



FACES – FACULDADE DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

LARA PORFÍRIO RABELO

ARTICULAÇÕES ENTRE ARTE E PSICANÁLISE:
Do sujeito do inconsciente ao sujeito da dança contemporânea

Brasília - DF

2021

LARA PORFÍRIO RABELO

ARTICULAÇÕES ENTRE ARTE E PSICANÁLISE:

Do sujeito do inconsciente ao sujeito da dança contemporânea

Monografia apresentada ao Centro
Universitário de Brasília como requisito
básico para obtenção do grau de psicóloga.

Linha de pesquisa: Psicologia e Dança

Professor-orientador: Dr. Juliano Moreira
Lagoas

Brasília - DF

2021

LARA PORFÍRIO RABELO

ARTICULAÇÕES ENTRE ARTE E PSICANÁLISE:

Do sujeito do inconsciente ao sujeito da dança contemporânea

Monografia apresentada ao Centro
Universitário de Brasília como requisito básico
para obtenção do grau de psicóloga.

Linha de pesquisa: Psicologia e Dança

Professor-orientador: Dr. Juliano Moreira
Lagoas

Brasília, Julho de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Juliano Moreira Lagoas, Dr. – UniCEUB

Prof. Guilherme Freitas Henderson, Me. – UniCEUB

Profa. Mariah Neves Guerra, Ma. – UFG

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Juliano Lagoas, pelas orientações e liberdade durante o processo, pelas aulas instigantes que me aproximaram cada vez mais da psicanálise.

À Mariah Guerra, à Fabíola Bertotti e ao Guilherme Henderson, pela leitura minuciosa e implicada deste trabalho, por trazerem inquietações tão valiosas e pertinentes.

À minha irmã, Júlia, que acompanhou diariamente minhas angústias, que me escutou e acolheu como ninguém.

À minha mãe e ao meu pai, pelo apoio e carinho ao longo de minha trajetória na dança e na psicologia.

Às amigadas, em especial, Maressa, Brisa, Juliana e Thaís pelo amparo, pelas trocas e contribuições nesse percurso final.

Aos professores do UniCEUB que despertaram minha paixão pela psicologia e aos do Instituto Federal de Brasília que me apresentaram um novo olhar sobre a dança contemporânea.

Aos professores Guilherme Henderson e Tânia Inessa, por tornarem compreensíveis as leituras de Freud e Lacan.

Aos professores Francielly Müller, Susi Martinelli, Elizabeth Maia, Marcos Buiati, Vitor Hamamoto, por materializarem em gestos minha visão de mundo.

A todos os sujeitos que acompanharam minhas aulas de dança contemporânea, pela abertura, carinho e partilhas.

A tantas pessoas que cruzaram meu caminho ao longo desse curso e deixaram um pouquinho de si comigo.

Olhos fechados, reflexos do corpo não mais interessantes.

Ar preenchendo o peito na tentativa constante de completar o vazio que habita.

Ombros e costas com tensões insistentes como se carregassem histórias; joelhos
estalando como se tivessem voz para contá-las.

Mãos e braços articulados e desarmados em busca de contato, dando voz à esperança
do corpo de abraçar o espaço e ser abraçado por ele.

Pés descalços querendo brincar com a gravidade, dando voz aos desejos
do corpo de flutuar e, ao mesmo tempo, enraizar-se no chão.

Um espaço de liberdade inquietante e um corpo disposto a ser afetado pelas incertezas
desse espaço.

Corpo de que tanto falo como sendo meu, mas que não me pertence, pois sou ele e ao
mesmo tempo o desconheço.

Desconheço os passos que crio, passos que partem da minha própria pele. Passos que
contam e recriam minha história sem dizer uma palavra.

Desconheço-me e reconheço-me nesse espaço, nesse corpo. E a beleza que esta dança
abriga está aí, na possibilidade de me estranhar e me reencontrar em meio às
liberdades expostas nos limites da minha própria pele.

Lara Porfírio Rabelo

RESUMO

Neste estudo, investigamos a concepção psicanalítica de sujeito, com o intuito de viabilizar o diálogo com o campo das artes e, mais especificamente, com os fundamentos éticos da dança contemporânea. Em meio a uma multiplicidade de encontros entre arte e psicanálise, percebe-se o resgate das ambiguidades e paradoxos, bem como a valorização das paixões e afetos, revelando a potência de implicação do sujeito em tais espaços. No que diz respeito às aproximações entre a dimensão ética da dança contemporânea e a da psicanálise, evidencia-se o reconhecimento das singularidades de um corpo-sujeito, atravessado pela linguagem e ao mesmo tempo potência sensível, que revela, ao mover-se, algo que escapa às tentativas de representação. Nesse sentido, o objetivo geral desta pesquisa é investigar o fenômeno da dança contemporânea, procurando identificar e compreender algumas de suas implicações éticas, sociais e subjetivas, tendo como foco as possibilidades de articulação entre esse movimento artístico e o discurso psicanalítico. Diante disso, esta pesquisa foi orientada pelos princípios metodológicos da Análise de Discurso, em articulação com os aportes teórico-clínicos da psicanálise, e contou com a participação de quatro dançarinos de dança contemporânea, sendo dois deles dançarinos profissionais e os outros dois amadores. Nesses discursos, foram identificados os significantes “Liberdade”, “Conforto”, “Ser” e “Presença”, escolhidos pelos participantes para definir o que a dança contemporânea representa para eles. Tais significantes evidenciaram a complexidade de sentidos atrelados a eles, revelando o potencial da dança de criar a partir do vazio, da falta, do desconhecido.

Palavras-chave: Psicanálise. Arte. Dança contemporânea. Sujeito. Ética.

ABSTRACT

In this study, we investigate the psychoanalytical concept of the subject, with the aim of enabling a dialogue with the field of arts and, more specifically, with the ethical foundations of contemporary dance. In the midst of a multiplicity of encounters between art and psychoanalysis, ambiguities and paradoxes are recovered, as well as an appreciation of passions and affections, revealing the subject's power of involvement in such spaces. With regard to the approximations between the ethical dimension of contemporary dance and that of psychoanalysis, the recognition of the singularities of a subject-body, crossed by language and at the same time sensitive power, reveals, when moving, something which eludes attempts at representation. In this sense, the general objective of this research is to investigate the phenomenon of contemporary dance, seeking to identify and understand some of its ethical, social and subjective implications, focusing on the possibilities of articulation between this artistic movement and the psychoanalytic discourse. Therefore, this research was guided by the methodological principles of Discourse Analysis, in conjunction with the theoretical-clinical contributions of psychoanalysis, and had the participation of four contemporary dancers, two of them professional dancers and the other two, amateurs. In these speeches, the signifiers “freedom”, “comfort”, “being” and “presence” were identified, chosen by the participants to define what contemporary dance represents to them. Such signifiers evidenced the complexity of meanings linked to them, revealing the potential of dance to create from the emptiness, the lack, the unknown.

Keywords: Psychoanalysis. Art. Contemporary dance. Subject. Ethic.

ABSTRAIT

Dans cette étude, nous investiguons le concept psychanalytique du sujet, dans le but de permettre un dialogue avec le champ des arts et, plus spécifiquement, avec les fondements éthiques de la danse contemporaine. Au milieu d'une multiplicité de rencontres entre l'art et la Psychanalyse, les ambiguïtés et les paradoxes sont récupérés, ainsi qu'une appréciation des passions et des affections, révélant le pouvoir d'implication du sujet dans de tels espaces. Au regard des rapprochements entre la dimension éthique de la danse contemporaine et celle de la psychanalyse, la reconnaissance des singularités d'un sujet-corps, traversé par le langage et en même temps le pouvoir sensible, révèle, en se déplaçant, quelque chose qui échappe aux tentatives de représentation. En ce sens, l'objectif général de cette recherche est d'explorer le phénomène de la danse contemporaine, en cherchant à identifier et comprendre certaines de ses implications éthiques, sociales et subjectives, en se concentrant sur les possibilités d'articulation entre ce mouvement artistique et le discours psychanalytique. Par conséquent, cette recherche a été guidée par les principes méthodologiques de l'Analyse du Discours, en conjonction avec les apports théorico-cliniques de la Psychanalyse, et a eu la participation de quatre danseurs de danse contemporaine, dont deux sont professionnels et les deux autres, amateurs. Dans ces discours, les signifiants « liberté », « confort », « être » et « présence » ont été identifiés, choisis par les participants pour définir ce que représente pour eux la danse contemporaine. De tels signifiants témoignaient de la complexité des significations qui leur étaient liées, révélant le potentiel de la danse à créer à partir du vide, du manque, de l'inconnu.

Mots-clés : Psychanalyse. L'art. Danse contemporaine. Sujet. Éthique.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. CAPÍTULO I - A CONCEPÇÃO PSICANALÍTICA DE SUJEITO E A ÉTICA DA PSICANÁLISE.....	14
2.1 Descentramento do Sujeito.....	15
2.2 Sujeito como efeito de Linguagem.....	17
2.3 <i>Algo</i> que escapa às representações.....	20
3. CAPÍTULO II - AS RELAÇÕES ENTRE ARTE E PSICANÁLISE.....	25
3.1 Reabertura do diálogo.....	26
3.2 Articulações entre Dança e Psicanálise.....	28
4. CAPÍTULO III - APROXIMAÇÕES ENTRE O SUJEITO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA E O SUJEITO DO INCONSCIENTE.....	31
4.1 Ausência de dança.....	32
4.2 Uma nova dança.....	34
4.3 Corpo-sujeito.....	37
5. MÉTODO.....	40
5.1 Procedimentos de construção do material.....	41
5.2 Procedimentos de análise.....	42
6. CAPÍTULO IV - ANÁLISES DOS DISCURSOS.....	43
6.1 Liberdade - Dançarino Amador.....	43
6.2 Conforto - Dançarina Amadora.....	47
6.3 Ser - Dançarino Profissional.....	50

6.4 Presença - Dançarina Profissional.....	56
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
8. REFERÊNCIAS.....	65
9. ANEXOS.....	72
9.1 Anexo A- Parecer Consubstanciado Do CEP.....	72
9.2 Anexo B - Roteiro de Entrevista.....	77

INTRODUÇÃO

Em meio a esforços constantes para ordenar e dar sentido às experiências vividas, às ilusões e fantasias, o mundo interno do sujeito aparece, frequentemente, como desafio a ser superado. Enquanto a ciência teme a ilusão e tenta dominá-la ou extingui-la e a religião a atribui ao mal e ao credo alheio, a arte, em contrapartida, revela-se como terreno fértil para admiti-la e explorá-la, reconhecendo suas potencialidades, ambiguidades e paradoxos. Diante disso, a arte se apresenta, constantemente ao longo da história humana, como forma amparo e conforto, de expressão e de estruturação simbólica, sendo também instrumento de convencimento e manipulação das massas (ROSSI, 2009; DUARTE-JÚNIOR, 1991).

Desse modo, percebe-se que as diversas formas de manifestação artística, enquanto fenômenos culturais, são produzidas a partir da relação do sujeito com sua história de vida, estando, portanto, articuladas ao contexto histórico e social em que ele está inserido (ASSUMPÇÃO, 2003). Entretanto, vale ressaltar que Benedetto Croce (1997, apud SANTOS, 2003), em *Breviário de estética*, defende que a arte não é simplesmente reflexo do contexto histórico em que é produzida. Ela se articula à forma de pensar e ser do artista, contemplando aspectos contextualizados e não-contextualizados, o que confere um caráter singular, insubstituível e incomparável a cada obra. Toda obra, portanto, apesar de ser atravessada por técnicas e jogos simbólicos em evidência no seu contexto cultural, tem sua lei própria, sua realidade particular e transgressora (SANTOS, 2003). Nesse sentido, a arte, enquanto manifestação cultural de ordem Estética¹, sensível e expressiva, configura-se como objeto privilegiado de investigação no que se refere ao estudo da subjetividade.

Neste estudo, entendemos a dança enquanto manifestação artística que se inscreve através de formas corporais no espaço, em um determinado tempo, na tentativa de concretizar o mundo interno do sentir humano, conectando-se com o simbólico, o sensível e o inefável (DUARTE-JÚNIOR, 1991). Nesse sentido, não surpreende que a dança se apresente como uma das artes mais antigas, acompanhando o homem primitivo em seu mover rítmico, tal como faz a criança, bem como na produção de gestos como tentativa de dominar e apaziguar as forças da natureza (ANDERSON, 1978, apud RODRIGUES, 2018). Atreladas à mitologia e ao sagrado, as danças milenares estabeleceram-se em rituais na Grécia e no Egito. Em Roma, a dança como espetáculo contava histórias sobre o império e seu povo. Na Idade

¹ Tendo em vista a polissemia do termo, é necessário esclarecer tanto o uso do sentido vinculado a propostas estéticas, tendências e técnicas exploradas no cenário da dança, destacado por Louppe (1997) quanto ao sentido de estética, a partir de sua raiz no grego *aisthesis*, referindo-se à sensibilidade, à experiência sensível, ao modo de relação entre o sujeito e o mundo, contemplado por Freud (1919/2019) na obra *O Infamiliar*.

Média, era contemplada a dança sagrada em oposição às danças populares, consideradas pagãs, explicitando, até então, a forte articulação da história da dança com as manifestações religiosas (RODRIGUES, 2018).

Na Itália renascentista, surge o balé clássico com o intuito de entreter a corte por meio de movimentos belos, executados por corpos magros e moldados por uma técnica extremamente rígida e difícil, sempre contextualizados por uma narrativa fantástica. Finalmente, no final do século XIX, os fundamentos da dança moderna/contemporânea² começam a surgir, propondo novas noções de sujeito, de corpo e de movimento, assim como novos valores referentes aos processos de criação coreográfica (TRAVI, 2012; LOUPPE, 1997). Diante desses breves apontamentos sobre a história da dança, é importante ressaltar a ruptura de Louppe (1997) com a tradicional concepção da história da dança que se organiza a partir da sucessão de acontecimentos em uma linha cronológica. Para ela, nessa visão linear, não é possível entrar em contato com a dimensão invisível dos acontecimentos, com a dinâmica das relações e as variantes individuais. Louppe (1997) procura investigar a dança contemporânea a partir da complexidade dos contextos e da multiplicidade de propostas estéticas coexistentes, enfatizando o caráter singular de cada proposta na relação com variados contextos socioculturais e trazendo também os traços e valores partilhados que emergem na dimensão ética da experiência.

Sendo assim, Louppe (1997) investiga a dança contemporânea a partir dos variados e singulares sistemas de movimento e de sentido, enfatizando a dimensão ética que permeia essas diversas propostas estéticas. É importante ressaltar que, apesar de o trabalho de Isadora Duncan³ representar um marco na história da dança por romper com as convenções rígidas do balé clássico, a origem da dança contemporânea encontra-se para além do cenário da dança, pois nasce, segundo Louppe (1997, p. 55), a partir de uma “ausência de dança”⁴, sendo seus fundamentos éticos impulsionados por trabalhos produzidos em diferentes campos do saber, como a filosofia e a música. Desse modo, enfatizamos, neste estudo, o compartilhamento de valores éticos nessa nova dança, que dizem respeito à produção de uma movimentação oriunda de uma “esfera sensível individual” (p.45), bem como da relação do sujeito com seu desejo.

² É importante pontuar a existência de divergências entre o moderno e o contemporâneo, enfatizada em diversos trabalhos como os de Travi (2012, 2014) e de Borges (2019). No entanto, assim como Louppe (1997), não utilizaremos a distinção entre dança moderna e dança contemporânea, tendo em vista a ênfase deste estudo na dimensão ética da dança, que continua atravessando as mais variadas propostas estéticas desde o final do século XIX.

³ Isadora Duncan é considerada pioneira da dança moderna por ser a primeira bailarina a romper com os padrões da dança clássica, propondo uma dança mais livre e expressiva (TRAVI, 2012).

⁴ Aspecto aprofundado no capítulo III, item 4.1.

A dança contemporânea propõe uma nova visão de corpo e novos valores éticos referentes aos processos de criação coreográfica, sustentados por uma ideia de expressão da subjetividade. O dançarino deixa de ser um mero objeto moldado pelo padrão restrito de uma técnica e passa a ser visto como um sujeito marcado pelas suas experiências e pela sua singularidade. Essa visão de sujeito marca um caráter essencial desse estilo que propõe uma dança, cuja expressão ultrapassa as barreiras do campo da representação e da narrativa (LOUPPE, 1997). Sendo assim, não se trata de dançar para expressar aquilo que você quer dizer, mas sim de dançar para expressar aquilo que é impossível de ser dito.

Considerando o que foi exposto até aqui, foram levantadas as seguintes questões: Qual o lugar do sujeito na dança contemporânea? Qual o papel dos fundamentos éticos dessa dança na reformulação da subjetividade? De que forma o irrepresentável se manifesta nesse contexto? Frente a essas interrogações, a questão que se apresenta aqui diz respeito à possibilidade de a dança contemporânea, em sua dimensão ética, oferecer um espaço para a emergência da subjetividade, espaço este que não é incentivado, por exemplo, pelos formalismos característicos da dança clássica. Nesse sentido, entende-se que a dança contemporânea, ao conferir maior liberdade ao dançarino no que se refere às suas possibilidades criativas, permite um maior acesso à subjetividade e àquilo que ultrapassa as barreiras do campo da representação (JOSÉ, 2011; LOUPPE, 1997).

O objetivo geral desta pesquisa é investigar a dança contemporânea, procurando identificar e compreender algumas de suas implicações éticas, sociais e subjetivas, tendo como foco as possibilidades de aproximação entre esse movimento artístico e a Psicanálise. Os objetivos específicos são: (i) Analisar possíveis articulações entre a psicanálise e a dança contemporânea, tendo como ponto de partida a dimensão ética de cada uma; (ii) Investigar de que forma a dança contemporânea nos ajuda explorar o potencial crítico e transformativo da concepção psicanalítica de sujeito.

Em vista de seu caráter interdisciplinar, das interrogações e dos objetivos supracitados, este trabalho foi estruturado em quatro capítulos. O primeiro contempla discussões acerca da concepção psicanalítica de sujeito e sua dimensão ética, buscando evidenciar as noções de descentramento e de fragmentação, para se pensar o papel da linguagem e de seus restos irrepresentáveis na constituição subjetiva. No segundo capítulo, analisamos a relevância do diálogo entre o campo das artes e a psicanálise, a partir do trabalho de alguns autores, incluindo Freud, procurando compreender de que forma tais espaços revelam um potencial de implicação do sujeito. No terceiro capítulo, expomos a dança contemporânea vinculada a um impulso irrepresentável dos corpos, buscando investigar propostas de articulação com

discurso psicanalítico, no que se refere à noção de corpo-sujeito e à dimensão ética, que atravessam a experiência nesses dois contextos.

Posteriormente, é apresentado o método que orientou a pesquisa a partir da Análise de Discurso, em associação com os aportes teórico-clínicos da Psicanálise, contando com a participação de quatro dançarinos de dança contemporânea. Diante disso, o quarto capítulo foi construído com base da análise dos discursos dos dançarinos em consonância com os fundamentos teóricos expostos nos capítulos anteriores. Posto isso, é importante destacar que procuramos reconhecer a mobilização de um saber que se manifesta na dimensão prática da dança contemporânea, um saber que se produz na experiência e se corporifica, denunciando algo que escapa aos limites da representação (BIANCO, 2010).

CAPÍTULO I - A CONCEPÇÃO PSICANALÍTICA DE SUJEITO E A ÉTICA DA PSICANÁLISE

Sujeito que não detém a chave do conhecimento sobre si mesmo. A chave perdida, a cada momento encontrada (Lima, 2008, p.13).

Assim como destaca Elia (2010), foi a partir do advento da ciência moderna e da sua separação com o campo da filosofia que se originaram as discussões acerca da categoria sujeito. A famosa frase de Descartes “Penso, logo sou” traduzida do latim “*Cogito, ergo sum*”, não apenas evidencia a ideia de um ser pensante, capaz de conhecer o mundo externo por meio da razão, mas também inaugura a ideia de o discurso do saber estar necessariamente atrelado ao agente do saber. Nesse sentido, ao se colocar em questão o próprio pensar sobre o ato de conhecer, o ser emerge como sujeito, pela primeira vez no campo da filosofia. Desse modo, percebe-se que o sujeito surge em um cenário de angústias e incertezas, tendo em vista um mundo até então coerente e passível de compreensão para o entendimento humano. Frente a esse movimento filosófico, a ciência moderna reconhece o lugar do sujeito para poder excluí-lo de seu campo operatório, com o intuito de obter um saber sistemático e objetivo (ELIA, 2010).

Arrojo (2003) destaca algo importante nessa discussão. Sustentando os campos filosófico e científico, esse logocentrismo só pôde ser desconstruído ao se colocar em questão a autonomia do sujeito cartesiano. Desse modo, já no trabalho de Schopenhauer, é possível encontrar algumas formulações referentes a uma vontade cega e irracional, a um lado desconhecido do ser humano. Em Nietzsche, percebe-se a difícil e transgressora tarefa de denunciar as ilusões humanas de autonomia e de verdade. Frente a essas discussões filosóficas, o homem, que procurava incessantemente alcançar a verdade escondida no mundo, não era capaz nem mesmo de conhecer a si próprio. A desconstrução desse sujeito puramente racional desestabilizou a crença de uma relação completamente objetiva entre o homem e a realidade, sendo essa desconstrução, posteriormente, imprescindível para o surgimento da psicanálise.

Nesse sentido, a psicanálise também rompe com o pensamento cartesiano que implicava um ser racional, puramente consciente e autodeterminado. Mas se essa desconstrução já havia sido inaugurada por outros pensadores, como os que foram citados anteriormente, o que Freud trouxe de novo em seu trabalho? A novidade que Freud inaugura diz respeito ao reconhecimento de um sujeito do inconsciente, que se manifesta através dos sintomas, atos falhos, chistes, sonhos, lapsos, etc. Nesse sentido, o inconsciente de Freud

rompe com a ideia de um inconsciente que apenas designa algo não-consciente ou que representa algo completamente caótico e inacessível. A partir disso, a Psicanálise produziu as condições necessárias para trabalhar com esse sujeito do inconsciente, que não se apresenta mais enquanto pura consciência de si e do mundo, mas sim um sujeito sem subjetividade, sem qualidades, fragmentado em sua própria constituição, evidenciando o descentramento do sujeito como condição essencial para se pensar a Psicanálise (ELIA, 2010; LEITE, 2017; MATTEO, 2002; GARCIA-ROZA, 2009).

2.1 Descentramento do Sujeito

Segundo Matteo (2002), o centro do autoconhecimento e da autodeterminação em um Eu consciente é subvertido pelo discurso psicanalítico, levando a uma espécie de descentramento do sujeito. Diante disso, é importante enfatizar que o termo sujeito aparece no campo psicanalítico enquanto construto teórico e como categoria que se impõe à experiência, orientando a prática analítica. Esse termo foi introduzido por Lacan e perpassa as discussões da Psicanálise desde Freud, na medida em que se reconhecem seus efeitos nos sintomas, nos atos falhos, de maneira geral, nas formações do inconsciente (ELIA, 2010). Nesse sentido, Matteo (2002) aponta que é possível inferir uma problemática do sujeito do inconsciente em Freud, tanto no que diz respeito à primeira tópica, quanto à segunda.

Assim como dito anteriormente, o termo inconsciente adquiriu novas significações com os estudos de Freud. Aquilo que designava apenas a ideia de algo não-consciente passou a designar uma pluralidade de sentidos. No artigo *O Inconsciente* (1915/2010), Freud explica a primeira tópica, dividindo o psiquismo em consciente (Cs), pré-consciente (Pcs) e inconsciente (Ics). Nesse momento, o Ics se tornara um sistema psíquico com características próprias que permitem diferenciá-lo do sistema Pcs/Cs, sendo uma de suas características mais marcantes o fato de ele ser regido pelo princípio do prazer, ou seja, nesse sistema os conteúdos inconscientes não sofreriam nenhum tipo de censura, diferentemente do sistema Pcs/Cs que seria regido pelo princípio de realidade. O sistema Ics seria, portanto, puro desejo, restando ao sistema Pcs/Cs impedir que tal atividade promova desprazer (GARCIA-ROZA, 2009).

Tais apontamentos a respeito da primeira tópica articulam-se ao conceito de recalçamento, atrelado ao afastamento de uma certa representação do sistema Pcs/Cs, estando

esta ligada a uma pulsão⁵. A pulsão teria dois representantes, o afeto e a ideia ligada a ele. É importante destacar o prazer vinculado à satisfação da pulsão, no entanto, o encontro do representante ideativo da pulsão com as exigências do sistema Pcs/Cs poderia gerar desprazer. O afeto, como o outro representante psíquico da pulsão, não pode ser recalcado como a ideia atrelada a ele. Nesse sentido, o recalçamento promoveria uma ruptura entre tais representantes da pulsão, de modo que o afeto seria deslocado e a ideia seria mantida inconsciente (conteúdo dinâmico) ao ser confrontada com as exigências de censura do sistema Pcs/Cs (GARCIA-ROZA, 2009). Desse modo, percebe-se que o termo inconsciente também poderia designar um conteúdo latente (Pcs) que, facilmente, poderia se tornar consciente, bem como um conteúdo dinâmico (Ics) que, sem algum trabalho, não poderia vir à consciência (MATTEO, 2002).

Segundo Matteo (2002), ao compreender a dimensão inconsciente presente no fenômeno da resistência, Freud percebe a natureza inconsciente do próprio Eu. Diante disso, essa primeira estruturação do aparelho psíquico se mostra incoerente com essas novas considerações, resultando na elaboração da segunda tópica em *O Eu e o Id* (FREUD, 1923/2011). Sendo assim, na segunda tópica, o Eu aparece enquanto instância mental que regula não apenas os atos conscientes, mas também as repressões inconscientes. Freud elabora as noções de Isso (*Id*), Eu (*Ego*) e Supereu (*Superego*), vinculadas a uma reformulação da teoria das pulsões a partir de *Além do princípio do prazer* (FREUD, 1920/2010), obra na qual se insere as discussões acerca da pulsão de morte. Nesse momento, o termo inconsciente deixa de designar um sistema psíquico e passa a se referir a uma característica do recalcado (*Id*), do recalcante (*Eu*) e do latente (*Pcs*).

Um aspecto fundamental dessa nova formulação teórica diz respeito ao destaque que Freud dá à dimensão econômica do psiquismo. Ou seja, ao invés de enfatizar as dimensões tópica e dinâmica, como na primeira formulação, Freud dá destaque às divisões de poder que perpassam as relações do Eu com as outras instâncias e o mundo externo. Nesse sentido, o Eu freudiano passa a desempenhar uma difícil função política, na qual ele se encontra como servo de “três tirânicos senhores” (MATTEO, 2002, p. 31), isto é, está, constantemente, tentando regular as exigências do mundo externo, a libido selvagem e amoral do Isso, descrito como um caldeirão pulsional, e a severidade do Supereu, que se refere a um ideal do Eu,

⁵ O termo pulsão será aprofundado no tópico 2.3, sendo importante destacá-la agora enquanto uma força incessante e indeterminada submetida ao princípio do prazer, que deveria, portanto, ser escoada para manutenção de um estado de prazer e de evitação de um estado de desprazer.

supermoral, sendo importante enfatizar os conflitos, as ambiguidades e contradições presentes nessa complexa tarefa (MATTEO, 2002).

Frente a esses breves apontamentos sobre as tópicas freudianas, percebe-se que a ideia de descentramento do sujeito perpassa essas duas formulações teóricas; no entanto, em níveis distintos. Segundo Matteo (2002), Freud descentraliza o sujeito já na primeira tópica, ao propor uma divisão de caráter estrutural desse sujeito do inconsciente que, há pouco tempo, fora destituído dessa posição de sujeito puramente consciente. Porém, é apenas na segunda tópica, com a inserção das discussões sobre a pulsão de morte, que esse descentramento irá se radicalizar. O conflito que se dava na primeira tópica entre as pulsões sexuais, reguladas pelo princípio do prazer, e as pulsões do Eu, governadas pelo princípio da realidade, será substituído, na segunda tópica, pelas diversas relações conflituosas do Eu com o mundo externo, com o Supereu e com o Isso, articuladas à nova teoria das pulsões. Nesse sentido, o sujeito da segunda tópica é duplamente descentrado, tanto pela força das pulsões de vida (*Eros*) e de morte (*Thanatos*) quanto pelo lugar da alteridade, ou seja, pelo lugar do outro em sua constituição (MATTEO, 2002).

Diante disso, é importante destacar que o ser humano não nasce com um Eu, sendo sua história, necessariamente, marcada pela presença de um outro. Do mesmo modo, o ser humano não nasce sujeito, ele vai se constituindo enquanto tal à medida que se insere na ordem simbólica que o precede. Nesse sentido, a dimensão da alteridade, atravessada pelo campo da linguagem, se apresenta como condição imprescindível à constituição do sujeito do inconsciente. Entende-se que a estrutura simbólica inconsciente não pode ser investigada em sua complexidade sem que se considere as ambivalências e o devires em jogo na constituição subjetiva. Assim como salienta Burgarelli (2017), não se trata de uma essência e nunca se chega a um sujeito como resultado, como estado final um processo. Trata-se aqui de um sujeito como efeito de linguagem e, portanto, dividido pelo desejo do outro. Desse modo, a psicanálise resgata o sujeito cartesiano, ou seja, o sujeito da ciência, sem qualidades, para subvertê-lo, tendo em vista a dialética do desejo que opera em sua constituição (BURGARELLI, 2017; LEITE, 2017).

2.2 Sujeito como efeito de linguagem

É importante destacar que, embora Freud não tenha se referido de maneira explícita ao campo da linguagem, em todas as suas formulações teóricas ele apresenta o inconsciente como sistema de representações, de traços mnêmicos e de signos de percepção. Nesse sentido,

por exemplo, Freud dá voz às formações do inconsciente na experiência analítica adotando a regra fundamental da associação livre, que propõe ao analisando se entregar a sua fala sem qualificar, sem atribuir valor às significações compartilhadas, falando tudo o que lhe vier à cabeça (ELIA, 2010). Desse modo, as formações do inconsciente que emergem da associação livre se apresentam enquanto fatos de linguagem que revelam o efeito de corte, de fragmentação do psiquismo, denunciando o sujeito do desejo inconsciente não mais senhor de si, mas sim articulado ao lugar do Outro⁶ (LEITE, 2017).

Destaca-se, portanto, a reelaboração da obra freudiana proposta por Lacan, que se apoia, sobretudo, na dimensão simbólica do psiquismo, sendo o inconsciente, nesse sentido, estruturado como uma linguagem (GARCIA-ROZA, 2009). Assim como afirma Leite (2017), a imersão do ser humano no campo simbólico⁷ é anterior ao nascimento de seu corpo orgânico. Antes de qualquer experiência particular de um sujeito, já existe uma linguagem, uma lei que estrutura as relações com o outro. Os efeitos dessa lei implicam o desvio das necessidades do ser humano, implicam o exílio deste do reino da natureza. A relação com o Outro se estabelece, portanto, através do significante, através da linguagem, sendo esta relação marcada pela impossibilidade do Outro de fornecer ao sujeito o significante que responderia à sua demanda. Tal encontro denuncia a incompletude do Outro que incide sobre o sujeito, fragmentando-o (LEITE, 2017; BORGES, 2019).

A partir da releitura lacaniana entende-se que o inconsciente atende à lógica do significante, ou seja, a uma estrutura linguística que não pode ser confundida com um sentido estruturalista de exclusão do sujeito, mas deve ser pensada no sentido psicanalítico, cuja estrutura pressupõe o sujeito. Dessa forma, a linguagem não pode ser compreendida como um código fixo e absoluto. Por se estabelecer no campo da experiência humana, um elemento da linguagem só adquire sentido na relação com outros elementos (BORGES, 2019). Segundo Porge (2017, p. 20), o sujeito do inconsciente se apresenta, portanto, enquanto efeito de linguagem, ou seja, “não tem subjetividade, ele não se subjetiva, ele se institui na sua destituição (...) porque ele é apenas representado por um significante para outro significante”.

⁶ O termo “Outro”, grafado com letra inicial maiúscula, diz respeito a um conceito de Lacan definido enquanto lugar simbólico, no qual se inscreve a experiência analítica. É importante enfatizar que se trata de uma estrutura imprescindível para a constituição do sujeito, no entanto, tal estrutura é sempre incompleta e inconsistente, e não um sistema homogêneo de signos absolutos. O acesso à alteridade seria compreendido não apenas por meio da articulação com o pequeno outro, ou seja, pela representação do semelhante, mas, em especial, pelo grande *Outro*, pelo lugar dessa estrutura simbólica compartilhada que atravessa o sujeito (SILVA, 2017).

⁷ O campo simbólico se constitui enquanto um dos três planos de estruturação da realidade, para Lacan, sendo que os outros dois, o real e o imaginário, só podem ser compreendidos por meio do registro simbólico. É importante destacar que o simbólico se trata de um registro que veicula uma realidade por meio de símbolos, não se reduz, portanto, a uma função referencial ou comunicacional convencional, pois evidencia a relação entre significante e significado (SILVA, 2017).

Diante disso, é importante destacar que a fragmentação do sujeito não deve ser compreendida a partir de uma separação com sua existência corporal (BORGES, 2019). Ao trazer o conceito de significante, Lacan não remete apenas ao efeito de significar, mas também ao efeito de afetar, de marcar esse corpo na dimensão da experiência, o que implica as particularidades da relação do sujeito com sua história de vida e, inclusive, pressupõe a existência de algo que escapa a essa possibilidade de simbolização.

Frente a essas questões, torna-se necessário considerar a dimensão da linguagem ao se colocar em questão a noção de corpo para a Psicanálise. Segundo Winograd e Mendes (2009), Freud não se apropriou tecnicamente do conceito de corpo, o qual, entretanto, se faz presente, de forma implícita, em diversos momentos de sua obra. Tendo em vista a dimensão simbólica, o corpo para Freud seria compreendido como o centro da existência, o ponto original de encontro entre o sujeito e o mundo (WINOGRAD; MENDES, 2009; WINOGRAD, 2016). Sendo assim, o corpo psicanalítico não seria uma mera substância material separada do sujeito, mas sim, um corpo-sujeito, marcado pelos seus desejos, pelas suas experiências e pela linguagem.

Segundo Winograd (2016), a problemática da relação entre o psíquico e o somático perpassou toda a obra freudiana, e essa noção de corpo simbólico se insere em sua obra à medida em que ele se afasta do discurso positivista e fisicalista das teorias neurológicas de sua época. No final do século XIX, Freud se depara com a inexistência de explicações de causa orgânica para os sintomas histéricos. Diante disso, em *Estudos sobre a histeria* (1893-1895/2016), Freud passa a compreender que os sintomas somáticos de conversão histérica se constituem como expressões simbólicas de conflitos psíquicos atrelados às particularidades da história de vida de cada sujeito, ou seja, esses sintomas seriam a expressão de representações recalçadas. O corpo no qual esses sintomas se manifestavam, já não seria pura materialidade, mas sim imagem de si, palavra e expressão simbólica.

Nesse sentido, Freud dá voz ao corpo da histeria ao reconhecer a lógica do saber inconsciente presente na recusa deste corpo em obedecer ao saber natural da autoconservação. Segundo Borges (2019, p. 67), a relação do humano com a linguagem pressupõe um sujeito descolado do reino da natureza, do saber natural de seu próprio corpo, na medida em que o sujeito identifica o próprio corpo na ordem do ter, e não do ser, pois, enquanto ser falante, “o Ser está do lado do Saber”, ou seja, o ser se identifica a uma representação de si. O sujeito, imerso na linguagem, é, portanto, representação estranha e incompleta construída na relação com o outro. Esse corpo simbólico existe antes de sua concepção nas fantasias e desejos dos pais, existe também depois de sua morte no nome registrado na sepultura. Desse modo, a

inserção do sujeito no campo simbólico excede sua vida orgânica, pois a representação de si excede sua existência na carne (BORGES, 2019; LEITE, 2017).

Freud, em *O Eu e o Id* (1923/ 2011, p. 40), ressalta que “o ego é, primeiro e acima de tudo, um ego corporal; não é simplesmente uma entidade de superfície, mas é, ele próprio, a projeção de uma superfície”. Ou seja, para além da fisicalidade, o corpo seria também representação simbólica de si para o outro. Nesse sentido, compreende-se que é somente em meio à cultura que o corpo poderia emergir como sujeito, pois não se trata de mera substância material, mas sim de um corpo que se inscreve no campo simbólico, como signo, como palavra (WINOGRAD, 2016). Porém, percebe-se também, no trecho supracitado de Freud, que, ao trazer a noção de um corpo simbólico, ele não exclui a dimensão da materialidade, a “entidade superficial”, mas apenas destaca o simbólico para além dela. Percebe-se que Freud, mesmo que de forma implícita em sua obra, trouxe um caráter duplo para a noção de corpo, um corpo simbólico, como representação, e um corpo pulsional, inserindo a ideia de algo da ordem do irrepresentável.

2.3 Algo que escapa às representações

Em Freud, apesar de a teoria das pulsões e o próprio conceito de pulsão ter passado por reestruturações radicais, esse termo aparece, desde o início, associado à noção de que “o corpo forneceria uma estimulação incessante, intensa e indeterminada”, aparecendo como conceito fronteiro entre o psíquico e o somático (WINOGRAD, 2016, p. 238). Freud utiliza a palavra pulsão pela primeira vez em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/2016), delimitando uma diferença clara entre a pulsão sexual, cuja libido constitui a energia, e a ideia de instinto, enquanto função biológica. No entanto, é apenas em *A pulsão e seus destinos* (FREUD, 1915/2004), que a pulsão será definida enquanto conceito psicanalítico, contando com quatro componentes: força, meta, objeto, fonte.

Segundo Borges (2019), a pulsão age como uma força constante, cuja pressão contínua é incapaz de ser eliminada, como no caso de estímulos fisiológicos. Estando a pulsão submetida ao princípio do prazer, que diz respeito à regulação automática do psiquismo pelas sensações prazer (redução do estímulo) e desprazer (aumento de estímulo), ela deveria ser “escoada” para manutenção de um estado de prazer e de evitação de um estado de desprazer, aproximando-se, dessa forma, de uma ausência de tensão. Desse modo, sua meta seria a satisfação, mesmo que limitada ou parcial, sendo o objeto variável, podendo ser um objeto externo, uma parte do próprio corpo, um objeto tangível ou imaginado e sua fonte seria

derivada do próprio organismo, de órgãos ou partes do corpo (BORGES, 2019; WINOGRAD, 2016). Sendo o objeto variável e não fixo, destaca-se a plasticidade da pulsão que poderá tomar diferentes destinos para alcançar a satisfação (BORGES, 2019).

Em meio a diversas reestruturações teóricas acerca do conceito de pulsão, nota-se aqui a elaboração do conceito de pulsão de morte, em *Além do princípio do prazer* (FREUD, 1920/2010), frente a repetição de experiências traumáticas do passado, que não se articulavam a qualquer possibilidade de satisfação prazerosa. Freud (1920/2010) reformula o dualismo pulsional, a partir da pulsão de vida (*Eros*), sendo aquilo que promove ligação, captura e, de certa forma, enlaçamento ao Outro, e a pulsão de morte (*Tánatos*), atrelada ao retorno à inércia da vida orgânica, a um desligamento, desinvestimento e ausência de representação. A pulsão de morte, articulada à “compulsão à repetição”, evidencia, portanto, um excesso pulsional que escapa às tentativas de simbolização (BORGES, 2019).

Tal como salienta Freud (1932, apud SAPELLI, 2013, p.78) a respeito das pulsões, “em nosso trabalho não podemos prescindir nem um instante delas, e, no entanto, nunca estamos seguros de vê-las com clareza”. Diante desses apontamentos sobre o conceito de pulsão, é necessário pontuar que o corpo pulsional apareceria como causa primária de toda atividade psíquica, sendo importante não o confundir com o corpo biológico, por não compreender uma organização interna à priori, mas sim potência caótica, exigência de ação e de simbolização. Desse modo, na perspectiva freudiana, o sujeito se constitui tanto como corpo simbólico, inscrito na cultura a partir de representações, quanto como corpo pulsional, denunciando sua natureza enquanto condição de possibilidade, de potência que escapa às representações (WINOGRAD, 2016). Assim como ressalta Borges (2019, p. 78), o corpo na psicanálise, ainda que compreendido enquanto “corpo da representação, não se submete exclusivamente a ela, mas se inscreve também como um corpo do transbordamento”, pois “a simbolização nunca abarca por completo o campo do real da experiência”.

Segundo Winograd (2016, p. 247), o sujeito freudiano seria, portanto, “corporal e consciência do corporal, pulsional e esforço de gerenciamento das pulsões”. Nesse sentido, frente a noção de corpo pulsional, emerge a problemática do irrepresentável, na medida em que o corpo se estabelece como “um espaço nunca completamente determinado e sempre desconhecido” (BERTOTTI, 2016, p. 62), remetendo-se ao conceito de *Unheimlich* desenvolvido por Freud (1919/2019). Dentre as várias traduções para esse conceito, será utilizado, neste estudo, o termo infamiliar, proposto pela recente tradução publicada pela Editora Autêntica, por conter, na escrita, seu aparente oposto, o familiar, tal como o termo *(Un)heimlich*. A palavra infamiliar revela não apenas a ideia de algo alheio ou exterior, mas,

ao mesmo tempo, evoca o seu contrário, algo que lhe é íntimo e conhecido (IANNINI; TAVARES, 2019). Sendo assim, o conceito de infamiliar para Freud (1919/2019) contemplaria novos sentidos, inclusive, opostos entre si, denunciando as ambiguidades inerentes à constituição do sujeito.

Diante disso, é necessário pontuar a tese de que, sendo o inconsciente puro desejo, ele não admite a negação, que ganharia lugar apenas no campo da consciência, denunciando algo extremamente angustiante, um estranhamento inquietante, que habitaria o sujeito, mas que seria vivido como algo externo. O prefixo “in”, no infamiliar, implica não apenas a ideia de negação, oposição, mas também a ideia de algo íntimo, interno, algo que, segundo a observação de Schelling, “deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (FREUD, 1919/2019, p. 58). Esse termo aparece em forma de negação possibilitando o retorno daquilo que fora familiar, mas que havia sido recalcado. Um aspecto interessante que Freud (1919/2019) pontua em relação ao termo *heimlich*/familiar diz respeito ao uso do termo para caracterizar as partes íntimas do corpo humano, aquelas que devem ficar escondidas e que seriam mais sensíveis e suscetíveis ao risco de ferimento, remetendo-se à angústia frente ao medo da castração.

Na origem da vida anímica, a realidade é tida enquanto desdobramento da onipresença do Eu, que é substituída pelo reconhecimento do outro, enquanto algo diferente de si, estabelecendo uma estranha e paradoxal relação. O complexo de castração infantil seria compreendido, nesse sentido, como representante simbólico da perda de algo que antes o complementava, o outro como parte de si. O sentimento de infamiliaridade denunciaria, desse modo, a insistência da onipotência de pensamentos na vida psíquica do sujeito, evidenciada pelo caráter falho de todo recalçamento. Nesse ponto, é importante ressaltar a pulsão de morte da segunda tópica que se manifesta como compulsão à repetição, em vista do retorno angustiante daquilo que não foi elaborado. Tal compulsão, incessante e demasiadamente forte para se limitar ao princípio do prazer, concede o referido caráter infamiliar e angustiante a certos aspectos da constituição psíquica do sujeito (FREUD, 1919/2019).

Todos esses sentidos que atravessam o conceito de infamiliar referem-se ao “corpo e suas intensidades, ao corpo como um aparelho perceptivo, por meio do qual o mundo nos penetra” (CHAVES, 2019, p. 111). Diante disso, percebe-se que o sujeito se constitui à medida que se insere no campo simbólico, a partir da negação que viabiliza a separação entre o Eu e o outro, entre a realidade interna e externa, que, na origem da vida psíquica, constituem uma unidade, mesmo que ilusória. Em outras palavras, e articulando com a obra *O Eu e o Id* (FREUD, 1923/2011), a exigência indeterminada de trabalho das pulsões remonta às origens

do psiquismo, tendo em vista a compreensão de que o Eu se constitui a partir da progressiva diferenciação do Isso no contato com o campo simbólico.

Desse modo, Freud (1919/2019), em *O Infamiliar*, aborda tanto uma dimensão estética, que se corporifica na relação desse sujeito com a sensibilidade, enquanto regime de afecções e qualidade do sentir, quanto uma dimensão ética, que se estabelece na relação do sujeito com a realidade externa, com o outro (CHAVES, 2019). Percebe-se uma sobreposição entre essas duas dimensões, promovendo a inserção do debate estético no âmbito ético da clínica psicanalítica. Diante disso, compreende-se que a linguagem que perpassa o sujeito é símbolo carregado de afeto corporificado, é palavra, é significante que denuncia algo para além dele mesmo. A ética da psicanálise se insere nesse ponto, ao reconhecer o regime de afecções escondido na suposta obviedade dos símbolos compartilhados. Tal como destaca Lacan (1959-60/2008), é a dimensão ética da prática que dá lugar ao significante, ao particular, ao sujeito.

Frente a essa dimensão ética da experiência psicanalítica, é válido ressaltar a crítica de Lacan ao movimento dogmático dos pós-freudianos, que acabou por reduzir a prática analítica à relação entre analista e analisando, desconsiderando um terceiro fator, sem o qual não existiria a experiência analítica: o lugar do inconsciente. Lacan recupera o desejo, portanto, como o centro do debate ético, visando cernir isso que, na experiência do desejo, resiste à simbolização. É oportuno ressaltar que essa valorização do desejo não diz respeito à pura valorização do corpo pulsional, mas também ao reconhecimento da Lei da castração, por meio da qual se dá a entrada do organismo no simbólico. O desejo e a Lei representariam, portanto, dois lados de uma mesma moeda: a Lei se afirmaria como universal e o desejo, como transgressão da Lei, denunciaria o singular, isso que escapa à Lei, e que permite o surgimento da diferença (RINALDI, 1997).

A experiência analítica, ao recuperar essa dimensão ética, propiciaria, portanto, a emergência do sujeito em sua singularidade (RINALDI, 1997). Para além de uma atuação puramente técnica ou teórica, no trabalho analítico, seria necessário considerar o sujeito como um corpo fragmentado, potência do agir e do perceber, e, ao mesmo tempo, atravessado pela relação com a Lei, pela linguagem. Assim como pontua Gay (1989), a constituição de cada sujeito carrega tamanha complexidade e singularidade, que se torna incompatível com a mera aplicação de técnicas rígidas e dogmáticas. A leitura psicanalítica do sujeito seria, portanto, e acima de tudo, uma leitura subversiva, pois traz à tona algo incômodo e infamiliar que denuncia as ambivalências inerentes a sua constituição, destacando-se, diante disso, o enérgico descentramento desse sujeito do inconsciente operado pela teoria freudiana

(FREUD, 1919/2019; MATTEO, 2002). Perante esse contexto de valorização das singularidades e ambiguidades do sujeito, buscamos investigar, no próximo capítulo, de que formas podemos pensar a ética em psicanálise, ao colocarmos em questão as relações entre o discurso psicanalítico e o campo das artes.

CAPÍTULO II - AS RELAÇÕES ENTRE ARTE E PSICANÁLISE

Uma inclinação racionalista ou talvez analítica se opõe, em mim, a que eu seja comovido por algo e não saiba por que o sou e o que me comove (Freud, 1914/2012, p. 273).

Em meio a uma série de ambivalências e conflitos, o sujeito emerge em um contexto de angústias e incertezas. A ciência positivista aparece, no início do século XIX, como promessa de controle desse mundo caótico. Estabelecem-se as tentativas constantes de controlar os corpos, a natureza, as paixões, e de alcançar uma verdade livre de incoerências e contradições. Todavia, quanto mais se tentava obter controle sobre essas coisas, mais se ignorava o expressivo fracasso dessas tentativas (ELIA, 2010; ROSSI, 2009). Assim como destaca Rossi (2009, p. 25), “muitas teorias científicas que se impuseram como verdades por muitos anos se revelaram, posteriormente, peças de ficção bem construídas”, denunciando que quanto mais o positivismo científico tentava combater rigorosamente a temida ilusão, mais se atrelava a ela.

O discurso científico concede existência às coisas por meio de conceituações teóricas. Sendo assim, a ciência encontra seu lugar em um mundo de representações, que estão submetidas a leis específicas de cada campo. A psicanálise aparece, na aurora do século XX, como herdeira desse discurso científico, também inscrevendo o sujeito nesse mundo de representações teóricas, porém, ao mesmo tempo, rompendo com esse discurso, denunciando algo da ordem do irrepresentável (ALBERTI e ELIA, 2008). A (des)continuidade desse saber científico inaugura o espaço para a emergência de um outro saber, um saber que não se sabe e que não se preocupa em extinguir tais contradições e incoerências, mas sim acolhê-las.

Diante disso, a arte, assim como a psicanálise, configura-se enquanto espaço privilegiado de resgate das ambiguidades, de reconhecimento das ilusões e fantasias, de libertação dos corpos e de valorização das paixões e afetos. O mundo interno desse sujeito do inconsciente, tão indesejado no cenário científico, encontra nas artes um lugar de expressão. Nesse sentido, o artista seria capaz de compartilhar o seu modo singular de ver as coisas e a vida, de materializar suas fantasias e apresentá-las de maneira disfarçada, permitindo que os espectadores consigam entrar, indiretamente, em contato com suas próprias fantasias (ROSSI, 2009). Segundo Rossi (2009), o analista, tal como o artista, cria condições para a emergência do inconsciente, estabelecendo-se, portanto, um espaço de valorização de conteúdos secretos, proibidos e singulares; no entanto, de maneiras socialmente aceitáveis.

3.1 Reabertura do diálogo

As expressivas articulações entre arte e psicanálise se apresentam, inclusive, nos próprios escritos de Freud, sendo necessário pontuar o uso de certas obras literárias como peças essenciais das formulações teóricas em psicanálise. Foi na arte literária grega, mais especificamente no gênero da tragédia, que Freud encontrou impulso para a formulação de uma das pedras angulares de sua teoria, o complexo de Édipo, configurando-se enquanto ficção estruturante da subjetividade humana. Assim também, o conto “O Homem da Areia” de Hoffmann foi essencial à elaboração do conceito psicanalítico de Infamiliar. Além dessas, destacam-se as alusões a obras clássicas de Michelangelo, Leonardo da Vinci, Goethe, Ibsen, entre outros (RIVERA, 2005; FREUD, 1919/2019; FREUD, 1910/2013, FREUD, 1914/2012; BERTOTTI, 2016). Diante disso, percebe-se que grande parte das teorias psicanalíticas, que foram elaboradas em termos científicos, tiveram como fundamentação obras de arte. Nesse sentido, é possível compreender a psicanálise a partir de uma interseção entre ciência e arte, na medida em que promove uma articulação entre o mundo das representações e o irrepresentável, constituindo-se enquanto espaço de teorização e, ao mesmo tempo, de acolhimento do singular e das ambiguidades.

Posto isso, é válido resgatar que, frente a formalização do ensino psicanalítico, Freud previu um movimento dogmático das instituições de formação e o risco de a psicanálise se converter em uma mera aplicação técnica, fechada à novos debates (COUTINHO e FONTELES, 2019). Em meio a esse movimento pós-freudiano, Lacan incentivou a reabertura desses diálogos interdisciplinares, resgatando o potencial crítico e transformativo da psicanálise na sua relação com outros saberes atravessados pela dimensão da experiência, da prática e da investigação, para além de aspectos meramente teóricos. Lacan (1959-60/2008, p. 12) também destaca que, ao considerar o particular que perpassa a experiência do sujeito, a prática analítica deve “conservar a mais severa disciplina para não deixar adular o sentido” frente às categorizações. Nessa direção, Gay (1989) também ressalta que a história de vida de cada sujeito, em sua complexidade e peculiaridade, não pode ser compreendida a partir de teorizações rígidas e dogmáticas.

Diante disso, é importante pontuar que a literatura, o cinema, a dança e outras diferentes formas de manifestação artística ganham cada vez mais espaço em discussões no campo psicanalítico. Os processos criativos, o olhar do público e a expressão do artista, todos esses elementos ganham seu espaço nessas discussões, tendo como base as dimensões sensível e simbólica da arte. Esse diálogo entre a psicanálise e o campo das artes, em seus

diversos desdobramentos teóricos e práticos, mostra-se extremamente pertinente, tendo em vista o potencial da arte de convocar o sujeito, mobilizando afetos, exprimindo sentidos e acolhendo as ambiguidades que emergem dessa relação, tanto na condição de artista quanto na de espectador (RIVERA, 2007; DUARTE-JUNIOR, 1991). Assim como salienta Frayze-Pereira (2005), trata-se aqui do reconhecimento de uma estranha potência que convoca o sujeito a se haver com aquilo que transborda o suposto rigor das representações.

Dentre as variadas propostas de articulação entre arte e psicanálise, destaca-se, neste estudo, o trabalho de Rivera (2007), que entende esses dois campos enquanto espaços que se empenham para despertar efeitos de sujeito. A autora salienta que a Psicanálise procura evidenciar algo arcaico no meio artístico, a potência de convocar o sujeito a se haver com aquilo que lhe é mais próprio, a sua dor. Uma dor acompanhada por um estranho e assustador, belo e, por vezes, sublime gozo, denunciando algo que escapa às tentativas de representação, a primazia da pulsão de morte. Rivera (2007) também ressalta que as fantasias do artista são a base para o ato criativo. Tais fantasias se materializam por meio de uma universalidade pré-existente ao artista, mas que também o constitui. Deste modo, as obras de arte, enquanto fantasias materializadas, convidam o outro a se apropriar delas, convocando-o a fantasiar enquanto espectador.

Outro ponto importante de se destacar em Rivera (2007) refere-se às limitações encontradas pelas teorizações a respeito da subjetividade. Inscrita por meio de representações, qualquer teoria se mostra insuficiente para contemplar a experiência do sujeito em seu caráter real, estando este sempre submetido à primazia das pulsões. Tais representações, portanto, devem se atualizar na experiência para que o sujeito seja convocado, assim como ocorre no campo artístico. Nesse sentido, entende-se que a convocação do sujeito na experiência da análise, tal como na arte, se dá de forma intensa, enigmática e efêmera, excedendo às tentativas de representação. Posto isso, destaca-se que esse efeito de sujeito se estabelece por meio do jogo entre sujeito e objeto, podendo ser este último uma ação, uma fala, a presença de um corpo ou obra de arte, por exemplo. Tais objetos, portanto, convidam “a um retorno do sujeito, não mais senhor da representação, mas radicalmente limitado, subvertido, e tanto mais fortemente presente em sua radical efemeridade” (RIVERA, 2007, p.21).

É válido também pontuar o que Portugal (2019) traz a respeito do ato criativo. Segundo a autora, embora tenha origem nas pulsões, o processo criativo dialoga também com o contexto pessoal e social do artista, com a Lei que o precede. Nesse sentido, o ato criativo engloba tanto a experiência sensível, em suas infinitas ambivalências, quanto a simbolização e sublimação desse mundo interno. Há nesse ato, portanto, um corpo sensível e pulsional que

emerge na experiência, mas também um corpo que concretiza a obra de arte por meio de teorias e técnicas pré-existentes, que se apreendem na relação com o outro. Entende-se que este corpo fragmentado, inquieto frente a insistência da pulsão de morte, procura tornar-se erótico e vivo, sublimando essa falta por meio da tentativa de representação. O sujeito, portanto, vive na falta, mas se esforça para superá-la. Nesse sentido, Portugal (2019, p. 26) destaca que o fazer artístico “deriva da pulsão de vida, mesmo que marcado pela repetição da pulsão de morte, e permite a transfiguração do corpo fraturado a um corpo erótico e vivo”.

Nesse ponto, as obras de arte apareceram em vários momentos da história humana como tentativas de efetivação do sujeito no mundo, de garantia de seu lugar na cultura e na tradição. Porém, diante desses anseios, resta ainda algo que insiste e que sobra a qualquer tentativa de simbolização. Toda obra de arte, além de produto cultural, contém também sua realidade particular e transgressora, que atravessa a natureza e denuncia algo que deveria permanecer em segredo, mas que veio à tona, causando sentimentos de angústia e estranheza (MESQUITA, 2020; SANTOS, 2003; FREUD, 1919/2019). Tal angústia, enquanto condição para a constituição do sujeito, foi legitimada pela arte contemporânea como procedimento estético requerido. No século XX, os artistas passaram a investir nesse potencial de estranhamento, de infamiliaridade, que deixou de ser considerado um traço negativo e desvirtuador da técnica, passando a ser considerado uma potência de exploração da subjetividade (MONTEIRO, 2019). Assim como destaca Rivera (2005), tais artistas libertaram-se dos formalismos e exigências estéticas, entrelaçando-se ao “irracional”, ao interno e ao espontâneo.

3.2 Articulações entre Dança e Psicanálise

Perante as articulações entre arte e Psicanálise, é necessário destacar as especificidades das discussões em relação à dança neste estudo. É imprescindível pontuar que compreendemos a dança aqui tanto como experiência sensível na qual o corpo se expressa na relação com o tempo-espço, quanto como manifestação simbólica cujas representações se inscrevem no próprio corpo (PORTUGAL, 2019). Posto isso, entende-se que, na tentativa de concretizar o mundo interno do sentir humano, tal como as outras manifestações artísticas, a dança é capaz de nos conectar com o simbólico, o sensível e o inefável (DUARTE-JÚNIOR, 1991). Assim, procuramos salientar brevemente alguns estudos entre dança e psicanálise, evidenciando as convergências entre eles.

O diálogo com a dança se amplia em ritmo menos acelerado quando comparados a outras manifestações artísticas, como o cinema e a literatura. Todavia, eles ganham cada vez mais espaço no trabalho de autoras como Bertotti e Chatelard (2016), Bertotti (2016), que investigam os passos da dançarina Pina Bausch na relação com as discussões sobre corpo em Freud e Lacan, e Travi (2012; 2014), que explora a relação do processo criativo de Pina Bausch com conceitos psicanalíticos de sujeito, repetição, associação livre, entre outros. Tendo em vista o trabalho da dançarina Pina Bausch como fundamento essencial dos estudos supracitados, entende-se a necessidade de explicitar algumas contribuições dessa figura para o cenário da dança.

Philippine Bausch (1940-2009) foi uma dançarina, coreógrafa e diretora alemã considerada uma figura importante na dança moderna/contemporânea por propor um novo caminho para o processo de construção coreográfica, no qual a história singular de cada dançarino era considerada, evidenciando sua articulação ao cotidiano político cultural em que ele estava inserido. Interessada em compreender essa articulação, Pina investe em uma movimentação oriunda dessa esfera singular, apostando em um corpo marcado por um resto íntimo, impregnado na carne, que excede às palavras, mas que, ao mesmo tempo, é atravessado por elas. Como base de seus processos coreográficos, Pina solicitava aos dançarinos que falassem aleatoriamente, tal como no método psicanalítico de associação livre, tornando esse espaço de fala um elemento essencial do processo criativo (BERTOTTI e CHATELARD, 2016; TRAVI, 2012; TRAVI, 2014). Segundo Bertotti e Chatelard (2016, p. 5), essa emergência da fala era requerida, paradoxalmente, “pelo que não se sabe de alguma experiência, pelo inefável, pela ausência na experiência de presença na linguagem, a qual permite entrever (...) uma espécie de vestígio”. Vestígio, acrescentaríamos, estranho e inquietante.

É importante destacar que as obras de Pina revelam a dor, o desamparo e a angústia dos dançarinos imersos em um contexto de pós-guerra. A inovação de Pina foi dar voz aos conflitos, às singularidades e às fragilidades do dançarino, sendo este reconhecido enquanto corpo-sujeito, coautor e protagonista nesse processo, e não mais como mero objeto de contemplação para o espectador, como corpo perfeito, virtuoso, controlado e moldado pelo coreógrafo dentro de uma técnica extremamente rígida e difícil. Pina enfrentou duras críticas por parte de dançarinos, espectadores e coreógrafos, principalmente, no início de seu trabalho, que ilustravam um incômodo estranhamento gerado por essa nova proposta no cenário da dança que, até então, procurava, ao máximo, alienar-se desse mundo sofrido, repleto de perdas e dor (TRAVI, 2014). Nesse sentido, para Travi (2014), Pina e Freud compartilham de

uma mesma noção de sujeito, convidando-o a se haver com seus conflitos e ambivalências por meio da fala e implicando-o nos processos de construção coreográfica, no caso de Pina, e no processo analítico, no caso de Freud.

Considerando tais inovações, Bertotti (2016) destaca a dança enquanto um acontecimento ético entrelaçado à dimensão estética, na medida em que se contempla a experiência corporal, sensível e efêmera de cada sujeito no nível de sua singularidade, isto é, de seu desejo. Trata-se, aqui, não de um espelhamento imagético pré-estabelecido, mas sim de um certo impulso inquietante que convoca o dançarino a se haver com aquilo que emerge na experiência, com um resto que excede seus passos e sua fala, um excesso que permite o (re)criar de um próximo passo (BERTOTTI, 2016; BERTOTTI; CHATERARD, 2016). É necessário reconhecer, portanto, esse corpo pulsional que emerge e insiste na experiência, para além das técnicas e jogos simbólicos que o atravessam. Nesse sentido, tal como um discurso corporal, a dança dá lugar ao acontecimento inconsciente ao permitir a construção de um mover próprio a cada sujeito, que denuncia sempre algo que excede a qualquer tentativa de representação.

À vista das possíveis articulações entre arte e Psicanálise, assim como destaca Santos (2003), vale explicitar que toda obra de arte é atravessada por jogos simbólicos em evidência no contexto cultural em que o artista está inserido. Porém, cada obra também contém uma lei própria, uma realidade particular e transgressora, que viabiliza a emergência da subjetividade. É nesse ponto que a arte é contemplada em seu caráter sensível, singular e paradoxal. E a prática analítica, tal como a arte, para além de aspectos meramente técnicos, convida o sujeito a se haver com a experiência de forma intensa, enigmática e efêmera, revelando sempre esse resto inquietante que escapa às exigências de representação do saber científico e que dá lugar a um outro saber não se quer saber, mas que se corporifica na experiência (RIVERA, 2007; BIANCO, 2010).

Neste capítulo, analisamos a relevância do diálogo entre o campo das artes e a psicanálise, a partir do trabalho de alguns autores, incluindo Freud, procurando compreender de que forma tais espaços revelam um potencial de implicação do sujeito, ao mobilizar afetos, exprimir sentidos e acolher as ambiguidades e paradoxos que emergem dessa relação. Tais reflexões mostram-se pertinentes, neste trabalho, por evidenciarem, nesses dois espaços, algo da experiência que transborda às representações. Posto isso, procuramos expor, no terceiro capítulo, a dança contemporânea vinculada a um impulso irrepresentável dos corpos, buscando investigar propostas de articulação com discurso psicanalítico, no que se refere à concepção de sujeito e sua dimensão ética.

CAPÍTULO III - APROXIMAÇÕES ENTRE O SUJEITO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA E O SUJEITO DO INCONSCIENTE

Na dança contemporânea, existe apenas uma verdadeira dança: a de cada um (Louppe, 1997, p. 52).

Enquanto forma de expressão humana que se inscreve através do movimento do corpo, não se admira que a dança se estabeleça como uma das artes mais antigas, acompanhando a história da humanidade desde o mover rítmico do homem primitivo, tal como faz a criança (ANDERSON, 1978, apud RODRIGUES, 2018). Diante disso, é importante destacar que a dança não é delimitada pela reprodução de movimentos específicos de um determinado estilo, mas sim compreende modos de relação do homem com o mundo através de seu mover. Sendo assim, como toda a arte, a dança se reinventa constantemente, em princípio, acompanhando os modos de existência em cada momento da história (GARAUDY, 1980; BORGES, 2019). Segundo Garaudy (1980, p. 147), “procura-se uma nova maneira de dançar quando uma fratura na história obriga o homem a procurar uma nova forma de existir”.

A partir disso, apresentaremos a origem da dança contemporânea, neste estudo, também a partir de uma “fratura”, porém, atrelada não à invenção de um novo corpo dançante na história ou a uma procura consciente por outro modo de existir, mas sim atrelada à emergência de um corpo-sujeito perdido no vazio de suas próprias falhas, fragmentado e não mais senhor de si (GUARAUDY, 1980; LOUPPE, 1997; LEITE, 2017). Segundo Louppe (1997), a força invisível que impulsionou os princípios éticos da dança contemporânea⁸ emergiu no final do século XIX em meio às tentativas constantes de aprisionamento e de regulação disciplinar dos corpos. Diante disso, entende-se a origem da dança contemporânea articulada mais a um impulso irrepresentável dos corpos mergulhados nos códigos opressivos de visibilidade social de uma época do que a uma proposta de ruptura com a forma de dançar dessa época. Assim como afirma Louppe (1997, p. 55) a dança contemporânea “nasce, não da dança, mas de uma ausência de dança”.

⁸ Assim como Louppe (1997), não nos deteremos na distinção entre dança moderna e dança contemporânea, tendo em vista a ênfase na dimensão ética, em valores compartilhados pelas escolas de pensamento, que continuam atravessando as mais variadas propostas estéticas desde o final do século XIX.

4.1 Ausência de dança

De acordo com Barbosa, Matos e Costa (2011), a partir do século XVII, o arrefecimento da produtividade agrícola e a expansão comercial, dentre vários outros fatores, acarretaram o desenvolvimento industrial e no modelo de produção capitalista. A industrialização marcou a fragmentação do processo produtivo, reduzindo o trabalho a uma mera atividade repetitiva e mecânica, desprovida de sentido e de criatividade (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011; LOUPPE, 1997). No contexto do século XVIII, o dualismo corpo-mente de Descartes já havia se instalado no pensamento ocidental, de modo que o corpo físico, a substância material, deveria ser controlado pelo uso da razão, pela substância pensante. Nesse mesmo sentido, os ideais iluministas retomaram a dicotomia corpo-alma da antiguidade clássica, potencializando ainda mais a subordinação e desqualificação do corpo. Em meio a esse cenário, tal como uma máquina, o corpo era entendido como passível de controle e de manipulação, apresentando-se cada vez mais enquanto servo da razão (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011).

Assim como ressalta Foucault (1979/2006), desde o século XVII, o exercício do poder disciplinar sobre os corpos tornava-se cada vez mais rígido, incessante e meticuloso, para sustentar o funcionamento dessa sociedade industrial, de modo que se engendrasse nas escolas, nos hospitais, nas famílias, nas mais diversas instituições sociais. Diante disso, entende-se que tal corpo socialmente construído não se estabelecia a partir de um consenso ou do agrupamento de singularidades, mas sim de uma materialidade do poder disciplinar que se impregnava de forma coercitiva nos modos de existência desses corpos (FOUCAULT, 1979/2002). No século XIX, as novas tecnologias de produção em massa potencializaram a homogeneização de gestos, movimentos e hábitos, sendo o corpo colocado enquanto servo da economia e do trabalho (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011; AGAMBEN, 2008).

Segundo Agamben (2008), ao final do século XIX, a burguesia ocidental, na tentativa incessante de afastar-se da natureza e de enrijecer-se feito máquina, deparou-se com a perda de seus gestos. Um sujeito supostamente consciente, mas que perdeu a destreza sobre suas próprias ações, sobre os próprios símbolos. Um corpo que repetia compulsivamente gestos padronizados e descontrolados, que se tornavam indecifráveis e sem destino (AGAMBEN, 2008). Agamben (2008, p. 10) pontua a significativa proliferação de tiques, surtos e maneirismos, evidenciando o caos generalizado que se apresentava no campo da gestualidade dessa época:

O mais extraordinário é que estas desordens, depois de terem sido observadas em milhares de casos desde 1885, praticamente deixaram de ser registradas nos primeiros anos do século XX, até o dia em que, no inverno de 1971, Oliver Sacks, caminhando nas ruas de Nova York, creu poder notar três casos de tourettismo⁹ no espaço de alguns minutos. Uma das hipóteses que se pode sustentar para explicar este desaparecimento é que, neste meio tempo, ataxia, tiques e distonias haviam se tornado a norma e que, a partir de certo momento, todos tinham perdido o controle dos seus gestos, e caminhavam e gesticulavam freneticamente.

Nesse contexto maquínico, o mundo da dança, entregue ao romantismo, apresentava-se descolado da vida cotidiana, ocupando os palcos como uma arte fantasmática, decorativa e desumanizada. Desde sua origem, na corte italiana do século XVI, o balé passou por várias modificações, sempre guiadas, porém, por uma estrutura metrificada, cada vez mais rígida e organizada para entreter o espectador (BOUCIER, 2001). Diante disso, enquanto os modos de existência transformavam-se abruptamente no século XIX, a bailarina clássica permanecia flutuando, com seu sorriso congelado, tal como um objeto de contemplação, inalcançável e sublime. O balé clássico, sugerindo uma espécie de transcendência em seus espetáculos, tentava fugir do mundo real. No entanto, paradoxalmente, adotava cada vez mais a lógica da máquina no treinamento e na regulação disciplinar dos corpos dos bailarinos (GUARAUDY, 1980; BORGES, 2019; BOUCIER, 2001).

“Assim falava Zaratustra, é o balé de uma humanidade que perdeu seus gestos” (AGAMBEN, 2008, p. 11). Em um mundo maquínico, dirigido pela violência da dominação dos corpos, impossibilitados de satisfazerem suas necessidades mais básicas pela servidão desumana ao trabalho, sentia-se a falta de uma linguagem artística que expressasse o sofrimento dessa época. Tal sofrimento que se encontrava ilusoriamente calado pela rigidez disciplinar das instituições (GUARAUDY, 1980; BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011). Entende-se aqui a tentativa meticulosa de controle e de exclusão do singular, mas que, paradoxalmente, denunciava a frustração frente à impossibilidade de tornar-se máquina. Nesse cenário, Nietzsche antevia uma arte sem representação, que se aproximava de uma vontade, de um querer sem imagem. Diante disso, segundo Louppe (1997), a emergência de uma nova dança se apresenta inicialmente de modo fantasmagórico, como impulso de um novo corpo no imaginário, impulso de um corpo perdido no vazio de suas próprias falhas, mergulhado em dores e sofrimento (LOUPPE, 1997).

⁹ Tourettismo refere-se a síndrome de Gilles de la Tourette, na qual “o paciente não é mais capaz nem de começar nem de finalizar os gestos mais simples; se consegue começar o movimento, este é interrompido e deslocado por abalos privados de coordenação e por frêmitos nos quais parece que a musculatura dança (*chorea*) de maneira totalmente independente de uma finalidade motora” (AGAMBEN, 2008, p. 10).

Ainda que Isadora Duncan represente um marco na história da dança por romper com a estética rígida e mecânica do balé clássico, segundo Louppe (1997), a origem da dança contemporânea encontra-se para além do cenário da dança, pois dá lugar a um corpo que surge do irrepresentável, dos desejos dos corpos imersos nos códigos opressivos de uma época. Assim como destaca Nietzsche, as formas corporais do balé rígidas, cristalizadas e falsas, mascaravam o empobrecimento da vida, evidenciando a falta de um “estado de delírio dionisíaco necessário ao dançarino” (GARAUDY, 1980, p. 70). Desse modo, é válido pontuar que a própria Isadora Duncan ressalta Nietzsche como um de seus três mestres, orientando o espírito dessa nova dança, para além dos domínios da dança.

4.2 Uma nova dança

Finalmente no cenário da dança¹⁰, Isadora Duncan (EUA, 1887-1927) é a primeira a dar voz ao corpo dionisíaco perdido na rigidez disciplinar dos moldes clássicos. Sem deixar uma técnica ou uma escola de dança, Isadora concebia a dança enquanto expressão de sua própria vida. Procurava “devolver à dança uma significação humana”, de modo que as angústias, as certezas e todas as emoções pudessem “tomar corpo”, ao libertá-lo “de tudo o que o constrange” (GARAUDY, 1980, p. 68 e 69). Afinal, este corpo não era mais um objeto, uma máquina, mas sim centro de energia, expressão de impulsos. Ruth Saint-Denis (EUA, 1879-1968), partindo da mesma noção de dança como expressão da vida interior de sua preceptora Duncan, propunha um movimento de libertação do corpo das “próprias servidões para revelar os movimentos do espírito” (BOUCIER, 2001, p. 260). Ted Shawn (EUA, 1891-1972) organizou e aprofundou as ideias de Ruth Saint-Denis, sistematizou teorias e técnicas de dança, e os dois, em 1915, na época como casal, criam a Denishawn School em Los Angeles, na qual eram utilizados métodos não ortodoxos que trabalhavam a sensibilidade para além do rigor técnico de preparação corporal dos dançarinos, propondo uma ruptura completa com a dança tradicional e a abertura para danças não ocidentais (BOUCIER, 2001). Assim como destacava Ted Shawn, “através da dança não se diz, mas se é... e a dança é a mais alta expressão do ser” (GARAUDY, 1980, p. 73).

¹⁰ Enfatizamos, neste estudo, as contribuições de figuras marcantes no âmbito da dança. No entanto, é importante pontuar as contribuições de François Delsarte (França, 1811-1871) e Jaques-Dalcroze (Áustria, 1865-1950) também como precursores dessa nova dança, investigando a ressonância entre os gestos e os estados emocionais de cada pessoa, porém fora do cenário da dança. Delsarte como cantor que, em virtude de seu fracasso nessa área, passou a estudar a expressão dos estados interiores pelo corpo, e Dalcroze, como professor de música, que sistematizou uma abordagem psicomotora para a aprendizagem da música (BOUCIER, 2001).

Com formação na Denishawn School, Doris Humphrey (EUA, 1895-1958) e Martha Graham (EUA, 1894-1991) reivindicavam uma dança autêntica. Enquanto Humphrey (*fall-recovery*)¹¹ propunha o reencontro com o fluxo incessante e natural do corpo, com os gestos primitivos, Martha Graham (*tension-release*)¹² buscava a movimentação do espírito impulsionada pelos problemas da sociedade atual “para mergulhar no desconhecido do ser” expressado por meio de movimentações bruscas e espasmódicas (BOURCIER, 2001, p. 277). Assim como destaca Graham (1993, CITADA POR BORGES, 2019, p. 38), ela procurava um “movimento significativo”. Não havia uma preocupação com a estética da movimentação, mas sim com aquilo que impulsionava aquele mover. Merce Cunningham (EUA, 1919-2009), ex-aluno de Graham, dá lugar ao movimento natural, sem finalidade e sem construção de um sentido lógico, o que ampliou as possibilidades de interpretação das obras que não procuravam transmitir um significado oculto, abrindo espaço para o acaso, para a improvisação e para o questionamento acerca do que seria considerado dança ou não (BOURCIER, 2001; BORGES, 2019).

Mary Wigman (Alemanha, 1886-1973) reafirma a necessidade de a dança exprimir o interior do artista na relação com seu exterior. Porém, diferentemente de Martha Graham, seu foco não era na respiração como condição da vida, mas sim na certeza e no peso da morte, resultando no esmagamento da vida em sua efemeridade (GARAUDY, 1980). Tais dissonâncias evidenciam o contexto de Wigman, marcado pelo desespero e revolta da Primeira Guerra Mundial e pela ascensão do nazismo em sua intolerância descomunal. Nesse sentido, a dança de Wigman propõe a manifestação de “tudo o que jaz escondido no homem”, a escuta dos próprios impulsos terríveis e assustadores (BOURCIER, 2001, p. 297). Desse modo, o espaço ilimitado de Graham dava lugar aos limites de um meio ameaçador para Wigman na Alemanha (GARAUDY, 1980).

Similarmente enfatizando os limites do espaço, Rudolf von Laban (Eslováquia, 1879-1958), mestre de Wigman, elabora um método preciso de notação da dança, no qual o espaço é pensado a partir do corpo do dançarino, indicando um *continuum* entre o espaço interno e externo. Apesar de evidenciar a possibilidade de descrição das movimentações no espaço, Laban destaca a impossibilidade de delimitação da significação de uma dança no contorno de

¹¹ Queda e recuperação como palavras-chave da técnica de Doris Humphrey, representando o fluxo incessante de toda a vida em meio a equilíbrios e desequilíbrios. Explora-se o peso, a força que atrai o homem para a terra e a força física e do espírito que o colocam na vertical. Pressupõem um “arco entre duas mortes”, estando a vida na interseção entre essas duas posições estáticas de equilíbrio (BOUCIER, 2001, p. 270).

¹² Tensão e relaxamento como palavras-chave da técnica de Martha Graham. Evidencia-se a respiração, os movimentos de contração e expansão das costelas, como condição da vida, como mover primordial que reage à força das emoções (BOUCIER, 2001).

palavras (BERTOTTI, 2016; GARAUDY, 1980). Nesse sentido, ele afirma que “a dança é o meio de dizer o indizível, da mesma forma que a característica da poesia é ultrapassar o sentido das palavras” (BOUCIER, 2001, p. 295). Laban também pontua as convergências entre a dança e o trabalho, na medida em que partem de esforços rítmicos e devem se afastar das formas padronizadas, massacrantes e sem significação, tal como os corpos que se enrijecem em uma linha de montagem (GARAUDY, 1980).

Em um contexto pós Segunda Guerra Mundial, também na Alemanha, Pina Bausch (1940-2009), tal como apresentado no capítulo anterior, dá voz à dor, ao desamparo e à angústia, propondo um novo caminho para o processo de construção coreográfica. Era solicitado aos dançarinos que falassem aleatoriamente, tal como o método psicanalítico de associação livre. Desse modo, a história singular de cada dançarino era considerada no processo coreográfico, denunciando um corpo marcado por um resto íntimo, que excede às palavras, mas que também é atravessado por elas (BERTOTTI e CHATELARD, 2016; TRAVI, 2012; TRAVI, 2014). Ao escutar os conflitos e desejos do dançarino, este apresenta-se como corpo-sujeito, coautor implicado nesse processo. Frente a essas inovações de Bausch, destaca-se o grupo de coreógrafos *The Grand Union*, formado na década de 70 nos Estados Unidos, composto, por exemplo, por Yvonne Rainer, Judith Dun, Bárbara Lloyd, Trisha Brown, Steve Paxton, dentre outros, no qual procuravam explorar a improvisação a partir das sensações internas, quebrando cada vez mais normas que aprisionavam os corpos (BORGES, 2019).

Em meio a esses artistas, destaca-se Steve Paxton pela proposta de uma dança democrática, na qual não há pré-requisitos em relação aos corpos e suas experiências. Utilizam-se princípios técnicos que orientam a exploração das particularidades de cada corpo na relação igualitária entre outros corpos e o espaço, sem exigência de um trabalho corporal específico ou diferenças de gênero. A partir dessas propostas, percebe-se o questionamento acerca das relações hierárquicas entre coreógrafo e dançarino, de modo que este último deixa de ser conduzido como objeto ou marionete articulada, apenas reproduzindo movimentos padronizados, e torna-se sujeito implicado no processo, agora como intérprete-criador, como coprodutor. O coreógrafo se apresenta, diante disso, enquanto “um orquestrador de singularidades” nesse processo (BORGES, 2019, p. 43).

Em consideração a esses apontamentos sobre a origem e o desenvolvimento, nos âmbitos teórico e prático da dança contemporânea, a partir de algumas figuras marcantes, é importante destacar as ressonâncias de pensamentos acerca da dimensão ética que perpassa a compreensão de um corpo-sujeito, pela valorização do singular (LOUPPE, 1997). No entanto,

é necessário enfatizar as divergências que emergem nas ideias e obras de cada uma dessas figuras supracitadas, na medida em que têm sua realidade particular e transgressora (SANTOS, 2003). Nesse sentido, compreende-se a pluralidade de propostas estéticas e técnicas coexistentes, o que evidencia a característica da dança contemporânea de estar incessantemente “reinventando a si mesma, experimentando-se, negando-se” (BORGES, 2019, p. 42). É imprescindível pontuar adicionalmente as tentativas constantes de extinguir a arrogância das instituições que acabavam resgatando os formalismos e reforçando a cristalização de novos padrões. Apesar disso, Louppe (1997, p. 45) afirma que “só existe uma dança contemporânea desde que a ideia de uma linguagem gestual não transmitida surgiu no início do século XX”.

4.3 Corpo-sujeito

É importante salientar que, tal como a psicanálise, a dança contemporânea nasce da escuta de um corpo-sujeito imerso em angústias, que se depara com a impossibilidade de controle de si e do mundo, um corpo que revela ao mover algo que escapa às tentativas de representação. Tal angústia, atrelada a um certo de estranhamento de si e entendida enquanto condição da constituição do sujeito, foi legitimada pela dança contemporânea, ao ser compreendida como potência de exploração do singular (ELIA, 2010; MONTEIRO, 2019; LOUPPE, 1997). Diante disso, percebe-se o desejo por uma nova dança que recuperasse o corpo como potência sensível, como centro da existência do sujeito, resgatando os gestos perdidos e erotizando nossa relação com o mundo. Sendo assim, o corpo nessa nova dança, como na psicanálise, não seria uma mera substância material separada do sujeito, mas sim um corpo-sujeito, atravessado pelos seus desejos, pelas suas experiências e pelo simbólico (GARAUDY, 1980; LOUPPE, 1997; WINOGRAD, 2016).

Trata-se aqui da valorização da singularidade que perpassa a história de vida de cada um, e não mais de um corpo-objeto que reproduz movimentos ditados por padrões previamente impostos e protocolados. Segundo Louppe (1997), as diversas técnicas de dança contemporânea propõem a perda das identificações especulares e funcionam como instrumentos de conhecimento que aproximam o bailarino de sua singularidade, sem leis previamente impostas, porém, que reconhecem um corpo atravessado por uma história. É importante pontuar que não se trata de uma dança abastecida por memórias de uma história fixa no passado, mas sim de uma dança incessantemente reinventada pelo vazio que marca essa história. Trata-se de “um corpo transitório que nunca se enraíza numa dada essência,

muito menos numa forma, mas que se constrói (ou se desconstrói) na história” (LOUPPE, 1997, p.53).

Tais ideias remetem-nos ao “sujeito sem subjetividade” da psicanálise, ou seja, um sujeito sem qualidades, que “se institui na sua destituição (...) porque ele é apenas representado por um significante para outro significante” (PORGE, 2017, p. 20). Nesse sentido, entende-se por significante não apenas o efeito de significar, mas também o de afetar, de marcar o corpo na dimensão da experiência, desdobrando-se nas particularidades da relação do sujeito com sua história de vida e denunciando a existência de algo da ordem do real que escapa a possibilidade de simbolização (BORGES, 2019). Tal como destaca Louppe (1997) acerca da força invisível e indefinida que emerge na dança contemporânea e da sua relação com a dimensão simbólica:

A dança contemporânea caracterizar-se-á por um impulso estético fundamental que abrangerá e ultrapassará o poder da visibilidade do ‘signo’, que concederá à ‘força’, oprimida pelos limbos da não-significância, o seu próprio acesso ao simbólico (LOUPPE, 1997, p. 56).

Nesse ponto, sublinhamos a compatibilidade entre a ética da dança contemporânea e a ética da psicanálise, na medida em que se compreende a emergência de uma “força”, de uma potência que impulsiona o mover desse sujeito, que excede a “visibilidade do signo”. Trata-se do reconhecimento de uma linguagem como afeto corporificado que se estabelece de forma singular, incessante e efêmera (LOUPPE, 1997; BORGES, 2019). Portanto, é *significante e não signo*¹³, pois implica o sujeito na experiência. Diante disso, percebe-se a abertura para a potencialidade desse sujeito-dança, a partir da escuta de seus impulsos internos, propiciando uma aproximação cada vez maior tanto entre a dança e a vida (pulsão de vida)¹⁴, quanto entre a dança e a morte (pulsão de morte)¹⁵, também como parte da vida, remetendo às discussões em psicanálise a respeito do corpo pulsional. Desse modo, entende-se a expressão de um corpo-sujeito perpassado pela linguagem e, ao mesmo tempo, que denuncia sua origem enquanto condição de possibilidade, exigência de ação que transborda às representações (WINOGRAD, 2016; BORGES, 2019; SAPELLI, 2013).

Frente a essas discussões, entende-se que tanto a dança contemporânea quanto a psicanálise, em suas dimensões éticas, oferecem um espaço de implicação subjetiva, na medida em que propiciam a emergência do sujeito em sua singularidade. (RINALDI, 1997; LOUPPE, 1997). Desse modo, é importante pontuar que tal movimento de implicação

¹³ A concepção psicanalítica de sujeito é definida em função do significante, e não do signo, pois esse último pressupõe um caráter unívoco de deciframento do significado transmitido em um contexto de comunicação (SILVA, 2017).

¹⁴ Pulsão de vida permite a ligação, o enlaçamento ao Outro (BORGES, 2019).

¹⁵ Pulsão de morte atua como retorno ao inanimado, ao desligamento (BORGES, 2019).

pressupõe a escuta de um corpo mergulhado em conflitos, ambivalências e contradições que está incessantemente se reinventando a partir do vazio que acompanha sua história, sua inscrição no campo simbólico. Posto isso, é imprescindível ressaltar que quaisquer técnicas rígidas e dogmáticas se mostram incoerentes com a ética da dança contemporânea e a ética da psicanálise (RIVERA, 2007; LOUPPE, 1997). Lacan (1959-60/2008) relembra que a prática analítica deve se manter atenta para não distorcer o sentido particular frente às cristalizações teóricas. Do mesmo modo, Louppe (1997, p. 45) destaca que, desde o século XX, os fundamentos éticos da dança contemporânea não mudaram; no entanto, quando se ausentam em meio à reprodução de normas do passado, “algo de contemporâneo esmorece ou se perde”.

MÉTODO

Este estudo foi orientado pelos princípios metodológicos da Análise de Discurso, em articulação com os aportes teórico-clínicos da psicanálise. É necessário esclarecer que, por se tratar de uma pesquisa psicanalítica, não há uma fórmula metodológica pré-estabelecida desde o início. O método não é universal, ele é construído à medida que a pesquisa vai se desenvolvendo, a partir da relação com os referenciais teóricos, propondo, dessa forma, particularidades referentes aos resultados dessa investigação (ROSA, 2004).

Segundo Lagoas (2017), “em psicanálise, método e experiência, teoria e campo, não são exteriores um ao outro”, de tal modo que a pesquisa psicanalítica seria, necessariamente, uma pesquisa clínica (p. 22). Os princípios da clínica possibilitam uma transformação do “sujeito” e do “objeto” da pesquisa, ou seja, há uma forma de escuta dos relatos que promove uma desconstrução do “objeto” de pesquisa que reverbera no olhar do pesquisador, agora capaz de entrar em contato com novos caminhos e reflexões. Essas relações de transferência e contratransferência resultam na singularidade das descobertas e criações (FIGUEIREDO e MINERBO, 2006). Sendo assim, ao promover uma integração entre teoria, prática e pesquisa, torna-se perceptível o reconhecimento de um inconsciente presente nas mais diversas formas de manifestação humana. Portanto, as relações transferenciais da escuta psicanalítica não podem ser consideradas exclusividade da prática clínica (ROSA, 2004).

A Análise de Discurso (AD) formulada por Michel Pechêux na segunda metade do século XX se fundamenta em uma materialização da linguagem na produção de sentidos, tendo como principais referências a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. Fundador da Escola francesa de Análise de Discurso, Pechêux propõe uma investigação acerca da forma de funcionamento dos discursos, que possibilita a compreensão dos processos de significação (ORLANDI, 2005). Tendo em vista a linguagem como sendo o mecanismo de “mediação entre o homem e sua realidade natural e social”, a AD procura analisar os sentidos dos ditos e dos não-ditos atrelados às determinações históricas que se configuram nas relações de poder, quais ideologias se apresentam de forma, muitas vezes, despercebida nos sentidos das palavras (ORLANDI, 1999, p.15). Sendo assim, propõe-se uma investigação crítica que contempla a dimensão histórica do discurso.

Torna-se perceptível a forma como a Análise de Discurso se articula aos pressupostos da pesquisa psicanalítica a partir do trabalho de Rosa (2004). O ponto de encontro entre as duas abordagens se daria na atenção à dimensão simbólica da experiência humana, admitindo a linguagem como um sistema suscetível a equívocos e a ambiguidades. A partir disso,

percebe-se que “o sujeito do inconsciente está presente em todo enunciado” e a escuta do pesquisador deve se voltar para a “articulação da libido e do simbólico” por meio da linguagem (ROSA, 2004, p. 342).

5.1 Procedimentos de construção do material

O estudo contou com a participação de quatro dançarinos de dança contemporânea, dois deles dançarinos profissionais, um homem e uma mulher, e os outros dois amadores, um homem e uma mulher. Os critérios utilizados para a participação na pesquisa foram: (i) os quatro devem ter mais de 18 anos, e terem tido contato com aulas ou treinos regulares de dança contemporânea por, pelo menos, seis meses; (ii) dois deles devem trabalhar profissionalmente com dança contemporânea; (iii) os outros devem ser dançarinos contemporâneos iniciantes e não trabalhar profissionalmente com dança. O recrutamento foi realizado por meio de convites nas redes sociais divulgados em grupos dedicados à dança. Solicitamos o contato telefônico dos participantes que manifestaram interesse na pesquisa, para que fossem combinados os dias e os horários das entrevistas. Foram realizadas entrevistas individuais semi-estruturadas (ANEXO B) com cada participante, tendo duração de aproximadamente 60 minutos. As entrevistas foram realizadas em formato on-line por meio da plataforma Google Meet, tendo em vista o cenário atual da pandemia da COVID-19.

O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) foi enviado digitalmente o para o participante, que após sua assinatura digital antes da realização da entrevista, assegurando o cumprimento dos aspectos éticos referentes à pesquisa, como exemplos, a garantia de sigilo em relação à identidade pessoal dos/as participantes, o consentimento em relação à gravação das entrevistas e a liberdade para interromper a participação em qualquer momento. A pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa do Centro Universitário de Brasília (ANEXO A).

Foi proposta uma entrevista semiestruturada, cuja formulação e aplicação foram guiadas por certos princípios da clínica psicanalítica (FIGUEIREDO e MINERBO, 2006). Com o objetivo de incentivar uma fala mais livre, foram utilizadas questões abertas, sendo a delimitação temática importante para que fossem contemplados os aspectos referentes às discussões deste estudo. Nesse sentido, é necessário enfatizar que não existem respostas consideradas certas ou erradas e que o roteiro de entrevista (ANEXO B) serviu como um norteador que não impediu o diálogo entre pesquisador e participante, possibilitando a construção de novas perguntas a partir das respostas dos participantes. Assim como destacam

Figueiredo e Minerbo (2006, p. 260), a escuta do pesquisador deve se estabelecer de forma minuciosa e descentrada do tema da pesquisa, com o intuito de permitir a criação de uma relação “corpo-a-corpo”. Posto isso, essa metodologia escolhida para coleta de dados foi pensada a partir da ideia de viabilizar a emergência do sujeito do inconsciente no campo da palavra.

5.2 Procedimentos de análise

Para a análise do material, foram adotados os seguintes procedimentos: (i) identificar as posições subjetivas dos participantes no discurso; (ii) localizar os pontos de interrupção da fala, os esquecimentos, as repetições, as paráfrases, metáforas e metonímias; (iii) evidenciar os mecanismos ideológicos e culturais presentes nos discursos; (iv) levantar hipóteses sobre os não-ditos presentes nas falas dos entrevistados; (v) analisar as cadeias associativas em torno das quais se estruturam as falas dos participantes.

CAPÍTULO IV - ANÁLISES DOS DISCURSOS

“A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como eu vou buscá-la – e como não acho [...] volto com o indizível” (Lispector, 1998, p. 132 e 133).

Quatro corpos dançantes que emprestaram suas vozes e histórias para este estudo. Sendo assim, quatro sujeitos, em suas singularidades, que devem ser escutados. As falas dos participantes serão contempladas, neste capítulo, a partir das especificidades dos discursos que as atravessam, em ressonância com os conceitos teórico-clínicos da psicanálise explorados nos capítulos anteriores. Deste modo, vale ressaltar a presença do sujeito do inconsciente no nível da enunciação, sendo a articulação entre a libido e o simbólico evidenciada nos transbordamentos dos discursos de cada participante (ROSA, 2004).

Nesse sentido, tendo como ponto de partida o lugar de cada sujeito em sua relação com a dança contemporânea, esse capítulo será orientado pelos significantes escolhidos por cada participante em resposta à pergunta “Se você tivesse que escolher uma palavra para dizer o que a dança contemporânea representa para você, qual seria?”. “Liberdade”, “Conforto”, “Ser” e “Presença”. A partir desses quatro significantes serão investigadas a singularidade dessa relação sujeito-dança e as ambivalências trazidas nos discursos, de modo que as dimensões ética e estética sejam contempladas, denunciando aquilo que excede a essas palavras.

6.1 Liberdade - Dançarino Amador

As expressões “liberdade de colocar pra fora”, “explodir”, “extravasar”, “aliviar”, “sentir-se mais leve”, “liberar um pouco essa angústia” se apresentaram no discurso do dançarino amador, em vários momentos da entrevista, ao se referir à dança contemporânea, comparando a sensação de sair das aulas como se tivesse saído de uma terapia. Diante disso, é importante pontuar que, para ele, era como se as aulas de dança contemporânea fossem uma “terapia semanal”, mas sem a necessidade de se expor com palavras.

[...] Palavra e dança contemporânea... Eu acho que é **liberdade**, talvez, de colocar pra fora, sem medo, assim, o que você tá sentindo! Até por ser também eu acho que uma mensagem que não é... por mais que a gente expresse o que a gente tá sentindo, né, não é uma coisa que fica clara pros outros, então a gente de certa forma coloca pra fora sem nos expor, talvez, como seria se você tivesse feito com palavras, sabe? Acho que liberdade! (Dançarino amador).

Esse sentir-se exposto ao colocar em palavras, evidenciado no trecho supracitado, revela a posição subjetiva do dançarino amador em relação ao Outro. A liberdade que ele relata sentir ao dançar, especificamente dança contemporânea, aparece vinculada a um lugar de não exposição. Diante disso, é importante pontuar que não existe sujeito sem laço social, sem o lugar do Outro em sua constituição (BURGARELLI, 2017). Sendo assim, emergem algumas questões: (i) qual é o lugar desse Outro em seu discurso? e (ii) de que forma aquilo que escapa às palavras se manifesta em sua relação com a dança contemporânea, remetendo à dimensão do corpo pulsional? (WINOGRAD, 2016).

O participante relatou que seu primeiro contato com a dança foi na escola, durante o ensino fundamental, em uma sala onde os alunos ensaiavam para festas escolares. Nessa mesma sala, havia aulas extracurriculares de balé que ele tinha muita vontade de fazer, mas nunca teve “coragem de falar” para seus pais, pois, em suas palavras, “como era uma escola pequena, só fazia menina e eu achava que isso era... podia ser errado”. Ele ficava assistindo as meninas dançarem enquanto esperava o transporte ou sua mãe buscá-lo. Relatou que apesar de sempre ter sido muito apaixonado por dança, nunca teve essa coragem, só foi “correr atrás dessa vontade depois de adulto”. Dessa forma, quando começou a dançar, entrou primeiramente no balé clássico e apesar de ser apaixonado por dançar balé, relatou se sentir muito julgado e ficar mais tenso, por ser uma dança muito “rígida”, “técnica” e “quadrada”.

Após um período de aulas de balé, o participante iniciou aulas de dança contemporânea e relatou sentir o oposto do que sentia no balé: sentia-se livre e melhor consigo mesmo. Nesse ambiente, as pessoas foram descritas como abertas e legais, fazendo com que ele se sentisse à vontade entre elas e se permitisse dançar e sentir as sensações de “colocar pra fora”, “explodir”, “extravasar”. Ao ser questionado acerca dessas sensações que sentia nas aulas, o participante relatou em vários momentos da entrevista não saber “como” colocá-las em palavras. Apesar disso, relatou que se sentia mais leve depois das aulas, como se tivesse liberado a angústia. Associou essa sensação com o que sentia ao sair de uma sessão de psicoterapia.

[...] eu sempre tinha uma sensação de quando eu saia, né, desse encontro com o psicólogo, eu... eu me sentia muito mais leve em falar, em tentar expressar as coisas que me angustiavam. [...] E essa era mais uma sensação que eu sentia depois da aula, sabe? Como se eu tivesse colocado pra fora esses sentimentos que me angustiavam [...] se eu tivesse é... mal em relação a algum relacionamento, ou em questão de autoestima [...] eu sempre conseguia eu acho que extravasar e liberar um pouco essa, essa angústia através da dança contemporânea (Dançarino Amador).

Diante dessas questões, a liberdade é, de certa forma, concedida pela abertura das outras pessoas no contexto das aulas de dança contemporânea ou no contexto da terapia. Ao mesmo tempo, essa liberdade revela o medo de exposição, exemplificado pela não-coragem de falar para os pais sua vontade, pelo sentir-se julgado no balé, pelo sentir-se aliviado por expressar o que sente nas aulas de dança contemporânea sem precisar expor as situações que está vivenciando em palavras. É importante pontuar que as referidas situações estavam interligadas ao sentir-se mal no relacionamento com outras pessoas e à baixa autoestima.

É necessário salientar, perante tais conteúdos, que o acesso à alteridade seria compreendido não apenas por meio da articulação com o pequeno outro, ou seja, pela representação do semelhante, evidenciado pelas relações do participante com outras pessoas. Trata-se, aqui, também de sua relação com grande Outro, entendido enquanto lugar da estrutura simbólica compartilhada, que atravessa o sujeito, que o constitui (SILVA, 2017). Tal estrutura é sempre incompleta e inconsistente, e não constitui um sistema homogêneo de signos absolutos. Frente a esses aspectos, destaca-se o significante liberdade vinculado à noção de corpo simbólico, na medida em que se percebe um corpo inscrito na linguagem, em construção na relação com o Outro e representando a expressão de uma série de significações ao se mover (WINOGRAD, 2016). Assim como traz Winograd (2016), ao ser inscrito no meio simbólico, o corpo transforma-se em imagem de si, em representação para o Outro.

Do mesmo modo, foi possível perceber o significante “liberdade” conectado também à liberação de algo que estava preso dentro de si, ilustradas pelo uso das palavras “explodir”, “extravasar”. Ao não saber colocar em palavras, remete-se esse corpo pulsional à potência caótica, à exigência de ação e de simbolização, que denuncia algo que escapa a essas representações (WINOGRAD, 2016). Diante disso, destaca-se o texto *A pulsão e seus destinos* (1915/2010), no qual Freud define o conceito de pulsão enquanto uma força incessante, intensa e indeterminada, que deveria ser “escoada”, ainda que de forma limitada ou parcial, para manutenção de um estado de prazer e afastamento do desprazer¹⁶, buscando se aproximar de uma ausência de tensão (BORGES, 2019). É possível perceber tal “escoamento” da pulsão, atrelada às sensações de sair mais leve da terapia e das aulas de dança contemporânea, remetendo ao princípio do prazer e a um movimento de ligação com o Outro. Desse modo, reconhecemos a pulsão enquanto força constante entre o psíquico e o somático, exigindo um trabalho de captura, transformação, ordenação e codificação, para que a ligação ocorra (WINOGRAD, 2016; BORGES, 2019).

¹⁶ Assim como dissemos no capítulo I, o princípio do prazer refere-se à regulação do psiquismo a partir da evitação do desprazer (aumento da quantidade de estímulos no interior do aparelho psíquico).

Entende-se aqui o psiquismo sendo estruturado a partir da linguagem, mas também percebe-se a manifestação de que algo que a excede, na medida em que se destaca a impossibilidade de representação completa da experiência. No entanto, é imprescindível salientar que só é possível identificar que algo permanece refratário à atividade representacional pela exploração do próprio campo das representações (BORGES, 2019). Portanto, esse corpo pulsional aparece no discurso do dançarino amador como exigência de ação e de simbolização, visto que as palavras escolhidas pelo participante para nomear o que há de mais singular em sua experiência remetiam, sempre, a uma outra coisa que escapava às tentativas de representação. Desse modo, a palavra “liberdade”, por exemplo, nomeava aquilo que, em sua experiência, até então não tinha nome, apontando essa exigência de simbolização e indicando que, mesmo sem palavras, o sujeito permanece no campo da linguagem, pois esse resto irrepresentável só é evidenciado a partir das próprias representações (WINOGRAD, 2016; BORGES, 2019).

Desse modo, entende-se que o sujeito se constitui como corpo simbólico, inscrito na relação com o Outro a partir de representações, e, ao mesmo tempo, como corpo pulsional, revelando sua natureza enquanto condição de possibilidade, de exigência de ação e simbolização, denunciando um resto irrepresentável (WINOGRAD, 2016; BORGES, 2019). A partir disso, foi possível perceber, neste estudo, a associação do significante “liberdade” com as noções de corpo simbólico e corpo pulsional, evidenciando as dimensões ética e estética que perpassam a relação do dançarino amador com a dança contemporânea.

[...] talvez seja o que eu sinto quando eu falei antes de quando eu assisto alguém dançando por exemplo, só que a forma como eu vou, que eu vou sentir aquilo vai ser relacionado a minha experiência de vida. [...] acaba sendo uma coisa que não é codificada, sabe? A dança, nesse sentido, porque eu acho que vai depender da experiência de vida de cada um! Então, eu me sinto aliviado através do que eu tô expressando, mas eu não, eu não, eu não passo a situação que tá me causando aquilo através do movimento, eu passo só a sensação. E essa sensação a pessoa vai, vai captar da forma como ela vai captar, sabe? De acordo com as vivências dela, experiências de vida dela (Dançarino amador).

A dimensão ética, ao considerar o singular, e a estética, em seu aspecto sensível, foram contempladas no trecho supracitado, na medida em que o participante ressalta a particularidade das experiências de vida influenciando nas suas percepções ao assistir os outros dançando, bem como nas percepções dos outros sobre sua dança. Assim como destaca Rivera (2007), a obra distancia-se do artista ao enunciá-la a partir de uma universalidade preexistente, ou seja, os movimentos do dançarino se enlaçam ao Outro, à dimensão simbólica, tornando-se um convite à uma reapropriação subjetiva. Encerramos aqui as

discussões a respeito do significante "liberdade", referente à experiência do dançarino amador, e damos voz agora às peculiaridades encontradas no discurso da dançarina amadora.

6.2 Conforto - Dançarina Amadora

Inicialmente, o significante “conforto” mostrou-se vinculado à dança contemporânea no discurso da participante, por ser o estilo com o qual a participante mais se identificava e se sentia confortável dentre os outros estilos de dança praticados por ela, balé e *street dance*. Ao longo de seu discurso, o significante “conforto” apareceu relacionado também ao sentido de se sentir confortada, acolhida durante as aulas, tanto quando estava bem, mas, em especial, quando estava passando por momentos difíceis ou por “muita coisa” em sua vida, de modo que conseguia “extravasar” e se acalmar, assim como destaca no seguinte trecho:

Ai gente, que difícil! Hum... pode ser o *conforto*! [...] Porque entra naquela parte de confortar quando precisa. Ser uma forma de me acalmar, de extravasar. Então eu acho que conforto pode englobar tudo isso! (Dançarina Amadora) [grifos nossos].

Diante disso, é importante evidenciar que em vários momentos da entrevista a participante trouxe a dança contemporânea também associada a “um sofrer”, tanto no sentido de sofrer por não se sentir “boa o suficiente” nesse estilo, estando isso em várias áreas de sua vida, não apenas na dança contemporânea, quanto no sentido de se permitir sentir e expressar durante as aulas seu sofrimento, agora vinculado a momentos difíceis de sua vida. Nesse sentido, para a participante, a dança contemporânea aparece não apenas como conforto, mas também como sofrimento, indicando a emergência de novos sentidos, inclusive, opostos entre si na fala da participante, denunciando as ambivalências inerentes à constituição do sujeito. Frente a esses aspectos, surgem as seguintes questões: (i) de que modo a ambivalência entre conforto e sofrimento aparece vinculada às vivências da participante com a dança contemporânea? e (ii) em que sentido o sofrimento vivenciado nas aulas emerge enquanto potência de convocação subjetiva na experiência? (RIVERA, 2007; ROSSI, 2009).

A participante relatou não lembrar como foi seu primeiro contato com a dança, pois começou quando era muito pequena. Desde o jardim de infância, fazia aulas de balé na escola e sempre manteve as aulas de dança como algo presente em sua vida por gostar muito como *hobby*, não como profissão. Segundo ela, como sua mãe dançava, “foi empurrando os filhos pra dança”, mas apenas ela continuou. Em relação à dança contemporânea, a participante relatou que seu primeiro contato foi assistindo vídeos, nos quais os dançarinos faziam “saltos maravilhosos, um monte de pirueta diferente, um monte de rolamento no chão” e que ela

percebia como algo bem diferente do que ela fazia e achava “muito mais legal”. Em 2016, começou a fazer aulas de dança contemporânea, além do balé. Em sua primeira aula, relatou ter achado muito legal, por ser mais livre e por estar tocando as músicas que ela costuma escutar. Recentemente, entrou no *street dance* para conseguir mesclar com os movimentos da dança contemporânea e conseguir criar as coreografias que gostaria de criar para si mesma, a partir das músicas das quais gosta.

A participante relatou se sentir mais confortável na dança contemporânea do que nos outros dois estilos, por se identificar mais com a linguagem. Sentia que tinha mais liberdade para fazer as movimentações, sem ficar com vergonha durante as aulas, o que não acontece ao dançar os outros estilos. No entanto, logo em seguida destacava o desejo de melhorar, de “ficar boa”, de conseguir fazer as coisas de forma mais fluida e natural na dança contemporânea, sentindo-se tímida em alguns momentos da aula.

Eu me sinto mais confortável no contemporâneo, porque é o que eu mais gosto assim, então eu acho que eu, eu não fico com vergonha na aula, nos outros eu já fico assim, porque às vezes eu não consigo fazer as coisas e aí eu fico meio assim, mas o contemporâneo eu acho que num tem isso de certo ou errado então... eu acho que nenhuma dança tem, né?! Mas pra mim tem! Na minha cabeça tem! [risos] E aí eu já me entrego mais na aula, entendeu? (Dançarina Amadora).

[...] porque, infelizmente, eu ligo muito pro que os outros vão pensar, né! Então, na hora de, de improvisar também nas aulas, eu já fico meio tímida assim, porque, é... eu fico “Ai, será que se eu fizer isso vai ficar bonito, será que vai ficar estranho, será que vai parecer que eu tô, não sei, de que jeito, será...” [...] Então, eu acho que tudo que eu faço não tá bom o suficiente. [...] Tipo, os movimentos que meu corpo faz, eu não acho... aí eu já tô me comparando com outras pessoas, né [risos] E aí, sei lá, tem movimentos mais fluidos que os meus, entendeu? (Dançarina Amadora).

Diante disso, percebe-se que o significante “conforto”, no sentido de se sentir mais confortável na dança contemporânea, não aparece isolado de uma experiência de desprazer, emergindo a partir de um movimento de evitação do desprazer, vinculado também a experiências de desconforto por não se sentir “boa o suficiente”. Tais questões remetem às ambivalências inerentes à constituição do sujeito, em meio às polaridades sujeito-objeto e prazer-desprazer (SAPELLI, 2013). Desse modo, entende-se o significante “conforto” a partir da redução, mas não eliminação, de uma tensão desagradável, produzindo prazer por meio da evitação do desprazer, assim como destacado anteriormente em relação ao princípio do prazer (MURTA e FALABRETTI, 2015). Além disso, é importante enfatizar que a participante relatou também que, desde pequena, sentia-se estranha ao se olhar no espelho. Era uma “criança grande” e se achava estranha por se comparar com as colegas da aula de balé, que eram menores do que ela. Relatou que hoje em dia é do “tamanho normal das pessoas”, então

a questão agora não era se achar grande, mas sim não conseguir dançar de forma fluida, mesclando os movimentos, como outras pessoas nas aulas de dança contemporânea.

Frente a essas questões, Sapelli (2013, p. 84) ressalta que natureza humana é marcada pela ambiguidade e pelo conflito insolúvel que movimenta a vida, tendo em vista que “do mesmo fio que é tecida a angústia também é confeccionado o desejo”. Logo, o sofrimento incessante é desencadeado pela impossibilidade de realização da atividade desejante. Deste modo, percebe-se a atualização da insatisfação, e, conseqüentemente, do desejo, na vida da dançarina amadora, que antes estava centrada em querer ser do “tamanho normal” das crianças no balé e agora em “ficar boa” na dança contemporânea. Diante disso, entende-se que o sujeito atravessado por inúmeras contradições, segue em sua condição de faltante na busca pela completude inalcançável (SAPELLI, 2013). No entanto, em meio a essa impossibilidade de completude, de liberação total da pulsão, o sujeito se depara com a possibilidade da satisfação parcial, expressa na fala da participante a partir do significante “conforto”, agora no sentido de se sentir confortada e acolhida pela dança contemporânea por conseguir “extravasar” e se acalmar nas aulas quando estava passando por muita coisa em sua vida, remetendo à pulsão de vida e à possibilidade de “escoamento” da pulsão por meio da ligação com o Outro (BORGES, 2019; SAPELLI, 2013).

Em vista disso, a participante relata que se sentia confortada de acordo com as fases que estava vivenciando em sua vida, conseguindo, em momentos mais pesados, jogar-se no chão e sofrer com a música, “curtir o momento”, “aceitar algo que aconteceu e seguir em frente”, tal como evidenciado no seguinte trecho em resposta à pergunta qual o impacto da dança contemporânea na sua vida:

Olha... deixa eu pensar... depende das fases que eu estou da minha vida, né. Então, por exemplo, quando eu é... terminei o namoro, já tinha um peso diferente que eu ia pra lá me jo... não me jogava, mas me jogava no chão, fazia as dança mais assim, colocava uma música mais pra baixo, só para eu curtir o momento, né! É uma forma de, sei lá, eu acho que aceitar algo que aconteceu e e seguir em frente, pode se dizer assim. Mas tem épocas que eu tô de boa, ai já vejo com um olhar mais leve assim, eu não preciso ficar me jogando no chão e sofrendo com a música. Pode ser pode ser músicas mais é... alegres, depende. [...] Acho que pode se dizer, né, que a dança contemporânea ela é empática, resiliente, num sei. Então, vai de acordo como a gente tá eu acho (Dançarina amadora).

Nesse caso, o significante “conforto” aparece também relacionado ao “sofrimento”. A participante sente-se confortada por expressar seu sofrimento nas aulas de dança contemporânea nos momentos que precisa, ou seja, há uma satisfação em se haver com esse sofrimento. Destaca-se aqui o potencial da arte de convocar o sujeito naquilo que lhe é mais próprio, sua dor, acompanhada por um estranho e misterioso, belo e, por vezes, sublime gozo,

denunciando a primazia da pulsão de morte (RIVERA, 2007). Segundo Rivera (2007, p. 15), “a dor é preciosa e pode ser bela. Ou, ainda: em toda beleza há dor”. A participante relata achar maravilhoso assistir vídeos desse estilo, pois, para ela, “o contemporâneo é um sofrer”, “mais largado e mais intenso”. É válido pontuar que essa dor, esse sofrimento emerge na arte contemporânea enquanto procedimento estético requerido, enquanto potência de exploração da subjetividade e não um traço desvirtuador da técnica como no balé clássico, que procurava, ao máximo, alienar-se desse mundo sofrido, repleto de perdas e dor (MONTEIRO, 2019; TRAVI, 2014).

Em meio a encontros e desencontros entre os significantes “conforto” e “sofrimento”, no discurso da participante, evidenciam-se os conflitos e ambiguidades que permeiam à constituição do sujeito, de modo que tais significantes não se excluem, eles emergem paralelamente na experiência. Ainda que eles se apresentem vinculados às polaridades prazer-desprazer, sendo o inconsciente puro desejo, ele não admite a negação, que ganharia lugar apenas no campo da consciência (SAPELLI, 2013; FREUD, 1919/2019). A experiência da participante com a dança contemporânea é perpassada por ambivalências, por conforto e sofrimento, prazer e desprazer, e, inclusive, conforto pela possibilidade de expressar e sentir esse sofrer. Destaca-se a fala da dançarina amadora ao ser questionada acerca dessas ambivalências em seu discurso:

Mas ao mesmo tempo eu fico sofrendo, então não é tão conforto, né?! Então, deixa eu... ah, mas... porque eu gosto muito de dançar o contemporâneo, mas eu gostaria de melhorar, entendeu? Gostaria de ser melhor, mas ainda sim é um lugar que eu me identifico [...] com a com a linguagem eu acho, com as movimentações e tudo mais. [...] Me contra... tra... me contra, me contradisse? Comé que fala essa palavra? [...], mas tudo bem! É isso! (Dançarina amadora).

Encerramos com o trecho supracitado as discussões a respeito do significante "conforto", referente ao discurso da dançarina amadora, e damos voz agora ao dançarino profissional e às peculiaridades encontradas na sua experiência com a dança contemporânea.

6.3 Ser - Dançarino Profissional

Eu acredito que a palavra “*ser*”! [...] Porque... eu tô tentando pensar nas experiências que eu já tive, mas que eu me lembre, todas que eu tive, eu tive a liberdade de ser eu mesmo dentro da proposta, não importa qual seja. Eu posso ter um personagem fixo, estruturado, mas sou eu dentro daquele personagem. [...] eu tinha essa liberdade de ser eu mesmo no palco. E eu sou eu mesmo em aula, dando aula, eu sou eu mesmo quando eu gravo meus vídeos, eu sou eu mesmo quando eu treino. [...]. Então eu acho que é o ser, a palavra ser! (Dançarino profissional) [grifos nossos].

Assim como indicado na resposta do dançarino profissional, a palavra escolhida para representar sua experiência com a dança contemporânea foi “ser”. Esse significante se apresentou atrelado diretamente à “liberdade de ser” si mesmo e, logo em seguida, à impossibilidade de definir um constante “estar sendo”. Diante disso, o participante destacou também as “possibilidades infinitas” de se ser que se apresentam por não sentir necessidade de definição na dança contemporânea. Tais aspectos mostraram-se vinculados à dimensão ética da psicanálise e à definição psicanalítica de sujeito, na medida em que se entende a singularidade e o devir em jogo na constituição subjetiva (BURGARELLI, 2017). Frente a esses apontamentos, surgiram as questões: (i) de que forma o significante “ser” evidencia uma articulação entre a ética da dança contemporânea e a ética da Psicanálise? (ii) quais aspectos referentes à definição psicanalítica de sujeito emergem no discurso do dançarino a partir desse significante?

Segundo o participante, sua mãe era bailarina de Jazz e como não tinha com quem ele ficar enquanto a mãe trabalhava, ele a acompanhava de academia em academia, nos teatros e apresentações. Diante disso, relatou que a dança sempre fez parte de sua vida, sendo “muito afetado pela dança” de sua mãe, pois, em suas palavras “minha mãe tava passando o palco lá no teatro nacional e eu tava embaixo da platéia dormindo com meu bonequinho de ação”. Apesar de a dança sempre ter feito parte de sua vida, era apenas “coadjuvante”, pois ela não atuava diretamente nele, ele não dançava e não tinha interesse antes de seus 15 anos de idade, quando assistiu a um vídeo de break dance no Youtube. Nesse momento, a dança entrou em sua vida como hobby, como algo divertido, mas meses depois as expectativas começaram a aumentar e ele começou a copiar os vídeos do Youtube, “procurava tutorial *break dance* num sei das quantas, aí ficava aprendendo sozinho”.

Relatou saber que enfrentaria dificuldades em relação ao retorno financeiro, por avisos de sua mãe e por ter, de certa forma, vivenciado a “correria” dela, que trabalhava em várias academias ao mesmo tempo. Inclusive, destacou ter ido contra a vontade de sua mãe, que não queria que ele também seguisse carreira enquanto dançarino. No entanto, disse que “a falta de amor por outras coisas” levou-o a trabalhar com a dança, pois se recusou a colocar o dinheiro acima do que ama. O participante, além de bailarino, relatou trabalhar esporadicamente como professor e coreógrafo. Enquanto bailarino, relatou ser apaixonado por dançar, sendo este o único lugar em que se sente “capaz de se comunicar claramente”, pois não sente “necessidade de ser entendido”. Relatou também ser uma “figura esquisita”, não conseguindo se adequar a modelos em termos de capacidade física e técnica. Então, a pessoa, o contratante, ou gosta de seu trabalho ou não gosta, o que dificulta bastante sua atuação nessa área. Enquanto professor

de dança, não tem tanta dificuldade de encontrar trabalho, mas relatou se incomodar com a palavra professor e ter dificuldade de se colocar nesse lugar por trabalhar com improvisação, sempre enfatizando em suas aulas que “existem outros caminhos”, além do que ele apresenta. Segundo ele, “o meu deu certo pra mim, mas talvez não dê certo pro outro”. Como coreógrafo, relatou ter tido menos experiências, nas quais foi convidado e que gostou por ter que vencer suas inseguranças e tomar a decisão final após escutar os bailarinos.

No que se refere a sua experiência com a dança contemporânea, o participante relatou que, apesar de não se lembrar muito bem como foi sua primeira experiência, o impacto da dança contemporânea em sua vida “foi e ainda é gigantesco”. A partir dela, descobriu que não precisava ser igual aos outros e que, inclusive, era “impossível ser igual a alguém”. Percebeu que sua singularidade poderia “ser algo positivo e não negativo”. Encontrou outras formas de improvisar e compreendeu, segundo ele, que “a dança é muito mais do que acrobacia, que antes da dança contemporânea eu era b-boy, eu queria era limpar chão [risos]”. O participante destacou ser muito grato pela forma com que a dança contemporânea chegou para ele, visto que “tirou um peso das minhas costas, me fez amadurecer, porque se eu não tô copiando mais alguém, né, eu preciso caminhar com minhas próprias pernas”. Enfatizou que o que mais despertava seu interesse nessa dança era a “liberdade de ser”, porque ela “abraça todo mundo”, não exige um certo ou errado, um corpo específico para dançar ou “mil anos de técnica”.

Porque se você assistir algum espetáculo de balé, ou de hip hop, ou de algum estilo fechado você vai olhar e você vai saber se a pessoa faz bem ou não. Tem um parâmetro de julgamento! [...] Já o contemporâneo você julga o conceito, você julga a estrutura, você julga como foi construído. Mas a fisicalidade é um coringa, pode ser qualquer pessoa ali! Dependendo da proposta! Você conhece Peeping Tom¹⁷? [...] Eles trabalham muito com gente velha. Tem um cara num espetáculo que eu vi deles que é um senhor gordo [...] Ele só fica deitado numa cama em cena, às vezes ele levanta, dá uma andadinha, e é isso! E é belíssimo! É belíssimo assistir o senhor todo, sei lá camiseta suja, sabe, parece que eles colocaram um velho sujo assim que não se cuida, não sei o que e é belíssimo ver ele em cena! Eu acho a dança contemporânea a mais inclusiva de todas, porque ela atinge todos os espectros da dança! Desde o neoclássico com o pernã e tudo mais, até o senhor gordo andando no palco. Faz parte do mesmo universo! Pontos diferentes, né, bem distantes, mas fazem parte da mesma coisa! (Dançarino profissional).

Posto isso, é possível perceber o significativo “ser” no discurso do participante relacionado a “liberdade de ser” na dança contemporânea, o que evidencia uma abertura para a singularidade dos corpos e de suas experiências. Resgatamos, aqui, os seguintes aspectos: a impossibilidade, para o participante, de “ser igual a alguém”; o considerar-se uma “figura

¹⁷ *Peeping Tom* é uma companhia de dança-teatro da Bélgica fundada em 2000 pela coreógrafa argentina Gabriela Carrizo e pelo coreógrafo francês Franck Chartier. *Le Salon* é o nome do referido espetáculo.

esquisita”; o não se adequar a modelos enquanto bailarino; a possibilidade de “ser qualquer pessoa ali”, dançando contemporâneo independente de sua fisicalidade; e a escuta e o respeito frente à experiência do outro enquanto professor e coreógrafo. Tais aspectos remetem à dimensão ética da dança contemporânea, que, assim como destaca Louppe (1997, p. 45), pressupõe a autenticidade dos corpos, na medida em que estes produzem, e não mais reproduzem, gestos que partem de uma “esfera sensível individual”. Na dança contemporânea trata-se da valorização da singularidade que perpassa a experiência de cada um, apontada pela “liberdade de ser”. Não se refere mais a um corpo que reproduzia movimentos ditados por padrões protocolados, indicados nos relatos de copiar os vídeos de *break dance* no Youtube e no julgamento de uma movimentação certa ou errada ao assistir “algum espetáculo de balé, ou de *hip hop*, ou de algum estilo fechado” (LOUPPE, 1997).

Entende-se a articulação com a dimensão ética da psicanálise, na medida em que a prática analítica dá lugar ao significante, ao singular que emerge na experiência e que escapa à suposta obviedade dos signos convencionados. O desejo se apresenta como centro do debate ético, denunciando o singular, ou seja, algo que escapa à Lei e permite o surgimento da diferença (RINALDI, 1997). A experiência analítica, ao recuperar em Lacan essa dimensão ética, dá lugar ao sujeito como corpo fragmentado, que é atravessado pela linguagem, mas que denuncia algo para além dela mesma. Não sendo universal, o símbolo é carregado de afeto corporificado. Diante disso, percebe-se o significante “ser” no discurso do participante atrelado à dimensão ética da dança contemporânea e à da psicanálise, tendo em vista o reconhecimento da emergência do sujeito a partir daquilo que se apresenta de mais singular em sua experiência. Assim, a mera aplicação de técnicas rígidas e dogmáticas se tornam incompatíveis com a grande complexidade e a singularidade que perpassam a constituição de cada sujeito, tanto no que diz respeito à experiência analítica quanto à dança contemporânea (LOUPPE, 1997; RINALDI, 1997; GAY, 1989).

Tendo essas questões como referência, foi possível perceber alguns aspectos trazidos na fala do dançarino profissional a respeito do significante “ser” que remetem à concepção psicanalítica de sujeito.

O que é ser eu mesmo? [...] Eu sou, sendo! Eu estou sendo! Eu não tenho palavras [...] então eu não tenho vocabulário pra afirmar e eu acho que a partir do momento que eu encontrar resposta, eu já não vou mais ser... aquela pessoa que eu falei, porque a partir do momento que eu sei quem eu sou, eu já sou uma pessoa diferente, porque eu sei mais do que um segundo atrás [risos]. Faz sentido? [...] A partir do momento em que eu falo eu sou o Igor¹⁸, eu já não sou o Igor, eu sou o Igor que sabe

¹⁸ Destaca-se a utilização de um pseudônimo para o uso desse trecho na pesquisa, visando o sigilo das informações pessoais do dançarino profissional.

que é o Igor. Faz sentido? Então é sempre no passado! Então é uma coisa que eu nem busco, entender o que eu sou. [...] Quem é o Igor? Num sei! Eu acredito também, o problema de definir as coisas, né! Eu acredito, se eu me defino eu vou ter dificuldade de sair disso depois! Eu não acho que tenha necessidade pra me definir! Tô bem, indefinido, assim! [Risos] (Dançarino Profissional).

Como pontuado no trecho acima, o participante, ao ser questionado acerca do que é “ser” si mesmo, traz a ideia de um constante estar sendo, um não-saber e uma não-necessidade de definição, relatando também que a dança contemporânea não exige que ele “defina as coisas”. Tais aspectos evidenciam o devir em jogo na constituição subjetiva, aludindo às discussões a respeito da concepção de “sujeito sem subjetividade”, na medida em não se trata de uma essência intrínseca e imutável e não se chega a um sujeito como resultado de um processo (BURGARELLI, 2017). Entende-se o sujeito enquanto efeito de linguagem, sendo esta estabelecida no campo da experiência humana. Portanto, não deve ser compreendida enquanto algo fixo e absoluto, pois o significante só adquire sentido na relação com outros significantes. Nesse sentido, percebe-se a relação entre o “sujeito sem subjetividade”, sem qualidades, da psicanálise e as ideias trazidas pelo participante acerca do que seria “ser” si mesmo (PORGE, 2017; BURGARELLI, 2017; BORGES, 2019).

A compreensão de um sujeito que falta-a-ser fica evidenciada diante dos aspectos expostos. Apesar de o sujeito encontrar alguns substitutos para o representar, ao longo da vida, há sempre a falta de um significante último que o defina. Essa falta impulsiona ao infinito a cadeia significante que constitui o inconsciente, tendo em vista a incessante busca por essa completude, a partir da adesão de novos significantes ao longo da vida. A linguagem, dessa maneira, apresenta-se sempre incompleta e inconsistente, nunca rígida e definitiva. Sendo assim, percebe-se o significante “ser” do dançarino, como efeito dessa linguagem, revelando-se, paradoxalmente, como falta-a-ser (QUINET, 2012; BORGES, 2019; BURGARELLI, 2017).

É importante pontuar que o dançarino se define enquanto um “ser” “indefinido”, ou seja, ele se utiliza de tais significantes para nomear aquilo que, em sua experiência, não tem nome. Tais significantes mostram-se atrelados, por exemplo, aos relatos: “eu descobri que é impossível ser igual a alguém”, “eu sou uma figura esquisita” e “eu não consigo me adequar a um modelo”, revelando o regime de afecções implicados em sua relação com a dança contemporânea. A “liberdade de ser” “indefinido” remete, portanto, às particularidades da relação do participante com suas experiências na dança contemporânea e, inclusive, pressupõe a existência de algo que escapa a essa possibilidade de simbolização, pois esta nunca recobre por completo o real da experiência (BERTOTTI, 2016; BORGES, 2019).

A concepção psicanalítica de sujeito implica tanto a dimensão simbólica quanto a dimensão da pulsionalidade, que se apresenta como condição de possibilidade, de potência que transborda às representações (WINOGRAD, 2016). Em meio a essas questões, ao trazer a “liberdade de ser” na dança contemporânea, o participante destaca também as “possibilidades infinitas” que emergem da não-necessidade de definição. Diante disso, o significante “ser” na fala do dançarino remete à concepção psicanalítica de sujeito e à sua dimensão pulsional, evidenciando também a problemática do irrepresentável, na medida em que o corpo se estabelece na experiência como “um espaço nunca completamente determinado e sempre desconhecido” (BERTOTTI, 2016, p. 62). Tais discussões surgiram no discurso do participante, por exemplo, ao ser questionado sobre o que seria para ele precisar “caminhar com as próprias pernas”, já que não estava mais copiando de alguém na dança contemporânea.

Sabe quando você faz uma viagem e você tá sozinho num lugar desconhecido, tudo novo, pessoas novas, lugar novo, o ar cheira diferente, você tá animada pra sair, pra caminhar, pra sair e descobrir esse lugar, mas ao mesmo tempo você fica com receio, por ser tudo desconhecido? Sabe? [...] Acho que é tipo isso! Eu fico animado, porque as possibilidades são infinitas, mas me dá um receio porque as possibilidades são infinitas, o que é muita coisa! Parece que a energia em potencial é muito grande! É muita responsabilidade, tipo, pra onde eu vou canalizar essa energia toda, sabe? (Dançarino Profissional).

Esse deparar-se com o desconhecido, presente na fala do dançarino, remete a um exemplo significativo utilizado na obra *O Infamiliar* (1919/2019, p. 68), no qual Freud “caminhava a esmo pelas ruas desconhecidas e vazias de uma pequena cidade italiana” e, na tentativa apressada de abandonar uma dessas ruas, após um tempo vagando perdido, encontrou-se inesperadamente no mesmo lugar. Tal incidente inicialmente lhe trouxe um sentimento de infamiliaridade, evidenciando seu retorno ao conhecido, frente ao seu apressado afastamento. É válido pontuar esse mesmo sentimento de infamiliaridade na experiência do participante, ao propor um “lugar desconhecido” para se referir a sua relação com a dança contemporânea, a sua relação com as potencialidades de “ser” si mesmo. Assim, tanto Freud quanto o participante utilizam do desconhecido, do externo, para exemplificar seu extremo, algo tão familiar quanto eles mesmos. Destaca-se também, na fala do participante, o “receio” e a animação frente às “possibilidades infinitas” que explicitam o caráter angustiante desse infamiliar e a exigência de ação desse corpo pulsional que o mobiliza perante a experiência (FREUD, 1919/2019; WINOGRAD, 2016).

O significante “ser” na fala do dançarino profissional atrelado tanto à dimensão ética da psicanálise e da dança contemporânea se fazem evidentes por darem lugar à singularidade que perpassa a experiência de cada um, quanto à noção psicanalítica de sujeito. Isso implica a inscrição do corpo no campo simbólico e o reconhecimento de um resto irrepresentável, denunciando esse corpo pulsional e sua condição de possibilidade. Posto isso, entende-se que tais possibilidades convocam o sujeito a se haver com o desconhecido, com o (in)familiar, com algo de angustiante que o mobiliza, assim como destacado anteriormente no discurso do participante. Desse modo, encerramos as discussões a respeito do significante “ser” escolhido pelo dançarino profissional e damos voz agora às particularidades encontradas no discurso da dançarina profissional.

6.4 Presença - Dançarina Profissional

Presença!? [...] “Por quê?” [gargalhadas] Hum... Eu acho que a dança contemporânea ela me deu um status de existente [gargalhadas] Tipo, eu existo! Eu me sinto mais viva quando eu tô dançando, eu me sinto muito mais, sabe? Eu sou uma presença, eu não sou só um uma forma! [...] E, ao mesmo tempo [...] ela é uma presença que tá comigo, às vezes eu arrasto e às vezes ela me leva. É como se fosse uma pessoa. É uma presença, mas ao mesmo tempo é a minha presença (Dançarina Profissional) [grifos nossos].

Assim como destacado no trecho anterior, o significante “presença”, escolhido para representar sua relação com a dança contemporânea, apresenta-se como algo que a participante considera ser para além da “forma”, sendo importante pontuar também a “rejeição à forma”, ressaltada com frequência em seu discurso. Tal aspecto se mostra em vários momentos, remetendo ao conceito de infamiliar, na medida em que se evidencia a negação, a rejeição de elementos tão íntimos e familiares em sua vida. Além disso, o significante “presença” aparece tanto como presença de si quanto como presença de outra coisa, “uma pessoa”, uma “entidade”, uma coisa “extra”, remetendo à noção de duplo, também relacionada ao conceito freudiano de infamiliar. Diante disso, emergiram as questões: (i) Em que medida os encontros e desencontros entre os significantes “presença” e “forma” no discurso da participante revelam algo de (in)familiar em sua experiência com a dança contemporânea? (ii) De que maneira o significante “presença”, ao remeter à dança enquanto uma entidade que está ao seu lado, articula-se a noção de duplo, uma vez que surge como amparo frente às frustrações e sofrimento?

Segundo a participante, desde pequena era “fascinada por movimento”, gostava de filmes de ação e artes marciais. Como queria realizar as movimentações que assistia, iniciou a

prática de ginástica olímpica, e, algum tempo depois, transferiu para a ginástica rítmica. Foi atleta durante a infância e participou de algumas competições no Brasil. Fez aulas de balé como “prática secundária”, como complemento para seu desempenho nas competições de ginástica, sendo considerada, nessa época, “uma aluna exemplar”. Relatou ter saído da ginástica, pois “queria sair de casa” por ser muito diferente das pessoas da família e da cidade, e achava que não encontraria suporte financeiro para isso no esporte. Sofreu de transtornos alimentares na adolescência e, até hoje, tem problemas com sua autoimagem, mencionando não gostar do que vê, ao se olhar no espelho. Aos 17 anos, saiu do interior do Estado de São Paulo em direção à cidade de São Paulo para cursar design gráfico. Terminou a faculdade, começou a trabalhar como designer em uma grande empresa e, como “sentia muita saudade de se mover”, voltou a fazer aulas de balé como hobby. Relatou ter ficado muito frustrada consigo mesma, com o próprio corpo, quando voltou para o balé já adulta. No entanto, “não conseguiu” deixar a dança “de lado”, “como uma coisa extra”, precisava experienciar aquilo por mais tempo em sua rotina.

Por conta disso, decidiu, com seu parceiro, se mudar para Berlim, pois poderia estudar dança gratuitamente. Apesar disso, acabou entrando em uma escola particular e pagando pelos próprios estudos, por estar “velha para começar a dançar” e ter que fazer tudo o que podia para trabalhar com movimento. Segundo ela, precisava “arranjar um jeito”, mesmo sabendo que não seria bailarina clássica. Então, encontrou a dança contemporânea e se apaixonou pela improvisação. A participante caracteriza a dança contemporânea como uma prática mais livre e não exclusiva, estando a ênfase das técnicas na transferência de energia no corpo, e não na forma, como no caso do balé e da dança moderna, por exemplo. Nesse sentido, relatou que, na dança contemporânea, começou a focar no que conseguia fazer, no que estava sentindo e não em sua aparência no espelho. Contudo, destacou que achou horrível sua primeira aula de dança contemporânea e que odiou seu primeiro contato com a improvisação, por não ter uma estrutura pré-definida. À medida que foi entendendo do que se tratava, percebeu uma grande identificação com a ginástica e com as artes marciais, que eram coisas que “amava” quando criança.

Esse primeiro contato da participante com a dança contemporânea remete ao conceito de infamiliar, pois percebe-se algo de “horrível” e angustiante no desconhecido. Da mesma maneira, ao concebermos o prefixo “in”, de infamiliar, como marca do recalçamento, reconhecemos, nesse estranhamento, a emergência de algo que antes fora tão íntimo e familiar, que “amava” quando criança. Desse modo, ao compreendermos o inconsciente enquanto puro desejo, sendo incompatível com a negação, presente apenas no campo da

consciência, entende-se o sentimento de infamiliaridade perpassado pelo seu oposto, algo tão íntimo que só pôde vir à tona em forma de negação (IANNINI e TAVARES, 2019). A partir do conceito de infamiliar e diante dos apontamentos sobre a experiência da participante, é imprescindível enfatizar o significante “presença”, escolhido por ela para dizer o que a dança representa, aparecendo em oposição à “forma”. Ressalta seu interesse por “coisas esquisitas” na dança contemporânea que, em suas palavras, “talvez tenha vindo de algum tipo de rejeição à forma”, tal como destacado no seguinte trecho:

Eu gosto de coisas esquisitas, assim... de coisas que parecem muito feias [...] isso talvez tenha vindo de algum tipo de *rejeição à forma*, sabe? Eu sempre tive muito problema com a minha autoimagem e eu sempre gostei... eu acho que na minha família eu sou uma pessoa muito diferente das pessoas, né, do lugar daonde (sic) eu venho, as pessoas que ali estão, né! E eu sempre fui muito contra as coisas assim, que eu que eu cresci experienciando, porque... eu não sei por que na verdade, mas assim... isso se refletiu em todas as escolhas que eu fiz na vida, né! [...] eu acho que isso tem um pouco a ver com essa coisa meio adolescente até, né, de *riot*¹⁹, Deus como eu sou extrema [risos] [...] e eu comecei a querer explorar essa parte, então é... [risos] eu comecei a gostar de trabalhar com coisas “feias”, tipo expressões esquisitas e até tipo o uso da... da... sei lá, dos gestos de maneira “feia” [risos] É... e eu tenho essa impressão de que se a gente mergulha de cabeça numa coisa “feia” e se a gente incorpora isso e se a gente realmente expressa isso, essa coisa ela é... ela se torna algo muito bonito, sabe? Tipo, você ir realmente sem medo, né! [...] Isso pra mim é tipo, sinônimo de beleza, sabe, mesmo que seja algo grotesco (Dançarina Profissional) [grifos nossos].

É possível observar a “rejeição à forma” tanto no sentido de rejeição à própria forma corporal, salientada no “problema com a autoimagem”, no ter lidado com transtornos alimentares na adolescência e no não gostar do que vê quando se olha no espelho, quanto no sentido de rejeição às escolhas esperadas pela sua família e no sentir-se diferente das pessoas de onde vem. Assim, observa-se o retorno do infamiliar em seu extremo, aquilo que diz respeito a algo tão íntimo quanto a relação com o próprio corpo e com as experiências que cresceu vivenciando em família, apresentando o significante “riot” e o ser “muito contra as coisas” como representantes da negação que viabilizou tais inscrições na consciência da dançarina (IANNINI e TAVARES, 2019). É curiosa a utilização de um termo estrangeiro para ressaltar a revolta contra as coisas que cresceu experienciando em sua cidade natal, no interior de São Paulo, o que evidencia ainda mais esse movimento de afastamento, de negação, denunciando o retorno de algo familiar que havia sido recalçado.

Além disso, a “rejeição à forma” mostra-se vinculada também ao gostar de “coisas esquisitas” e “feias” na dança contemporânea. Para a participante, elas podem se tornar “algo muito bonito”, ao serem incorporadas, “mesmo que seja algo grotesco”. Tal aspecto remete ao

¹⁹ Revolta, rebelião em alemão.

transbordamento da dimensão estética, destacado por Freud (1919, apud CHAVES, 2019), englobando o regime de afecções implicado na percepção da realidade, que não se restringe a uma definição compartilhada do que envolveria o belo ou não, ou ainda, à definição clássica que delimita padrões de proporção, harmonia e equilíbrio (CHAVES, 2019). Trata-se aqui das qualidades do nosso sentir, que apontam para o significante “presença”, uma vez que a participante relata “sentir muito mais” na dança contemporânea, ao invés de preocupar-se com “forma” e padrões. Diante disso, a entrevistada começou a perceber no cenário da dança uma variedade de corpos muito diferentes, citando a releitura de Sidi Larbi Cherkaoui da peça *La covenant d'un faune*²⁰, na qual a bailarina tem pernas grossas, “um corpão parrudo assim, que nem o meu”. A partir disso, destacou que nunca achou que veria pessoas como ela no palco, fazendo tantas coisas incríveis como essa bailarina, o que a fez pensar que havia lugar, que havia espaço, para ela, na dança contemporânea.

Apesar disso, a dançarina destacou novamente a “rejeição à forma” enquanto rejeição ao padrão, vinculada às vivências em seu trabalho com a dança em Berlim:

Por quê que eu tenho que botar o meu peso no meu currículo, sabe? Por quê que eu preciso botar minha altura, cor do meu olho, é... tirar uma foto de corpo inteiro, tipo, a pessoa não consegue assistir o meu vídeo e entender o que eu sou capaz de fazer e me contratar por isso? Tipo... Então isso começou a me deixar muito puta, *essa coisa da forma*, de todo mundo ter que parecer igualzinha, de todo mundo ter que ter que agir igualzinha, essa coisa de corpo de baile tem que ser uniforme, todo mundo tem que ter a mesma altura, sabe! Que porra é essa meu!? Parece que eu tô escolhendo o próximo exército nazista, né (Dançarina Profissional) [grifos nossos].

É possível perceber que “essa coisa da forma” repete-se compulsivamente em sua fala remetendo aos mais variados contextos de sua vida, evidenciando o retorno angustiante por meio da negação daquilo que fora recalcado, agora em suas vivências trabalhando com a dança em solo alemão. Tal compulsão, excessivamente forte para limitar-se ao princípio do prazer, concede o referido caráter infamiliar que remonta a certos aspectos da constituição psíquica (FREUD, 1919/2019). Nesse sentido, entende-se a constituição subjetiva, a partir da negação do externo, ou seja, daquilo que foi recalcado. A pulsão de morte que se manifesta em forma de compulsão à repetição explicita o caráter falho de todo recalçamento por meio da repetição involuntária de conteúdos antigos, remetendo à angústia frente ao complexo de castração infantil (FREUD, 1919/2019). Diante disso, é importante pontuar também aquilo de novo que emerge nessas repetições, tendo em vista a atualização constante desses conteúdos

²⁰ A peça citada pela participante é *L'après-midi d'un faune* (A tarde de um fauno ou a sesta de um fauno), um balé inicialmente coreografado pelo bailarino russo Vaslav Nijinski (1889-1950). É válido pontuar que a participante esqueceu a tradução da peça em português e destacou que era algo como a “Traje do Fauno”. No entanto, a referida releitura de Sidi Larbi Cherkaoui (1976) é denominada *Faun* (2009).

na relação com o campo simbólico, evidenciando a incorporação de novos significantes em meio às particularidades de seu contexto atual. Afinal, não se trata de um sujeito como resultado de um processo, mas sim de um constante vir a ser (BORGES, 2019, BURGARELLI, 2017).

Posto isso, entende-se a necessidade de explicitar as dificuldades vivenciadas pela participante nesse novo país, buscando investigar de que forma o significante “presença”, ao se referir à dança enquanto uma entidade que está do seu lado, articula-se à noção de duplo, na medida em que surge como amparo frente ao sofrimento nesse novo contexto. Sendo assim, a dançarina relatou uma frustração muito grande pelas dificuldades que enfrentou ao se tornar imigrante em um país europeu e que enfrenta em razão da escolha da dança como profissão, na qual o investimento e a rejeição são constantes, sendo necessário “ter alguma coisa extra”:

O problema é que pra algo saia na dança essa dedicação extra, essa extra, essa... essa... milha extra ela é importante, ela é necessária, é quase fundamental porque senão a pessoa não sai do lugar. [...] É muita rejeição, é um meio em que tem muita rejeição. É um meio em que também você querer trabalhar não é o suficiente! Você precisa *ter alguma coisa extra* aí [...] então é... eu acho que assim pra mim é um lance tipo, é agressivo né? É violento! Imagina, você tá investindo constantemente para conseguir trabalho. E aí você tenta, tenta, tenta e é não, não, não, não, não, não, não, não, e você continua investindo. E chega uma hora que você fala assim: Cara, não tem mais da onde tirar, nem força, nem dinheiro, nem nada! [riso] É difícil! [...] Pô, cansa uma hora, né! Tipo, precisava fazer umas pausas e, e refletir e se reconectar consigo mesma, eu acho que às vezes isso é muito importante assim pra continuar porque, é o que eu falei, é bem ingrato *ser uma profissão difícil* (Dançarina Profissional) [grifos nossos].

Nesse contexto de rejeição constante, a dançarina destaca a necessidade de se ter algo extra e, ao mesmo tempo, de ter que “se reconectar consigo mesma” para continuar a “ser uma profissão difícil”. Tais apontamentos reforçam o significante “presença” para representar a dança como sensação de estar presente em si mesma, no sentido de “se reconectar consigo” e de ser sua profissão, de ser a dança. Ao mesmo tempo, refere-se à presença de uma outra coisa, uma “entidade” que está do seu lado, algo externo, “algo extra”. É possível compreender a articulação com a noção de “duplo”, tradução para *Doppelgänger*²¹, que, em sua literalidade, representaria “o que caminha ao lado”. Termo resgatado por Freud (1919/2019), na obra *O Infamiliar*, para evidenciar o desmoronamento de uma suposta unidade no âmbito da identidade, reconhecendo a fragmentação “Eu” e a constante ambiguidade entre o mundo interno e o externo. A indiferenciação na origem da vida psíquica entre o Eu e o Outro, entre o próprio e o alheio, e a progressiva separação, a partir da negação,

²¹ Palavra elaborada em meio ao movimento romântico pelo escritor alemão Jean-Paul Richter (1763- 1825).

é perpassada pela inscrição deste corpo no campo simbólico. Entende-se o duplo a partir de um efeito de estranhamento de si própria, ao conferir à dança esse caráter ambíguo, representando a presença de si mesma e a presença de algo externo, algo “extra” (FREUD, 1919/2019).

No trecho “é bem ingrato ser uma profissão difícil”, é possível perceber a profissão, o trabalho, tanto como algo que confere identidade à dançarina quanto algo vinculado à perda de sua identidade, à algo que a desumaniza, na medida em que destaca ser “só um número” nesse novo contexto, não tendo direitos como tinha quando trabalhava em uma grande empresa de design e sempre tendo que ter essa “dedicação extra”. Desse modo, ressalta que a dança trouxe uma compreensão maior de como uma sociedade capitalista funciona. Em suas palavras: “quando eu saí do mundo corporativo, me tornei uma firma, me mudei de país. Isso foi tudo por causa da dança”. Com esses apontamentos, percebe-se um contexto marcado pelo desamparo, sendo a dança considerada tanto a causadora de seus sofrimentos, “uma coisa pesada” que ela está “arrastando”, quanto presença de si, algo que ela está “abraçando” e falando “eu amo isso, eu sou isso”.

A partir do significante “presença”, é possível perceber a dança como seu duplo, funcionando enquanto recurso subjetivo para encontrar o suporte que a realidade não lhe oferece. Ou seja, a dança funciona como garantia contra a morte simbólica, contra a perda de sua identidade nesse contexto de desamparo. Frente a tantas frustrações, entende-se o duplo a partir da regressão à vida anímica infantil, na qual não havia uma separação rígida entre o Eu e o mundo externo, mas sim a onipotência dos pensamentos sem o julgo do recalçamento (FREUD, 1919/2019). Sendo assim, destaca-se a dança como duplo, como “presença” de si e, ao mesmo tempo, de algo externo, um “espírito”, uma “entidade” que está do seu lado, sendo sua relação com esta, algo que muda, dependendo de como está se sentindo. A dança assume papéis ambivalentes em seu discurso, ora amando, ora odiando, às vezes sendo dança, às vezes rejeitando-a, tal como enfatizado no seguinte trecho:

Mas é um espírito, é uma presença, né! Então tipo, sei lá... se eu pudesse definir a dança, ela é tipo pra mim esse tipo de presença, assim, é tipo esse espírito do Miyazaki²². Essa coisa que tá andando do seu lado e às vezes tá te dando soco na cara [risos] e às vezes você tá abraçando e você tá falando eu amo isso, eu sou isso, sabe. [...] e é isso... essa coisa de que não existe bem e mal, as coisas que a gente julga como ruins, elas servem pra trazer algum aprendizado às vezes, assim, sabe? (Dançarina Profissional).

²² Hayao Miyazaki (1941) é um diretor japonês do Studio Ghibli. A participante citou duas animações desse diretor, “As Viagens de Chihiro” e “Princesa Mononoke”, destacando gostar da ideia desses espíritos do Miyazaki por estarem em uma “área cinza”. Tal como as pessoas, segundo a dançarina, esses espíritos não são bons ou maus, mas sim uma coisa mista, são muitas coisas ao mesmo tempo, mas com algo mais acentuado que vai mudando.

A oposição entre os significantes “presença” e “forma”, na relação com diferentes contextos, evidencia a negação, a rejeição de si, do próprio corpo, pelo Outro e por ela mesma. Ao mesmo tempo, é imprescindível ressaltar o papel da dimensão ética da dança contemporânea na reformulação de sua subjetividade, na medida em que passou a focar nas coisas que conseguia fazer, na sua “presença” e não apenas na sua “forma”. O infamiliar perpassou em diversos momentos o seu discurso, denunciando o retorno compulsivo de tudo aquilo que não foi elaborado e o amparo, representado pelo significante “presença” como fragmentação do Eu, em meio a um contexto de constante frustração (FREUD, 1919/2019). Assim como destacam Iannini e Tavares (2019, p. 17), o duplo, representando tal fragmentação, nos lembra que “nunca somos tão iguais a nós mesmos quanto pretendemos nem tão diversos daqueles que tomamos por distantes, estranhos, estrangeiros”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há sentido? E se o sentido for a implicação infinita? O reenvio indefinido de significante a significante? (Lima, 2017, p. 13).

Nesse estudo, resgatamos a concepção psicanalítica de sujeito e suas implicações éticas com o intuito de viabilizar o diálogo com o campo das artes e, mais especificamente, com a dança contemporânea. A psicanálise, na interseção entre ciência e arte, compreende o sujeito a partir de representações teóricas, no entanto, utiliza-se delas para denunciar algo da experiência que transborda a essas representações, dando voz ao sujeito, ao particular, ao significante (ALBERTI; ELIA, 2008). Em meio a vários encontros entre arte e psicanálise, foi possível perceber o resgate das ambiguidades e singularidades, bem como a valorização dos desejos e afetos, revelando a potência de convocação dos sujeitos. Tais espaços reconhecem, portanto, um resto indizível, invisível, irrepresentável. Assim como ressalta Freud (1914/2012), frente a uma mesma obra de arte, cada um afirma algo diferente, mas ninguém soluciona o enigma de seu efeito, tal como se fossem refratárias a qualquer definição.

No que diz respeito às aproximações entre o sujeito da dança contemporânea e o sujeito do inconsciente, foi possível perceber o reconhecimento de um corpo que partilha, ao mover, a imensidão e o abismo de um constante estar sendo, um sujeito atravessado pela linguagem e, ao mesmo tempo, potência de ação e percepção para além das representações, articulando-se à noção de corpo pulsional (LOUPPE, 1997; WINOGRAD, 2016). A dança contemporânea, tal como a psicanálise, em sua dimensão ética, torna-se capaz de oferecer um maior espaço para a emergência do sujeito em sua singularidade. Compreende-se, neste sentido, a impossibilidade de investigar o sujeito nesses dois contextos sem dar voz aos seus conflitos, ambivalências e seu constante devir na relação com o campo simbólico, com a linguagem. É imprescindível destacar o regime de afecções implicado nessa relação do sujeito com a linguagem, sendo que quaisquer técnicas rígidas e dogmáticas, mostram-se incansavelmente insuficientes para abarcar por completo as experiências de cada um (RIVERA, 2007).

Resgatamos neste trabalho a experiência de quatro dançarinos, buscando investigar (i) suas posições subjetivas na relação com a dança contemporânea, (ii) o papel da dimensão ética dessa dança em suas experiências e (iii) os modos por meio dos quais o irrepresentável se manifesta em seus discursos. Os significantes “Liberdade”, “Conforto”, “Ser” e “Presença” escolhidos para representar a dança contemporânea para cada participante, evidenciaram a complexidade de sentidos atrelados a essas palavras, revelando o potencial dessa dança de

criar a partir do vazio, da falta, do desconhecido, estimulando os corpos a desamarrarem-se da rigidez técnica de outros estilos. Tais significantes remetiam sempre a uma outra coisa, demasiadamente real para se limitar ao contorno de palavras. Foram contempladas várias discussões teóricas neste estudo, no entanto, permanecem em aberto, sem uma resposta conclusiva ou um ponto final. Trata-se aqui, afinal, de sujeitos teorizando sobre outros sujeitos a partir da linguagem, sendo esta sempre incerta, incompleta e inconsistente, que se atualiza incessantemente na relação, no repasse constante de significante a significante, como destacado anteriormente (QUINET, 2012; RIVERA, 2007, LIMA, 2008).

Tendo em vista as limitações deste estudo enquanto um trabalho de conclusão de um curso de graduação, sugere-se a continuidade e o aprofundamento de tais discussões em trabalhos futuros, visando manter o potencial crítico e transformativo das teorias e conceitos em psicanálise na relação com outros campos do saber. Este estudo tem como ênfase a dimensão ética, sendo valioso pontuar também os desdobramentos de ordem estética, enquanto qualidade do sentir, uma vez que Freud (1919/2019) ressalta, logo no início da obra *O Infamiliar*, o raro entusiasmo dos psicanalistas de se aterem a questões dessa ordem. Considerando o interesse desta pesquisa na experiência dos sujeitos enquanto dançarinos, é notável também o peso significativo de diferentes papéis sociais nessa dança que emergiram em seus discursos, evidenciando o desejo e a Lei enquanto lados de um mesmo sujeito, a Lei afirmando o universal e o desejo denunciando o singular (RINALDI, 1997). A partir disso, destaca-se que no decorrer desta pesquisa foi possível perceber diferenças significativas entre o discurso dos homens e das mulheres, principalmente no que diz respeito à relação com seus corpos e sua imagem, sendo esta outra proposta para estudos futuros.

Posto isso, tais considerações são destacadas a fim de ressaltar também o caráter singular deste trabalho, sendo pertinente pontuar o interesse particular de uma estudante de Psicologia e de Licenciatura em Dança pela dança contemporânea e o suporte e liberdade oferecidos pelo professor-orientador para investigarmos o irrepresentável nesse contexto. Finalmente, diante de tantos conceitos, teorias e representações para dizer o indizível, liberto-me da pretensão de encontrar uma conclusão definitiva. Sinto-me confortada pelas reflexões geradas e destaco o prazer e o sofrer envolvidos nesse processo. Novos caminhos se apresentaram durante o trabalho e acolhemos as possibilidades de ser diferente do esperado, a cada passo dado. Enfim, percebo minha presença em cada uma dessas páginas. No entanto, tal como em minha dança, quero me apropriar ainda mais desse espaço e trazer minha própria palavra para representar a dança contemporânea para mim. Vida! Pois, como a dança, tento percebê-la, inclusive, no vazio das pausas e repetições...

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, p. 09-14, 2008.
- ALBERTI, Sonia; ELIA, Luciano. Psicanálise e Ciência: o encontro dos discursos. Fortaleza: **Revista Mal-estar e subjetividade**. v. 8, n. 3, p. 779-802, 2008.
- ARROJO, Rosemary. A noção do inconsciente e a desconstrução do sujeito cartesiano. In: ARROJO, Rosemary (Org.). **O Signo desconstruído: Implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. 2ª edição. Campinas, São Paulo: Pontes, 2003.
- ASSUMPÇÃO, Andréa C. R. **O Balé Clássico e a Dança Contemporânea na Formação Humana: Caminhos para a emancipação**. 2003. 27f. Monografia (Graduação em Educação Física) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.
- BARBOSA, Maria Raquel; MATOS, Paula Mena; COSTA, Maria Emília. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. **Psicologia & Sociedade**, v. 23 n.1, p. 24-34, 2011.
- BERTOTTI, Fabíola Vieira. **Em torno dos passos: ensaio sobre dança e psicanálise**. 2016. 69f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- BERTOTTI, Fabíola Vieira; CHATELARD, Daniela Scheinkman. Pina, Freud e Lacan: um ensaio. **Psicanálise & Barroco em revista**, v. 14, n. 1, jul. 2016.
- BIANCO, Anna Carolina Lo. O saber inconsciente e o saber que se sabe nos dias de hoje. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v. 13, n. 2, p. 165-173, jul/dez, 2010.

BORGES, Fabíola Graciele Abadia. **Por uma rítmica dos corpos falantes:** ressonâncias entre a psicanálise e a dança contemporânea. 2019. 130f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente.** Tradução Marina Appenzeller. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BURGARELLI, Cristóvão Giovani. De que sujeito trata a psicanálise? In: **Padecer do significante: a questão do sujeito.** Organização: Cristóvão Giovani Burgarelli. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2017.

CHAVES, Ernani. 2019. Perder-se em algo que parece plano. In: CHAVES, Ernani; TAVARES, Pedro Heliodoro. **O infamiliar e outros escritos:** Obras incompletas de Sigmund Freud. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, v. 8, p. 108-119, 2019.

COUTINHO, Denise Maria Barreto; FONTELES, Camila Santos Lima. A perspectiva transdisciplinar da psicanálise. **Psicologia: Teoria e Pesquisa,** Brasília, v. 35, 2019.

DUARTE-JÚNIOR, João-Francisco. **Por que arte-educação?** Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

ELIA, Luciano. **O conceito de sujeito.** 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2010.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio; MINERBO, Marion. **Pesquisa em Psicanálise:** algumas ideias e um exemplo. São Paulo: Jornal de Psicanálise, 2006.

FRAYZE-PEREIRA, João A. **Arte, dor–inquietações entre estética e psicanálise.** Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

FOUCAULT, Michel. 1979. **A Microfísica do Poder**. 22 ed. Organização e Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FREUD, Sigmund. 1893-1895. **Obras Completas**: Estudos sobre a histeria. Tradução: Laura Barreto. São Paulo: Editora Schwarcz. v.2, 2016.

FREUD, Sigmund. 1905. Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas**: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. v. 6, 2016.

FREUD, Sigmund. 1910. Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas**: Observações sobre um caso de neurose obsessiva [O Homem dos Ratos], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Schwarcz. v.9, p. 86-165, 2013.

FREUD, Sigmund. 1914. O Moisés de Michelangelo. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas**: Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. 1912-1914. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Schwarcz. v.11, p. 272-298, 2012.

FREUD, Sigmund. 1915. A Pulsão e seus Destinos. In: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. 1915. O Inconsciente. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas**: **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos. 1914-1916. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Schwarcz. v.12, p. 74-112, 2010.

FREUD, Sigmund. 1919. O Infamiliar. Tradução: Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. In: CHAVES, Ernani; TAVARES, Pedro Heliodoro. (Orgs.) **O infamiliar e outros escritos: Obras incompletas de Sigmund Freud**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, v. 8, p. 51-82, 2019.

FREUD, Sigmund. 1920. Além do Princípio do Prazer. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas: História de uma neurose infantil [O Homem dos Lobos], Além do Princípio do Prazer e outros textos. 1917-1920**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Schwarcz. v.14, p. 120-178, 2010.

FREUD, Sigmund. 1923. O Eu e o Id. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas: O Eu e o Id, "autobiografia" e outros textos**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Schwarcz. v.16, p. 9-64, 2011.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o Inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

GAY, Peter. Um manual para Técnicos. In: P. Gay, Freud. **Uma vida para o nosso tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, cap. 6, p. 274-285, 1989.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. 2019. Freud e o infamiliar. In: CHAVES, Ernani; TAVARES, Pedro Heliodoro. (Orgs.) **O infamiliar e outros escritos: Obras incompletas de Sigmund Freud**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, v. 8, p. 7-25, 2019.

JOSÉ, Ana Maria de São. Dança contemporânea: um conceito possível? In: **Educação e contemporaneidade: V simpósio internacional, 2011, São Cristóvão. Tópico temático**. São Cristóvão: UFS, p. 01-12, 2011.

LACAN, Jacques. (1959-60). **Seminário Livro 7: A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LAGOAS, Juliano Moreira. **Epistemologia, Psicanálise e Políticas do Sofrimento Psíquico**. Projeto de Pesquisa – Uniceub, Brasília, 2017.

LEITE, Nina Virgínia de Araújo. **Padecer do Significante: A questão do sujeito**. In: **Padecer do significante: a questão do sujeito**. Organização: Cristóvão Giovani Burgarelli. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2017.

LIMA, Carla Andréa Silva. **Dança-teatro: a falta que baila: a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater**. 1978. 67f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOUPPE, Laurence. (1997) **A poética da dança contemporânea**. Tradução: Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MATTEO, Vincenzo Di. A problemática do sujeito na segunda tópica freudiana. Recife: **Perspectiva Filosófica**. v. 9, n. 18, p. 13-36, 2002.

MESQUITA, Guilda (UERJ-DO). O Estranho-familiar, o infamiliar, na escrita. In: NOGUEIRA-PRETTI (Org.). **Literaturas Francófonas IV: debates interdisciplinares e comparatistas**. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 164-170, 2020.

MONTEIRO, Juliana de Moraes. A força de um inferno: O infamiliar na arte contemporânea. In: PELLEJERO, Eduardo Aníbal. et al. (Orgs.). **Estética**. São Paulo: ANPOF-Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia, p. 62-86, 2019.

MURTA, Claudia; FALABRETTI, Ericson. O autômato: entre o corpo máquina e o corpo próprio. **Natureza Humana - Revista Internacional de Filosofia e Psicanálise**, v. 17, n. 2, 2015.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ORLANDI, Eni P. **Michel Pêcheux e a Análise de Discurso**. Campinas: Estudos da Língua(gem), 2005.

PORGE, Erik. Um sujeito sem subjetividade. In: **Padecer do significante: a questão do sujeito**. Organização: Cristóvão Giovani Burgarelli. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2017.

PORTUGAL, Clarissa Pimentel. A sublimação do corpo fraturado através da criação artística. In: SILVA, Soraia Maria (Org.). **Diálogos: afetos compartilhados**. Brasília: UnB/PPG-CEN, p. 21-38, 2019.

QUINET, Antonio. **Os Outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

RINALDI, Doris. Ética e desejo: da psicanálise em intensão à psicanálise em extensão. **Papéis–Revista do Corpo Freudiano**, v. 7, 1997.

RIVERA, Tânia. **Arte e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

RIVERA, Tânia. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. Rio de Janeiro: **Psicologia Clínica**, v. 19, n. 1, p. 13-24, 2007.

RODRIGUES, Fabiéli Maciel. **A dança como uma expressão da subjetividade**. 2018, 18f. Monografia (Graduação em Psicologia) – Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul UNIJUÍ, Santa Rosa, 2018.

ROSA, Miriam Debieux. A pesquisa psicanalítica dos fenômenos sociais e políticos: metodologia e fundamentação teórica. **Revista Mal-estar e Subjetividade**, 2004.

ROSSI, Cláudio. Arte e psicanálise na construção do humano. **Revista Ciência e Cultura**, v. 61, n. 2, p. 25-27, 2009.

SANTOS, Paloma O. de Carvalho. Croce e o Breviário de estética: um clássico. **Logos 18: Comunicação e Artes**. Ano 10, nº 18, 2003.

SAPELLI, Carlos. A vontade em Schopenhauer e as pulsões na psicanálise: impulsos e ambivalências. **Revista Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer**, v. 4, n. 2, p. 69-91, 2013.

SILVA, Livia Campos e. **O estatuto do Outro no pensamento de Jacques Lacan**. 2017. 65f. Dissertação (Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

TRAVI, Maria. **A dança da mente: Pina Bausch e Psicanálise**. Porto Alegre: ediPUCRS, 2012.

TRAVI, Maria Tereza Furtado. **Caminhos para dançar-se: Elementos da psicanálise no processo criativo de Pina Bausch**. 2014. 62f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

WINOGRAD, Monah; MENDES, Larissa da Costa. Qual corpo para a psicanálise? Breve ensaio sobre o problema do corpo na obra de Freud. **Psicologia: Teoria e Prática**, 2009.

WINOGRAD, Monah; Corpo: natureza e expressão. In: NOVAES, Joana de Vilhena; VILHENA, Junia de. **Que corpo é esse que anda sempre comigo? Corpo, imagem e sofrimento psíquico**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2016.

ANEXO A - PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE
BRASÍLIA - UNICEUB



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Compatibilidades e divergências entre o sujeito da dança contemporânea e o sujeito do inconsciente

Pesquisador: JULIANO MOREIRA LAGOAS

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 44795121.1.0000.0023

Instituição Proponente: Centro Universitário de Brasília - UNICEUB

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 4.655.783

Apresentação do Projeto:

As informações elencadas nos campos "Apresentação do Projeto", "Objetivo da Pesquisa" e "Avaliação dos Riscos e Benefícios" foram retiradas do arquivo Informações Básicas da Pesquisa e/ou do Projeto Detalhado.

O diálogo entre a psicologia e o campo das artes, em seus diversos desdobramentos teóricos e práticos, tem se mostrado extremamente pertinente, tendo em vista o potencial da arte de convocar o sujeito, mobilizando afetos, exprimindo sentidos e acolhendo as ambiguidades que emergem dessa relação. A partir desse diálogo, o objetivo desta pesquisa é investigar a dança contemporânea, procurando identificar e compreender algumas de suas implicações éticas, sociais e subjetivas, tendo como foco as possibilidades de articulação entre esse movimento artístico e a psicanálise. Para isso, o trabalho se organiza a partir de três eixos centrais: (i) a concepção psicanalítica de sujeito e a ética da psicanálise; (ii) as relações entre arte e psicanálise; (iii) compatibilidades e divergências entre o sujeito da dança contemporânea e o sujeito do inconsciente. Diante disso, este estudo se orientará pelos princípios metodológicos da Análise de Discurso, em articulação com os aportes teórico-clínicos da psicanálise, contando com a participação de quatro dançarinos/as de dança contemporânea, maiores de 18 anos, dois deles dançarinos profissionais, um homem e uma mulher, e os outros dois amadores, um homem e uma mulher. Será realizada uma entrevista individual semiestruturada com cada participante, cuja formulação e aplicação serão guiadas por certos princípios da clínica psicanalítica. A entrevista

Endereço: SEPN 707/907 - Bloco 6, sala 6.205, 2º andar

Bairro: Setor Universitário

CEP: 70.790-075

UF: DF

Município: BRASILIA

Telefone: (61)3966-1511

E-mail: cep.uniceub@uniceub.br

**CENTRO UNIVERSITÁRIO DE
BRASÍLIA - UNICEUB**



Continuação do Parecer: 4.655.783

será realizada em formato on-line por meio da plataforma Google Meet, tendo em vista o cenário atual da pandemia da COVID-19. O recrutamento dos participantes será realizado através das redes sociais. A entrevista será realizada a partir de um roteiro de 14 perguntas para os profissionais e de 9 perguntas para os dançarinos amadores, norteados os participantes a falarem sobre a sua vivência com a dança contemporânea. As entrevistas serão gravadas e transcritas para posterior análise. Os critérios utilizados para a participação na pesquisa são: (1) Os quatro devem ter mais de 18 anos, e terem tido contato com aulas ou treinos regulares de dança contemporânea por, pelo menos, seis meses; (2) Dois deles devem trabalhar profissionalmente com dança contemporânea; (3) Os outros devem ser dançarinos/as contemporâneos/as iniciantes e não trabalhar com isso. Para a análise do material, serão adotados os seguintes procedimentos: (i) identificar as posições subjetivas dos participantes no discurso; (ii) localizar os pontos de interrupção da fala, os esquecimentos, as repetições, as paráfrases, metáforas e metonímias; (iii) evidenciar os mecanismos ideológicos e culturais presentes nos discursos; (iv) levantar hipóteses sobre os não-ditos presentes nas falas dos entrevistados; (v) analisar as cadeias associativas em torno das quais se estruturam as falas dos participantes. A partir da análise dos materiais obtidos em articulação com os referenciais teóricos, esta pesquisa aparece como uma proposta de resgatar o potencial crítico e transformativo da concepção psicanalítica de sujeito, na medida em que procura reconhecer a mobilização de um saber que se manifesta na dimensão prática da dança contemporânea, um saber que se produz na experiência e se corporifica, denunciando algo que escapa aos limites da representação.

Objetivo da Pesquisa:

Os objetivos apresentados à pesquisa, foram: primário - "investigar a dança contemporânea, procurando identificar e compreender algumas de suas implicações éticas, sociais e subjetivas, tendo como foco as possibilidades de articulação entre esse movimento artístico e a psicanálise"; secundários - "(i) analisar possíveis compatibilidades e divergências entre a psicanálise e a dança contemporânea, tendo como ponto de partida a dimensão ética de cada uma; (ii) investigar de que forma a dança contemporânea nos ajuda recuperar o potencial crítico e transformativo da concepção psicanalítica de sujeito".

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

"A pesquisa envolve riscos mínimos que são inerentes ao procedimento de entrevista. As entrevistas serão realizadas através de uma vídeo-chamada no Google Meet, nas quais serão realizadas perguntas não invasivas. Será esclarecido que não há respostas certas ou erradas em

Endereço: SEPN 707/907 - Bloco 6, sala 6.205, 2º andar

Bairro: Setor Universitário

CEP: 70.790-075

UF: DF

Município: BRASÍLIA

Telefone: (61)3966-1511

E-mail: cep.uniceub@uniceub.br

**CENTRO UNIVERSITÁRIO DE
BRASÍLIA - UNICEUB**



Continuação do Parecer: 4.655.783

relação às perguntas que serão apresentadas e que é esperado que o(a) participante responda de acordo com as suas opiniões pessoais. Caso esse procedimento possa gerar algum tipo de constrangimento, ele/a não precisa realizá-lo. A garantia do sigilo das informações, bem como as demais informações sobre a pesquisa constarão no TCLE, que será enviado digitalmente para o participante, que deverá apor sua assinatura digital e devolver à pesquisadora responsável"; benefícios - "A participação dos dançarinos poderá ajudar na construção de uma compreensão mais aprofundada sobre as compatibilidades e divergências entre a dança contemporânea e a psicanálise".

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Esta pesquisa tem condições éticas e científicas para ser desenvolvida. Foram apresentados adequadamente os seus objetivos, os riscos e benefícios, os critérios de inclusão e a metodologia. O cronograma encontra-se compatível à aprovação do projeto pelo Comitê de Ética em Pesquisa. A pesquisa será financiada pelo pesquisadores, que possuem o currículo na Plataforma Lattes.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Foram apresentados os seguintes termos, necessários à aprovação do projeto pelo Comitê de Ética em Pesquisa: o TCLE, elaborado de forma adequada; o Termo de Anuência, autorizado pela coordenadora do curso, juntamente com a Folha de Rosto para pesquisa envolvendo seres humanos; os roteiros de entrevista para dançarino/a amador/a e para dançarino/a profissional.

Recomendações:

Ressalta-se ao pesquisador para se atentar ao fato de, como a pesquisa será online, e o participante assinará o TCLE, de como será devolvida a cópia do pesquisador.

O CEP-UniCEUB ressalta a necessidade de desenvolvimento da pesquisa, de acordo com o protocolo avaliado e aprovado, bem como, atenção às diretrizes éticas nacionais quanto aos incisos XI.1 e XI.2 da Resolução 466/12 CNS/MS concernentes às responsabilidades do pesquisador no desenvolvimento do projeto.

XI.1 – A responsabilidade do pesquisador é indelegável e indeclinável e compreende os aspectos éticos e legais.

XI.2 – Cabe ao pesquisador:

- a) desenvolver o projeto conforme delineado;
- b) elaborar e apresentar os relatórios parciais e final;
- c) apresentar dados solicitados pelo CEP ou pela CONEP a qualquer momento;
- d) manter os dados da pesquisa em arquivo, físico ou digital, sob sua guarda e responsabilidade,

Endereço: SEPN 707/907 - Bloco 6, sala 6.205, 2º andar

Bairro: Setor Universitário

CEP: 70.790-075

UF: DF

Município: BRASÍLIA

Telefone: (61)3966-1511

E-mail: cep.uniceub@uniceub.br

**CENTRO UNIVERSITÁRIO DE
BRASÍLIA - UNICEUB**



Continuação do Parecer: 4.655.783

por um período de 5 anos após o término da pesquisa;

e) encaminhar os resultados da pesquisa para publicação, com os devidos créditos aos pesquisadores associados e ao pessoal técnico integrante do projeto; e

f) justificar fundamentadamente, perante o CEP ou CONEP, interrupção do projeto ou a não publicação dos resultados.

Observação: Ao final da pesquisa enviar Relatório de Finalização da Pesquisa ao CEP. O envio de relatórios deverá ocorrer pela Plataforma Brasil, por meio de notificação de evento. O modelo do relatório encontra-se disponível na página do UniCEUB

http://www.uniceub.br/instituicao/pesquisa/ins030_pesquisacomitebio.aspx, em Relatório de Finalização e Acompanhamento de Pesquisa.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Projeto aprovado.

Considerações Finais a critério do CEP:

Protocolo previamente avaliado, com parecer n. 4.642.988/21, tendo sido homologado na 5ª Reunião Ordinária do CEP-UniCEUB do ano, em 09 de abril de 2021.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1711195.pdf	23/03/2021 13:51:45		Aceito
Outros	AnuenciaParaRealizacaoDaPesquisa.pdf	23/03/2021 13:42:04	LARA PORFIRIO RABELO	Aceito
Folha de Rosto	folhaDeRosto.pdf	23/03/2021 10:45:25	LARA PORFIRIO RABELO	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	LaraPorfirioRabelo_ProjetoDeMonografia.pdf	16/03/2021 14:44:42	LARA PORFIRIO RABELO	Aceito
Outros	RoteiroDeEntrevista.pdf	16/03/2021 14:38:09	LARA PORFIRIO RABELO	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.docx	16/03/2021 14:18:54	LARA PORFIRIO RABELO	Aceito

Situação do Parecer:

Endereço: SEPN 707/907 - Bloco 6, sala 6.205, 2º andar
Bairro: Setor Universitário **CEP:** 70.790-075
UF: DF **Município:** BRASÍLIA
Telefone: (61)3966-1511 **E-mail:** cep.uniceub@uniceub.br

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE
BRASÍLIA - UNICEUB



Continuação do Parecer: 4.655.783

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

BRASILIA, 16 de Abril de 2021

Assinado por:
Marília de Queiroz Dias Jacome
(Coordenador(a))

Endereço: SEPN 707/907 - Bloco 6, sala 6.205, 2º andar

Bairro: Setor Universitário

CEP: 70.790-075

UF: DF

Município: BRASILIA

Telefone: (61)3966-1511

E-mail: cep.uniceub@uniceub.br

ANEXO B – ROTEIRO DE ENTREVISTA

Para dançarino/a amador/a:

- 01) Como a dança entrou na sua vida?
- 02) O que a dança representa para você?
- 03) Como foi o seu primeiro contato com a dança contemporânea?
- 04) O que na dança contemporânea te desperta maior interesse? Fale mais sobre isso.
- 05) Em quais aspectos você percebe que a dança contemporânea se diferencia de outros estilos?
- 06) Qual o impacto da dança contemporânea na sua vida?
- 07) Se você tivesse que escolher uma palavra para dizer o que a dança contemporânea representa para você, qual seria? Por quê?
- 08) Quais são seus planos para o futuro em relação à dança?
- 09) Há algo que você queira acrescentar?

Para dançarino/a profissional:

- 01) Como a dança entrou na sua vida?
- 02) O que a dança representa para você?
- 03) O que te levou a trabalhar com a dança?
- 04) Quais funções você exerce em seu trabalho com dança? Conte-me um pouco sobre as atividades que você desempenha?
- 05) Quais foram os desafios que você enfrentou ou enfrenta para trabalhar nessa área?
- 06) O que te motiva a continuar nessa área?
- 04) Como é seu processo criativo na dança?
- 08) Como foi o seu primeiro contato com a dança contemporânea?
- 09) O que na dança contemporânea te desperta maior interesse? Fale mais sobre isso.
- 10) Em quais aspectos você percebe que a dança contemporânea se diferencia de outros estilos?
- 11) Qual o impacto da dança contemporânea na sua vida?
- 12) Se você tivesse que escolher uma palavra para dizer o que a dança contemporânea representa para você, qual seria? Por quê?
- 13) Quais são seus planos para o futuro em relação à dança?
- 14) Há algo que você queira acrescentar?