem musical, em ritmo que organiza o corpo e seu movimento. No ato da montagem coreográfica, é impossível que o coreógrafo esteja apartado de sua singularidade no momento da criação, a qual está relacionada integralmente a seu ser e às suas inspirações, ao seu desejo de representação no corpo e sua relação com a dança, uma vez que para ocupar a função de coreógrafo é imprescindível ter passado pela experiência de bailarino, nesse sentido, a posição de coreógrafo inclui o sujeito, ao contrário da posição de analista que se dessubjetiva.

Freud, em seu ensino, descreveu sua técnica como recomendações, não as tomando como um modelo a ser seguido, e na obra *Deve-se ensinar a psicanálise nas universidades?* (Freud, 1919/2010) enfatizou que a prática psicanalítica prescinde da formação universitária. Como argumentação ao tema, sustentou que a formação analítica deve ser, fundamentalmente, alicerçada em estudos teóricos na literatura especializada, reuniões científicas das sociedades psicanalíticas e na troca de conhecimentos com membros mais experientes. Assim, a experiência prática é construída a partir da análise pessoal, dos estudos, e em constante aconselhamento com supervisão de profissionais já renomados. Essa organização para a formação do psicanalista se deve ao fato de que a psicanálise, desde seu início, encontrava-se excluída das universidades, realidade distinta da contemporaneidade, e entrar em contato com a psicanálise nos ambientes acadêmicos não significa obtenção da formação psicanalítica, na medida em que ela não segue o modelo de ensino, mas de transmissão.

Assim, vemos que Freud não considera que seja possível um ensino da psicanálise como disciplina acadêmica, mas sua fundamentação a partir da experiência do analista com a própria psicanálise. Lacan (1957a/1989) nomeia como estilo a técnica construída a partir da transferência que o psicanalista estabelece com a psicanálise, sendo a transmissão um modo de relação transferencial. Da mesma forma, a transmissão da dança é possível pela transferência que o coreógrafo constrói com a dança, e o saber possível a ser transmitido está relacionado com essa transferência. Nesse sentido, a primeira forma de transmissão da psicanálise é a partir da própria transferência do psicanalista, assim como a primeira forma de transmissão da dança é possível a partir da própria transferência que o coreógrafo estabelece com sua experiência com a dança, já que tal posição requer a experiência de ter sido bailarino; tal como o analista, a posição de coreógrafo requer autoria, e ambos precisam autorizar a si mesmo, o que marca seu estilo.

Lacan (1966/1998) apontou que a transmissão da experiência psicanalítica quando na análise didática, ou situação de supervisão, esboça a negociação de um saber. A tarefa de transmitir a psicanálise está relacionada ao empenho do psicanalista em seu desejo de transmissão. Almeida (2006) identificou que essa situação requer um questionamento do analista em relação ao sentido de seu ato e os destinos da transferência. Com essa prática, o analista pode produzir um resto de saber, furado que se endereça o outro, e poderá responder como um enigma do desejo do Outro, implicando-se na relação transferencial no ato educativo e suas possibilidades. O testemunho da castração, dessa forma, legitima sua posição em relação à castração, submetido à Lei e transmitindo a função paterna, a partir da qual se restaura os limites e possibilidades de escolhas e julgamentos, condições que viabilizam a sustentação simbólica da teoria e prática educativas. Ao ensinar a psicanálise, o analista transcende seu ensino, transformando-o em transmissão de um estilo, e aponta para o real da falta que perpassa a transmissão educativa.

Ensinar a psicanálise, assim como ensinar a dança, é impossível, mas há uma possibilidade que perpassa ambas, que é a criação; cria-se uma psicanálise a cada sujeito, assim como cada corpo inventa a dança. Assim, vemos que ao transmitir em produção ou criação o psicanalista e o coreógrafo produzem um ato transferencial, a partir de um saber a ser desvelado, tal como o procedimento *per via di levare*, o qual se sustenta pela extração de algo que estava velado e ao emergir produz um efeito. Ao coreografar, o coreógrafo cria um modo de fala; e ao aproximar a criação de um modo de fala, o coreógrafo é ao mesmo tempo artista e autor e diz dessa experiência de “outra maneira”, como enfatizamos no início do estudo com a fala de Ana Correa (2020).

Dizer de “outra maneira” é dizer a partir do inconsciente, a Outra Cena, na qual analista e coreógrafo são, ao mesmo tempo, pesquisadores e autores; ao produzir ciência e, ao mesmo tempo, um saber que não exclui o sujeito, incluem a dimensão da autoria.

Lacan (1964/1996) afirmou que a arte se aproxima da ciência e ao retomar Leonardo da Vinci (1452-1519) identificou que o polímata italiano pôde ser, simultaneamente, cientista e artista devido às suas construções diópticas. Assim, compreendemos com Isaacson (2017) que Leonardo da Vinci exercia indistintamente as funções de artista e inventor. França (2007), ao discutir o lugar da psicanálise entre a arte e ciência, fez uso do termo sublimação para considerar que tanto a arte como a ciência estão no campo da sublimação, de modo que é possível reconhecer o trabalho do analista como pertencente aos dois domínios. Nesse sentido, podemos afirmar que analista e coreógrafo, ao criarem a arte e a psicanálise, ocupam indistintamente as posições de artista e investigador? Para isso, iremos construir, adiante, investimento na relação entre escrever e coreografar, sustentando a hipótese que analista e coreógrafo ocupam a posição de autor.

## **A análise e a cena: relações entre escrever e coreografar**

Na composição coreográfica, é possível considerar a dimensão da criação como uma modalidade que se aproxima da escrita. A coreografia como fala está em relação com certo nível de expressão, de apreensão e de endereçamento, que em homologia com a escrita de uma carta encontra seu destinatário. A dança porta modalidade discursiva, assim, queremos compreender como analista e coreógrafo, ao criarem a psicanálise e a arte, ocupam a posição de autor. A montagem coreográfica repousa na experiência afetiva, na qual o coreógrafo é convocado a vivenciar sua história pessoal, suas lembranças, seus afetos ao também ter sido marcado pela experiência do gesto e da dança (Nassur, 2012). Na composição coreográfica, é necessário que coreógrafo e bailarinos se relacionem a partir de seus desejos e ofereçam seus corpos à fala. Lacan (1957b/1998) considera que a psicanálise está entre a escrita e a fala. O escrito não deve ser confundido com o texto, uma vez que aquele comporta o discurso, ao qual ao leitor não é apresentada outra saída a não ser a entrada no discurso.

Assim, ao considerar a coreografia como escrita, devemos considerar sobre as possibilidades de criação e inscrição como modos de transmissão de uma modalidade discursiva. Partimos da consideração de que a coreografia é um processo de criação e seu resultado como espetáculo, como produção de uma cena, é um processo de interpretação que será anunciado pelos corpos dos bailarinos ao público. Assim, temos como colocações de lugares: o bailarino e coreógrafo como sujeitos, cada qual com seu inconsciente; bailarino que lê o texto da coreografia e oferece seu corpo para interpretá-lo; e há os lugares do palco e do público, que correspondem aos espaços onde se encena e para quem se encena. A articulação desses lugares, ou espaços discursivos, indica-nos sobre o endereçamento desse texto coreográfico, o qual está posto para ser decifrado a partir da singularidade de cada

parte. Para o bailarino, o público não está ali em sua materialidade, mas como representação da alteridade; para o público, o bailarino é, como nos apontou Freud (1906/2006), um lugar da teatralidade inconsciente, onde se experimenta o gozo. Nesse ponto, temos o distanciamento importante entre as posições de analista e coreógrafo, já que aquele se coloca em posição dessubjetivada, isto é, o analista é objeto e não sujeito, enquanto a posição de coreógrafo convoca e mobiliza o sujeito em seu ato de criação. Destarte, buscamos investigar as dimensões similares e, ao mesmo tempo, invertidas dessas duas posições.

Lacan (1956/1998) inicia a obra *Escritos* resgatando a obra policial de Edgar Allan Poe, estratégia que equivale ao retorno sobre a consideração de que na linguagem a mensagem vem do Outro e para renunciá-la retorna ao sujeito de forma invertida, cuja mensagem encontra como palavra final sua destinação, ou seja, o endereçamento. Em *O seminário sobre “A carta roubada”*, Lacan (1956/1998) destacou o valor da escrita, particularmente da letra que caracteriza o inconsciente estruturado como linguagem. Na obra, apontou sobre a indistinção entre letra e carta, e supôs que a carta carrega o significante puro, apresentando a cadeia significante que introduz o automatismo de repetição. Ao resgatar o conto de Poe, Lacan (1956/1998) questionou sobre o pertencimento da carta e propôs que, mesmo diante da condição de ter sido roubada, esta sempre chega a seu destino, isto é, é endereçada ao Outro. A partir disso, foi possível afirmar em *Lituraterra* (1971/2003) que a psicanálise tem algo a receber da literatura, se considerar o recalque uma ideia menos psicobiográfica e, portanto, uma condição do sujeito que inclui a alteridade e um endereçamento ao Outro. Na obra, destacam-se os sulcos que os significantes operam no real e, em homologia à dança, considera-se que algo do significante pode ser transmitido a partir da coreografia, o que pode ter efeitos no outro, os espectadores.

Tanto Freud quanto Lacan sustentaram que a arte coloca o psicanalista na condição de aprendizes, em outras palavras, o artista precede o psicanalista e lhe abre caminhos para o entendimento do inconsciente. Ao mencionar que o inconsciente é um saber falado, Freud considerou que a escrita esteve presente na psicanálise desde seu princípio, em que o interesse se repousa sobre a leitura dos sonhos como uma escritura sagrada, algo a ser decifrado e que supõe que o inconsciente deve ser pensado como um sistema de inscrições (Rinaldi, 2007).

O ponto de partida da psicanálise é a fala, ao convidar as pacientes histéricas a falarem livremente, Freud abriu espaço para a emergência do sujeito, como efeito do discurso. Assim, podemos compreender que a palavra comporta a dimensão imaginária, pois tem a função de significação, enquanto o escrito não exige, necessariamente, compreensão, dispensando a dimensão imaginária. A experiência analítica se desenvolveu pela palavra falada, no entanto, se as palavras não são ditas também não podem ser escritas, uma vez que a dimensão da escrita pressupõe a posição da fala, assim, o dizer se escreve ao supor o saber inconsciente (Rinaldi, 2007). Para Lacan (1956/1998), a fala fecunda os atos com suas transferências.

Nesse cenário, podemos considerar que a montagem coreográfica remete à produção de um texto a ser lido por meio do corpo. A coreografia compõe uma cena que pode se mover, paralisar, pode unir corpos, separá-los, pode seguir uma melodia, ou o silêncio, pode intermediar falas, sons, luzes e sombras, sendo a interpretação inconsciente dessa cena mediada pelo corpo. Para isso, o bailarino ao interpretar esse texto-cênico o faz com seu corpo e acrescenta seu estilo, sua fala. O corpo-texto-cênico será, então, colocado à demonstração para o público, que a partir de seus recursos e impressões experimenta a cena, lendo-a a partir de sua palavra, da recriação do texto, isto é, a partir da reescrita da fala anterior, que preexistia em outra cena, produzindo o deslizamento da cadeia corpo-texto-cênico que remete ao ato de dizer de “outra maneira”, a cena inconsciente.

Outra Cena, tal como podemos compreender com Quinet (2019), a cena inconsciente, mostra que não há descontinuidade entre a realidade externa e interna, de modo que o inconsciente está na cena da realidade factual apreendida pela realidade psíquica. A montagem coreográfica recria, assim, a cena do inconsciente, enquanto pulsional (Lacan, 1964/1996), a partir do corpo erógeno. Dessa forma, a Outra Cena, como cadeias simbólicas e musicais, constitui o pano de fundo das cenas experimentadas na realidade, na qual o inconsciente se teatraliza (Quinet, 2019).

Lacan (1957b/1998) retomou a obra freudiana *A interpretação dos sonhos* (1900), *Die Traumdeutung*, para destacar a importância que essa obra carrega a respeito da letra do discurso, em sua descoberta sobre o inconsciente. O sonho tem como função o deslizamento do significado sob o significante em ação inconsciente no discurso. O inconsciente, assim como os sonhos, apresenta dois mecanismos em sua dinâmica, a condensação e o deslocamento. Esses mecanismos se realizam no estado onírico, e com *A interpretação dos sonhos* Freud (1900/2006) demonstrou que a dinâmica do inconsciente pode ser compreendida a partir desses dois processos para além dos processos patológicos. A condensação (*Verdichtung*) é a estrutura de superposição dos significantes que insere no campo da metáfora e indica conaturalidade com o mecanismo da poesia. O deslocamento (*Verschiebung*), por sua vez, designa o transporte da significação que a metonímia demonstra.

Conforme Lacan (1957b/1998), a letra tem o sentido de toda a linguagem que a experiência analítica desvela no inconsciente, assim, a letra toma como suporte material o que o discurso tomou emprestado da linguagem. Dunker (2019) indicou que a obra *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (Lacan, 1957b/1998) foi um dos textos mais comentados de Lacan, pois, além de seu caráter didático, constitui-se a partir da teoria da linguística do inconsciente combinado com a teoria dialética do sujeito. Com esse texto, Lacan inscreveu a teoria freudiana e a prática da psicanálise em uma crítica da razão, à qual se dedicou a demonstrar que a experiência do inconsciente é um questionamento radical e interno sobre os limites da razão.

A relação entre fala e a escrita pressupõe a existência de um autor, que fala e escreve, e que por essas vias constrói um texto, uma mensagem a ser decifrada, esse caminho nos leva a retomar a conferência proferida por Foucault em 1969, *O que é um autor?*. Na obra, Foucault (1969/2009) introduz o questionamento sobre quem produz o discurso da obra. Na história do conhecimento, o lugar de autoria tem importância para a individualização na história das ideias, conhecimentos, literatura, da filosofia e da ciência. Há, portanto, relação entre o autor e seu texto, e a maneira como este aponta para seu autor como figura que lhe é exterior e o antecede. A função do autor tem como característica um modo de existência, de circulação e funcionamento de discursos no interior de uma sociedade.

A escrita contemporânea, conforme Foucault (1969/2009), libertou-se da expressão e se basta por si mesma; conseqüentemente, não está obrigada à formalização da interioridade, uma vez que se identifica com sua exterioridade desdobrada, ou seja, a escrita, hoje, apresenta-se como um jogo de signos no qual o conteúdo significado tem menos valor do que a natureza do significante. Contudo, essa regularidade da escrita pode ser experimentada no sentido de seus limites, estando na iminência constante de transgressão e de inverter a regularidade com a qual aceita e se movimenta. Para Foucault (1969/2009), a escrita não se prende à exaltação do gesto de escrever, mas pela amarração de um sujeito em uma linguagem, isto é, trata-se de um espaço em que o sujeito que escreve não para de desaparecer, de forma que é possível o aparecimento do segundo traço da escrita, que é a proximidade com a morte.

O autor coloca no texto certo nível de contradições, as quais estão presentes em seu pensamento ou desejo, em sua consciência ou inconsciente, de forma que tais contradições encontrem solução, de forma que os elementos se organizem e se encadeiem organizando algo em torno da contradição fundamental ou originária. Assim, o autor é um foco de expressão de formas mais, ou menos, acabadas. Foucault (1969/2009) apresenta considerações a respeito da noção de obra, esta deve ser apreendida a partir de sua estrutura, arquitetura, sua forma intrínseca e no jogo de suas relações. A escrita preserva a existência do autor, dando estatuto à sua nova ausência, ao dispensar a referência a ele, e pressupõe a construção de uma obra. Dessa forma, devemos considerar que fala e escrita compõem um ato de invenção, que compõem um texto; da mesma forma, o ato de coreografar como a produção de uma obra.

O ato de coreografar diz respeito a uma ação criativa em que o sujeito está implicado em sua criação, o ato de encenar essa criação corresponde à representação de um texto, e que, portanto, veicula um discurso, o qual pode prescindir da fala verbalizada. Lacan (1957b/1998), ao considerar a respeito dos sonhos, compara-os a um jogo de salão no qual os espectadores são levados a adivinharem um enunciado conhecido, ou variação deste, a partir da encenação muda, de forma que a ausência de fala é colocada, para o

inconsciente, apenas como um elemento de encenação dentre os demais. No sonho estão ausentes o material para articulações lógicas da causalidade, contradição, entre outros, que colocam como questão que o sonho seja uma escrita e não uma pantomima.

Podemos compreender a composição coreográfica como uma escrita, mas também uma pantomima, isso porque se trata de um material produzido a partir da deformação ocasionada pela condensação e pelo deslocamento, que transpondo a barreira do recalque aponta os indícios de sua origem inconsciente. A criação coreográfica, com suas articulações lógicas, estaria associada à pantomima, sendo uma fala sem vocalização, uma modalidade discursiva, ou seja, uma representação muda de uma cena que fala. Escutar o corpo na dança seria, portanto, escutar o corpo que se move, que convoca ao olhar, permite transmissão, propõe uma fala e uma escrita a partir de um autor que convoca o leitor para ver e transcrever, de forma que o efeito da obra pode ser desvelado, mas não antecipadamente representado.

Freud (1915c/2013) indicou que a sublimação é o mecanismo pelo qual as ações inicialmente estavam muito afastadas das ações dirigidas a metas específicas, como forma de alcançar a descarga do estímulo pulsional. Em *Mal-estar na civilização*, Freud (1929/2006) apontou a sublimação como a técnica que emprega o deslocamento da libido dos instintos no aparelho mental, cuja tarefa é reorientar os objetivos instintivos de modo que eludam a frustração do mundo externo. O ápice desse método propõe intensificação da produção a partir das fontes de trabalho psíquico e intelectual. A sublimação do instinto se refere a um aspecto do desenvolvimento cultural e viabiliza as atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas ou ideológicas e o desempenho de uma função importante na sociedade civilizada. A ordem é uma espécie de compulsão a ser repetida, a qual visa estabelecer um regulamento que decide o que, quando e onde algo será efetuado e capacita os homens a utilizarem o espaço e o tempo para o melhor proveito, e também para conservar suas forças psíquicas.

A sublimação é um dos quatro destinos pulsionais apresentados por Freud na obra *Pulsões e destinos da pulsão* (Freud, 1915c/2013), termo que ele prometeu, no texto, fazer elaboração pertinente em outra produção científica, sem, contudo, nunca tê-lo feito. Freud (1915/2013) indicou que a sublimação aponta para a dessexualização pulsional, alcançando as formas mais elevadas de atividade intelectual que pudessem ter prestígio social e estabelecessem laço com a cultura, porém essa condição foi problematizada por Lacan (1960/2008), que, no Seminário 7, esclareceu que a sublimação precisa incluir a compulsão à repetição e, conseqüentemente, reconhecer a incidência da pulsão de morte.

Em *Escritores criativos e devaneios*, Freud (1908/2006) considerou que os escritores criativos são capazes de sintetizar emoções que julgamos incapazes de impressionar, despertar e desvelar. Para investigar sobre a origem da aptidão para a escrita criativa, Freud (1908/2006) aproximou essa ação da atividade imaginativa infantil, para a qual a criança, a partir da brincadeira, comporta-se como um escritor criativo, levando muito a sério a

possibilidade de recompor o mundo externo, trazendo para o brinquedo a possibilidade de catexia de seu mundo. Nesse processo, a criança é capaz de distinguir o mundo interno da realidade que a cerca e gosta de ligar objetos e situações imaginadas às coisas visíveis e tangíveis do mundo real. Da mesma forma, o escritor criativo cria um mundo de fantasia, para o qual investe grande quantidade de emoção, enquanto mantém distinção nítida entre realidade e fantasia. A passagem da vida infantil para a adulta requer abandono das catexias libidinais postas na relação com o brinquedo, no lugar disso, a fantasia ocupa lugar central na vida psíquica do adulto, a qual Freud (1908/2006) nomeou de devaneio.

Freud (1908/2006) apontou que a capacidade de devanear está associada à insatisfação, em que os desejos não satisfeitos encontram modos de realização a partir da fantasia. A capacidade de criar fantasias, ou devanear, pode ser constituída em três tempos: o primeiro remete à impressão atual percebida pelo sujeito que motiva ou desperta os desejos; o segundo momento diz respeito ao acesso à lembrança que o presente desperta e com a qual mostra a necessidade para apresentar releitura dessa lembrança a partir da criação de um futuro possível pela fantasia; o terceiro assevera que a criação desse futuro se vincula à criação do devaneio ou da fantasia. A criação se sustenta a partir de uma reformulação de material preexistente e conhecido pelo autor.

A dança, assim como o drama, promove a captura do olhar do espectador, que revive na cena apresentada aspectos de sua condição psíquica que em outros momentos e oportunidades não poderiam ser acessados. Ver, ouvir, emocionar-se são aspectos despertados a partir das criações artísticas. Freud (1910/2006), apontou-nos Lacan (1964/1996), não soube considerar sobre o valor da criação artística para os que olham e os que escutam, mas ao estudar Leonardo da Vinci tentou encontrar uma função de sua criação a partir da fantasia original. Foi a partir da relação de Leonardo da Vinci com duas mães que Freud reconheceu, por meio do quadro do Louvre ou do esboço de Londres, o corpo duplo e exacerbado no nível da cintura, para o qual apresentou dois questionamentos: “É nesta via que temos que procurar?” e “Ou devemos ver o princípio da criação artística no fato de que ela extrairia – lembrem-se de como eu traduzo *Vorstellungsrepräsentanz* – esse algo que toma o lugar da representação?” (Lacan, 1964/1996, p. 108). Para as questões postas, Lacan (1964/1996) considerou que as respostas devem ser “não”, pois a criação de um pintor é estruturada de modo diferente, já que ao restaurar o ponto de vista da estrutura na relação libidinal trata de designar a criação como sublimação e a partir do valor que esta ganha no campo social.

A criação coreográfica caminha por esse campo, pois expressa formas e conteúdos que remetem ao criador, sendo um modo de reconstrução de tempos internos e suas divergências, ou convergências, com a realidade externa. As composições coreográficas comportam diálogo com a realidade externa, factual, e também a interna do coreógrafo, que



envolvido em seu processo criativo produz uma possibilidade de escrita. Assim, podemos considerar que analista e coreógrafo – ao imprimirem em suas práticas um estilo, possível a partir da relação transferencial com a psicanálise e com a arte – ocupam a posição de autor-escritor, cuja autoria é possível por produzir modalidades discursivas que possibilitam a articulação e ampliação de outros saberes. As práticas de analisar e coreografar convocam analista e coreógrafo a estabelecer relação com a autoria e com o texto, mantendo relação de intimidade, ou seja, como exterioridade íntima (Lacan, 1960/2008), uma vez que a relação entre o autor e seu texto é marcada pela maneira como a obra aponta para seu autor como figura, ocupando posição que lhe é exterior e, ao mesmo tempo, íntima.

## Considerações finais

Este estudo apresentou-se como uma possibilidade de construção para homologias entre a dança e a psicanálise, exequível devido ao reconhecimento de que ambas possuem o inconsciente como matéria-prima. A dança, nesse sentido, apresenta o estatuto de intimidade, ou seja, simultaneamente dentro e fora, o que nos permite considerar sobre a descontinuidade entre a realidade psíquica e a realidade factual. Para início deste estudo, percorremos as obras de Freud em busca do significante “dança”, processo em que podemos identificar leitura da dança a partir dos conceitos de inconsciente e transferência.

A dança representa, portanto, uma modalidade de expressão da realidade psíquica; e como elemento dos rituais e cerimônias tem valor de buscar interpretações para a realidade social. Esse percurso foi necessário para a compreensão de homologias entre dança e psicanálise, identificando similaridades e inversões entre as posições de analista e de coreógrafo, ambas marcadas por experiência prévia, pela psicanálise e/ou pela dança, mas para a primeira posição identifica-se a dimensão dessubjetiva, e para a segunda a dimensão do sujeito é incluída no processo de criação, em que ambas se constituem pelo método *per via di levare*, isto é, pela extração de algo que se apresenta a ser desvelado. Nesse sentido, foi possível investigar homologias entre a dança e a psicanálise a partir da relação entre o olhar e a transmissão e, em seguida, as posições de analista e coreógrafo como autoria, de modo que as dimensões de escrever e coreografar foram apresentadas em articulação com a posição do autor, cuja autoria constitui, em princípio, como autorização de si e se estabelece a partir da singularidade do discurso que marca seu estilo.

O estudo possibilitou identificar que, assim como na psicanálise, o ato de coreografar não pode prescindir de experiência prévia. Nesse sentido, psicanálise e dança são homólogas no que tange à sustentação da relação transferencial. Desse modo, foi possível compreender que o coreógrafo, assim como o psicanalista, empresta algo de seu ser para a transmissão

da técnica. O movimento do corpo na dança está endereçado ao Outro e o convoca a partir da dimensão do olhar. O corpo, na dança, movimenta questões subjetivas, de modo que a dança traz a unicidade de cada corpo, ou seja, a dança só é possível a partir de um corpo que imprime nessa modalidade artística um estilo, sempre singular.

As construções desenvolvidas neste estudo direcionam para novas investigações, cujos desdobramentos são possíveis a partir da hipótese de existência de homologias entre o ato de analisar e o ato de coreografar. Além disso, a cena da jovem senhora que dança cançã, apresentada no estudo *Psicopatologia da vida cotidiana* (Freud, 1901/2006), que, embora tenha apontado para seu sintoma, remete-nos, como perspectiva de investigação futura, à convocação sobre a relação entre a dança e a dimensão do feminino. Ou, ainda, investigações a partir da hipótese de que a dança insere o corpo na experiência subjetiva para além das formações do inconsciente.

## Referências

- Almeida, S. F. C. de. (2006). Transmissão da psicanálise a educadores: do ideal pedagógico ao real da (trans)missão educativa. *Estilos da Clínica*, 11(21). Recuperado em 1º maio, 2020, de [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-71282006000200002](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282006000200002).
- Bambirra, W. (1993). *Dançar & sonhar: a didática do ballet infantil*. Belo Horizonte: Del Rey.
- Correa, A. (2020). Conferência de Abertura EPA 2020: A rebelião dos objetos: mulheres na cena e seus objetos de memória – III Encontro de Pesquisas em Andamento. Improvisação: Hiatos não mensuráveis da prática e da pesquisa (IARTE/UFU). Universidade Federal de Uberlândia, MG. 28 de outubro de 2020.
- Dunker, C. I. L. (2019). *Instância da Letra o Inconsciente ou a Razão desde Freud: uma hipótese de leitura*. São Paulo: Instituto Langage.
- Foucault, M. (2009). O que é um autor?. In M. Foucault. *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (2a ed., pp. 264-298). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Originalmente publicado em 1969).
- França, O., Neto. (2007). *Freud e a sublimação: arte, ciência, amor e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Freud, S. (2006). A interpretação dos sonhos. In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 4). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1900).
- Freud, S. (2006). *Psicopatologia da vida cotidiana*. In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 6). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1901).

- Freud, S. (2020). Sobre a psicoterapia. In S. Freud. *Obras Incompletas de Sigmund Freud: Fundamentos da clínica psicanalítica*. Belo Horizonte: Autêntica. (Obra original publicada em 1904).
- Freud, S. (2006). Três Ensaio sobre a teoria da sexualidade. In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 7, pp. 76-140). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1905).
- Freud, S. (2006). Personagens psicopáticos no palco. In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 7, pp.191-196). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1906).
- Freud, S. (2006). Escritores criativos e devaneios: linhas de progresso na terapia psicanalítica. In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 9, pp.78-85). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1908).
- Freud, S. (2006). Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 11, pp.37-83). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1910).
- Freud, S. (2005). *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1913).
- Freud, S. (2006). O inconsciente. In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 14, pp. 95-128). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1915a).
- Freud, S. (2006). Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise (Partes I e II). In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 15). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1915b).
- Freud, S. (2013). Pulsões e destinos da pulsão. In S. Freud. *Obras Incompletas de Sigmund Freud* (pp. 133-173). Rio de Janeiro: Autêntica. (Obra original publicada em 1915c).
- Freud, S. (2010). Deve-se ensinar a psicanálise nas universidades?. In S. Freud. *Sigmund Freud: Obras Completas* (Vol. 14, pp. 284-287). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1919).
- Freud, S. (2011). Psicologia das massas e análise do Eu e outros textos. In S. Freud. *Sigmund Freud: Obras Completas* (Vol. 15, pp. 9-100). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1921).
- Freud, S. (2006). Dois verbetes de enciclopédia. In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 18, pp. 152-168). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1922).
- Isaacson, W. (2017). *Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- Jacob, E. (2010). *Danzando: guia para bailarines, profesores y padres* (2a ed.). Santiago: Editorial Cuatro Vientos.

- Lacan, J. (1998). O seminário sobre “A carta roubada”. In J. Lacan. *Escritos* (pp. 13-68). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1956).
- Lacan, J. (1989). A psicanálise e seu ensino. In J. Lacan. *Escritos* (pp. 438-460). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1957a).
- Lacan, J. (1998). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In J. Lacan. *Escritos* (pp. 496-533). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1957b).
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1960).
- Lacan, J. (1996). *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1964).
- Lacan, J. (1998). A psicanálise e seu ensino. In J. Lacan. *Escritos* (pp. 438-460). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1966).
- Lacan, J. (2003). Lituraterra. In J. Lacan. *Outros escritos* (pp. 15-25). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1971).
- Nassur, O. (2012). *Culinária coreográfica: desmedidas de receitas para iniciantes na cozinha cênica*. Porto Alegre: Ed. do Autor.
- Quinet, A. (2019). *O Inconsciente teatral: psicanálise e teatro – homologias*. Rio de Janeiro: Atos e Divãs.
- Rinaldi, D. (2007). Escrita e invenção. In A. Costa & D. Rinaldi (Orgs.). *Escrita e psicanálise* (pp. 273-280). Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Rosay, M. (1989). *Dicionário de Ballet* (6a ed.). Rio de Janeiro: Nórdica.

## Resumo

O estudo foi construído a partir dos conceitos de inconsciente e transferência para propor relação entre psicanálise e dança. Para isso, foi desenvolvido em três momentos: primeiramente, pesquisamos as obras freudianas com o interesse de catalogar a incidência do significante “dança”. Em seguida, propusemos investigar homologias entre a dança e a psicanálise a partir da relação entre o olhar e a transmissão; para, no terceiro momento, considerar as posições de analista e coreógrafo como autoria, de modo que as dimensões de escrever e coreografar são apresentadas em articulação. Consideramos que a dança, assim como a psicanálise, é construída a partir do inconsciente, o olhar está relacionado com a composição artística, a transmissão é possível via relação transferencial e o coreógrafo, assim como o analista, estabelecem relação com a fala e com a criação a partir da relação com a escrita. Para pesquisas futuras, apresentamos dois importantes desdobramentos, o primeiro como construção de apontamentos de homologias entre o ato de analisar e o ato de coreografar e o segundo sobre a relação entre a dança e a feminilidade.

**Palavras-chave:** Dança. Inconsciente. Transferência. Psicanálise.

## “Telling in another way”: homologies between dance and psychoanalysis

### Abstract

This paper was built from the concepts of unconscious and transference to propose a relationship between psychoanalysis and dance. For this, it was developed in two moments: the first comprises the dimensions of the look and the transmission of the technique; and, second, the approximations between speech and writing, being an analyst and choreographer in the position of author. It is concluded that dance, like psychoanalysis, is built from the unconscious, the gaze is related to artistic composition, transmission is possible via transferential relationship, and the choreographer, like the analyst, establishes a relationship with speech and creation from the relationship with writing. For future research, it presents two important developments, the first as construction of homologous notes between the act of analyzing and the act of choreography; and, the second on the relationship between dance and femininity.

**Keywords:** Dance. Unconscious. Transfer. Psychoanalysis.

## “Raconter autrement”: homologies entre danse et psychanalyse

### Résumé

L'étude s'est construite à partir des concepts d'inconscient et de transfert pour proposer une relation entre la psychanalyse et la danse. Pour cela, il a été développé en deux instants: le premier comprend les dimensions du regard et la transmission de la technique; et, deuxièmement, les approximations entre la parole et l'écriture, en tant qu'analyste et chorégraphe dans la position d'auteur. On en conclut que la danse, comme

la psychanalyse, se construit à partir de l’inconscient, le regard est lié à la composition artistique, la transmission est possible via la relation transférentielle, et le chorégraphe, comme l’analyste, établit une relation avec parole et création à partir de la relation avec l’écriture. Pour les recherches futures, il présente deux développements importants, le premier comme construction de notes homologues entre l’acte d’analyser et l’acte de chorégraphie; et le second sur la relation entre danse et féminité.

**Mots-clés:** Danse. Inconscient. Transfert. Psychanalyse.

## “Contar de otra manera”: homologías entre danza y psicoanálisis

### Resumen

El estudio se construyó a partir de los conceptos de inconsciente y transferencia para proponer relación entre psicoanálisis y danza. Para eso, el estudio se desarrolló en dos momentos: el primero comprende las dimensiones de la mirada y la transmisión de la técnica; y, en segundo lugar, las aproximaciones entre discurso y escritura, siendo analista y coreógrafo en la posición de autor. Se concluye que la danza, como el psicoanálisis, se construye desde el inconsciente, la mirada se relaciona con la composición artística, la transmisión es posible vía relación transferencial, y el coreógrafo, como el analista, establece una relación con el habla y la creación a partir de la relación con la escritura. Para futuras investigaciones presenta dos desarrollos importantes, el primero como construcción de notas homólogas entre el acto de analizar y el acto de producir una coreografía; y el segundo sobre la relación entre danza y feminidad.

**Palabras clave:** Danza. Inconsciente. Transferir. Psicoanálisis.