

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

Maria Tereza Furtado Travi

CAMINHOS PARA DANÇAR-SE

Elementos da psicanálise no processo criativo de Pina Bausch

Porto Alegre

2014

Maria Tereza Furtado Travi

CAMINHOS PARA DANÇAR-SE

Elementos da psicanálise no processo criativo de Pina Bausch

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, linha de pesquisa Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Silvia Balestreri Nunes

Porto Alegre

2014

Dedico este trabalho aos meus avós, Ernesto, Herta, Jorge e Dercy.

AGRADECIMENTO

Aos meus professores de dança, em especial à **Heloisa Bertoli**, por me apresentar a dança contemporânea e me presentear com meu primeiro solo, que, coincidência ou não, retratava uma louca. Agradeço também à minha atual professora, **Letícia Paranhos**, pelas perguntas provocadoras, pelos desafios criativos e pela leveza com que me ensina a dançar.

À **Cátia Olivier Mello**, por caminhar junto comigo na descoberta dos outros que me constroem e de como eu venho me construindo.

À minha orientadora **Sílvia Balestreri Nunes**, por me desorganizar com suas questões intrigantes e me ajudar a refletir sobre elas.

À minha *dachshund* **Isadora**, por me acompanhar na escrita e me fazer curar um trauma de infância: medo de cachorro.

À minha família, que é repleta de artistas, em especial aos meus pais, **Nina e João**, e à minha irmã, **Virgínia**, por todo o amor e apoio. Saliento duas das lições que eles me ensinaram:

- Quando eu era criança e fazia algo errado, eles me levavam para o meu quarto e diziam:

“Teté, vais ficar aqui um pouquinho, pensando no que tu fizeste. Pensa no que tu fizeste.”

- A outra lição é: “tudo se resolve conversando.”

Pensar a meu respeito e dialogar. Procuro fazer isso até hoje, e, para mim, isso não é sinônimo de estar de castigo.

“É preciso ser sem escrúpulos, trair-se, expor-se, comportar-se como o artista que compra tintas com o dinheiro da casa e queima móveis para que o modelo não sinta frio. Sem algumas destas ações criminosas, não se pode fazer nada direito”.

(carta de Freud a Pfister, 5 de junho de 1910)

RESUMO

Esta pesquisa é um desdobramento de um estudo iniciado em 2009, no qual a autora investigou a relação do processo criativo de Pina Bausch com a psicanálise freudiana, no que se refere ao acesso ao inconsciente através da associação livre. A partir da aproximação dessas duas áreas, o atual trabalho tem como objetivo aprofundar essa comparação, ampliando a análise bibliográfica, bem como investigar se o processo coreográfico de Pina Bausch assemelha-se ao processo psicanalítico também quanto às concepções de *setting* e transferência/repetição. A partir daí, a autora propõe a psicanálise freudiana como uma possível potencializadora do dançar-se, considerando a subjetividade clivada como fonte de criação de movimentos. Para essa investigação, a autora partiu de sua vivência pessoal, enquanto analisanda e bailarina, fundamentando sua pesquisa em autores como Bentivoglio, Gil, Cypriano, Fernandes, Lima e Galhós, no campo da dança-teatro de Pina Bausch; e Freud, rodeado de alguns de seus pesquisadores, como Laplanche e Pontalis, Sandler, Greenson, Garcia-Roza, Roudinesco e Zimmerman.

Palavras-chave: Pina Bausch. Dança-teatro. Processo de criação. Psicanálise. Subjetividade.

ABSTRACT

This research is the outspreading of a study started in 2009, in which the author investigated the relation between Pina Bausch's creative process and Freud's psychoanalysis, regarding the access of the unconscious through free association. From the approximation of these two areas, the present study has as its objective to deepen this comparison, broadening the literature review, as well as investigating if Pina Bausch's choreographic process is similar to the psychoanalytical when it comes to the conception of setting and transference/repetition. From that point, the author proposes Freud's psychoanalysis as a possible catalyst of the dancing, considering the cleaved subjectivity as a source of creation of movements. For this investigation the author started from her personal life, as ballerina, substantiating her research with authors such as Bentivoglio, Gil, Cypriano, Fernandes, Lima and Galhós, in the area of dance-theater of Pina Bausch; and Freud, surrounded by some of his researchers, such as Laplanche and Pontalis, Sandler, Greenson, Garcia-Roza, Roudinesco and Zimerman.

Key-words: Pina Bausch. Dance-theater. Creative Process. Psychoanalysis. Subjectivity.

SUMÁRIO

PRÓLOGO: O ENCONTRO	8
1 INTRODUÇÃO	13
2 OUTRO OLHAR SOBRE O SUJEITO	26
2.1 OS SUJEITOS FREUD E PINA	26
2.2 DOIS SUJEITOS EM UM SÓ	33
2.3 O SUJEITO DO INCONSCIENTE EM PINA BAUSCH	41
3 ARTE E PSICANÁLISE: PINA E O DANÇAR-SE	59
4 CAMINHOS PARA DANÇAR-SE	79
4.1 ASSOCIAÇÃO LIVRE E AS PERGUNTAS DE PINA	79
4.2 <i>SETTING</i> E A SALA DE ENSAIO	91
4.3 REPETIÇÃO E CRIAÇÃO	99
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	118

PRÓLOGO

O ENCONTRO

Viena, 30 de maio de 1937, final de tarde ensolarado. Na Berggasse, 19, o Dr. Freud, sentado em frente à sua mesa, lia, no jornal, uma matéria sobre o Nazismo. Ao seu lado, deitada no tapete, Jofi, uma cadela *chow-chow* de “instinto psicanalítico”. Sua fiel amiga sentava-se longe quando os pacientes chegavam ansiosos e perto quando esses chegavam depressivos. Ao final da sessão, levantava-se, começava a movimentar-se inquietamente e a latir ao lado da porta.

O relógio na parede marcava dez para as seis. As duas mil peças de antiguidades egípcias, gregas e romanas preenchiam o consultório. O encontro estava marcado para as seis.

Toca a campainha. Pina havia chegado. Não gostava de atraso.

Encontro curioso esse. Um homem e uma mulher. Um judeu e uma alemã. Dois filhos de grandes guerras, duas vítimas do câncer. Dois fumantes, dois curiosos pela subjetividade, pelas relações humanas, dois observadores do sujeito, dois olhares penetrantes, duas rupturas, dois desafiadores do caminho comum.

Passadas as formalidades das apresentações, Pina acomoda-se na cadeira em frente à mesa de Freud. Ele permite que ela fume e também acende um charuto. Oferece a ela um chá, apesar do clima ameno. Abre uma pequena fresta na janela para sair a fumaça. Ambos vestem roupas escuras, de cores neutras, fechadas. Logo eles, que abririam tantas coisas para a humanidade.

Eles já haviam trocado ideias sobre suas pesquisas por cartas e pelo telefone.

- Identifiquei-me muito com suas ideias, Dr. Freud. Estou desenvolvendo um processo de criação com meus bailarinos que acredito ter algumas semelhanças com seu trabalho no sentido de explorar memórias, sentimentos, singularidades.

O experiente pesquisador mostra ares de vaidade e estranhamento.

- Interessante saber que, de certa forma, a psicanálise também está sendo útil no seu trabalho. Sempre senti dos artistas uma receptividade boa para as minhas ideias. Maior até que por parte de alguns médicos.

Freud está cada vez mais certo da presença de suas descobertas sobre a mente humana em várias áreas das ciências e das artes. A psicanálise, além de aplicada, está também implicada na vida e na cultura.

- Na verdade, não tenho a pretensão de fazer terapia com meus bailarinos, como algumas publicações sobre meu processo sugerem. Não se trata disso. Não tenho essa formação, nem esse objetivo. Sou uma coreógrafa. Procuo movimentos, não tratamentos para neuroses.

- Claro, claro. Entendo. Mas, sem dúvida, nossas práticas provocam, mexem com desejos recalçados. Isso é fato. As criações, as obras de arte são imaginárias satisfações desses desejos inconscientes, do mesmo modo que os sonhos. A arte, no entanto, é destinada a despertar em outras pessoas os desejos que nelas também se encontram inconscientes.

Concordando com o comentário do velho doutor, a coreógrafa de olhar profundo faz questão de acrescentar:

- Por isso, preocupo-me primeiro em entender o que move as pessoas, para depois observar como elas se movem. Início meu processo de criação coreográfica lançando uma palavra ou uma pergunta a meus bailarinos. E peço que eles me respondam com gestos, palavras ou ambos. Como se fosse uma associação livre, entende?

- Sim. E como eles reagem?

- No início, foi difícil. O senhor imagina, não? A dança está comumente relacionada ao treino técnico, físico. Pedir que eles fiquem horas sentados, falando, causou um estranhamento muito grande. Perdi bailarinos em função disso.

Uma intensa afinidade começa a estabelecer-se e o interesse de ambos é evidente.

- É... as mudanças assustam. Vejo isso aqui todos os dias. Meus livros foram queimados em Berlim há alguns anos atrás. Pensando bem, foi um progresso. Na Idade Média, teriam me queimado.

Pina deixa escapar um leve sorriso, de quem compreende o preço de mudar paradigmas. E como se existisse uma cumplicidade ali...

- O senhor gosta de dança, de teatro?

- Sou um leigo em dança. Sou incapaz de apreciar corretamente muitos dos métodos utilizados e dos efeitos obtidos em arte. Mas, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura. Acho que podes perceber, certo? - diz Sigmund, indicando com a mão uma das prateleiras repletas de esculturas.

- Estou vendo. Sabe, Dr. Freud, É difícil falar de certas coisas. Como é que se pode falar deste desamparo que temos no mundo? O que é que fazemos com isso? Carregamos isso, esses sentimentos todos. E há uma grande necessidade de gastar emoções... Penso que a arte e a psicanálise, de certa forma, fazem isso. Buscam o que do sujeito não se mostra com facilidade. Muitas vezes, começo o processo de criação de uma peça e não sei exatamente no que vai dar, fico insegura. Não sei exatamente o que é importante selecionar, que movimentos são realmente interessantes de compartilhar com o público.

- Em psicanálise, não é diferente. Eu já voltei atrás em muitas ideias que considerava verdades absolutas. A histeria como sintoma de traumas sexuais, o uso

da cocaína, a hipnose. Quando o psiquismo é a matéria-prima de um trabalho, a única certeza é que iremos ter muitas incertezas.

- Meu grande professor, Kurt Jooss, sempre dizia que a maior qualidade de um bailarino é a sua subjetividade e esse olhar para dentro. Sabe, isso é a coisa mais importante que tenho em comum com Jooss. Esta vontade de trabalhar sempre com o subjetivo.

- Sou suspeito para falar. Nada me fascina mais do que o psiquismo. Quando propus minha noção de inconsciente, sofri muitas críticas, sabe? Mas não desista. No começo, novas formas de ser, pensar, sentir assustam as pessoas, trazem inseguranças. É preciso muita coragem para abrir um caminho novo, para sistematizar e assumir o que, de certa forma, todos já sabem. Mantenha-se confiante. Algo me diz que seu processo vai ser importante para a dança.

Pina olha para Freud com um olhar tranquilo, de quem agradece pelas palavras. Ela percebeu que estava diante de um pesquisador de espírito ousado.

- Espero que esse seja o primeiro de muitos encontros, Dr. Freud.

- Sem dúvida. Queres mais um chá?

Espaço dedicado à ilustração feita especialmente para este trabalho, disponível apenas na versão impressa.

1 INTRODUÇÃO

O início foi uma sensação. Duas situações diferentes e uma sensação comum. O tempo passava e, cada vez mais, questionava-me por que duas situações distintas causavam-me um sentimento semelhante. Aquilo me intrigava. Seria essa sensação algo só meu ou outras pessoas, diante dessas mesmas situações, também poderiam sentir isso? Teria esse sentimento algum fundamento empírico ou teórico que pudesse colaborar com as artes cênicas? Esse foi meu primeiro passo: um sentir-se “igual” em situações diferentes.

A arte e o inconsciente sempre foram áreas que despertaram meu interesse. Talvez por isso tenha buscado, inicialmente, na minha vida profissional, a graduação de Comunicação Social, com especialização em Publicidade e Propaganda. Durante toda a faculdade, ouvi que boa propaganda é aquela que busca atingir o inconsciente do consumidor, ou seja, desejos desconhecidos até por ele mesmo. Depois de três anos trabalhando como redatora publicitária, em 2002, deixei a Publicidade e cheguei na dança contemporânea.

Em 2006, aproximei-me do trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009) e de sua companhia, a *Tanztheater Wuppertal*. Pina, falecida aos 68 anos, ainda hoje é considerada um ícone da dança-teatro, pois criou um processo de composição coreográfica peculiar e possuía uma reconhecida capacidade de transformar o singular em sensível compartilhado. Líder de uma notável corrente artística, Pina dirigiu o *Tanztheater Wuppertal* na Alemanha de 1973 a 2009. Acompanhando o trabalho da coreógrafa, através de espetáculos, leituras, vídeos e aulas com bailarinos de sua companhia, comecei a investigar seu processo de criação coreográfica.

Dois anos antes (2004), passei a ter contato com a psicanálise freudiana: comecei a fazer terapia. Quando conheci o trabalho de Pina Bausch, eu era, então, já há um tempo, uma analisanda. A psicanálise foi criada por Sigmund Freud no final do século XIX, quando ele constatou que os fenômenos mentais não poderiam ser explicados somente através da consciência. Havia cadeias de associações repletas de lacunas que, pressupôs, podiam conter lembranças recalçadas. Essa

constatação gerou grandes polêmicas na época, pois a medicina era quase que exclusivamente voltada aos aspectos orgânicos e biológicos do ser humano. E principalmente: como aceitar o fato de não controlarmos grande parte de nossas ações e emoções? Ou como aceitar que não temos acesso a zonas obscuras, que não sabemos por que sentimos ou fazemos inúmeras coisas em nossas vidas? É como dançar em um palco sem iluminação, ou com pequenos focos no escuro. Daí tantos tombos e saltos que machucam, hematomas na alma.

Meu tratamento psicanalítico e meu crescente interesse por Pina Bausch, a partir de 2006, passaram, então, a caminhar lado a lado. Nas aulas de dança contemporânea, algumas situações novas para mim começaram a acontecer. Um dia, em uma das aulas, as quais eram fundamentadas em princípios da dança-teatro¹, minha professora, Letícia Paranhos², propôs: “dancem algum momento muito triste que vocês viveram. Depois, vamos mostrar aos colegas.” Pensei: como assim? Não temos que copiar movimentos, não é a professora que nos diz o que fazer? Não. Isso pode ocorrer no *ballet* e no *jazz*, por exemplo, mas a dança contemporânea, principalmente a partir do final da primeira metade do século XX, trabalha com a ideia de bailarino-criador. A hierarquia coreógrafo-intérprete, para muitos profissionais, não é mais tão rígida. A dança poderia ser uma construção a dois.

Naquele momento, pensei em uma situação triste que vivi e criei uma partitura de movimentos. Felizmente, não precisávamos dizer qual tinha sido a situação escolhida. Bastava mostrar a criação final. Isso já era um alívio, pois o grau de exposição era limitado. Nossa subjetividade era parcialmente protegida. Às vezes, podíamos escrever a resposta em uma folha de papel e não colocar o nome. Ao final da aula, a professora recolhia todos os escritos e levava para casa, sem depois mencionar nada a respeito. Ou então ela solicitava que trocássemos os papéis entre nós, para que cada um criasse uma partitura de movimentos inspirada no escrito do colega. No caso do processo de Pina Bausch, conforme relatos de seus bailarinos, essa preservação da intimidade não acontecia. A coreógrafa fazia a “pergunta inspiração” e a resposta verbalizada ou dançada era dada ali, olho no olho, na frente de todos os colegas e de Pina.

Assim seguiram minhas aulas. “Dance algum defeito seu. Dance como você sente raiva. Dance um momento da sua infância”, solicitava minha professora. Tudo era muito estranho para mim, que durante anos apenas reproduzi movimentos. Além de agora ter de criar, deveria criar a meu respeito, expor-me. E, junto a esse estranhamento, muitas vezes, sentia a vontade de não ir à aula, mas acabava indo, porque sabia que sairia dali melhor. Porém, aquele incômodo e aquele desconforto chamaram minha atenção.

Aos poucos, fui sentindo que aquela sensação provocada na aula era semelhante na terapia. Quantas vezes tive vontade de não ir à consulta para não falar de algum assunto? Muitas, mas, no fim, eu ia, pela mesma razão pela qual ia na aula de dança contemporânea: porque sabia que sairia melhor ou, pelo menos, estava abrindo portas, despertando novos olhares. Ao final de cada aula e de cada consulta, percebia algumas situações de forma diferente, sentia-me provocada a investigar aspectos da minha dança e da minha vida, os quais, até então, estavam adormecidos, supostamente “resolvidos”. Dançar um defeito meu, por exemplo, obrigava-me a pensar a respeito dele, e, ao pensar sobre ele, outras relações surgiam: por que será que tenho esse defeito, no que ele afeta minhas ações cotidianas? Sensações semelhantes, vontade de não ir parecidas, sair mais aliviada, mais leve, às vezes mais incomodada; mas sempre com um olhar diferente diante dos fatos. Terapia e dança contemporânea: duas áreas distintas despertando sentimentos semelhantes. Senti necessidade de investigar isso, de compreender melhor o que se passava.

As perguntas feitas por minha professora remeteram-me às perguntas feitas por minha terapeuta³, que me remeteram às perguntas de Pina a seus intérpretes. A partir daí, comecei a perceber uma série de aspectos comuns na forma como Pina Bausch trabalhava com seus bailarinos e o terapeuta com seus pacientes, porém cada um com finalidades distintas: Pina buscava a arte; o terapeuta, o tratamento pela fala. Como bailarina, identifiquei-me com a forma de Pina ver a dança, o corpo dançante, o sujeito que dança. Para a coreógrafa alemã, as experiências do sujeito que dança enriquecem a construção dos movimentos, sendo esses, assim, reflexos de um dançar-se. O estranhamento comum que senti na terapia e na dança-teatro despertou meu interesse em estudar possíveis aproximações entre essas duas

áreas – a psicanálise e o processo criativo *bauschiano* –, com o objetivo de estudar a possibilidade de métodos psicanalíticos colaborarem para o desenvolvimento desse dançar-se.

O trabalho de Pina Bausch já foi objeto de estudo de muitos autores, sendo relacionado com diferentes áreas. Alguns deles serão mencionados aqui; como Leonetta Bentivoglio, José Gil, Ciane Fernandes e Claudia Galhós. Em minha dissertação, Pina é um caminho para ajudar-me a entender o estranhamento que senti enquanto analisanda e bailarina. Como a subjetividade pode enriquecer o dançar-se? A coreógrafa afirmou que não faz terapia com seus bailarinos (GIL, 2004, p. 173). Isso é compreensível, até pela formação de Pina e pelo objetivo maior do seu trabalho ser a arte do movimento. Todavia, em seu processo de criação, ela percorreu caminhos que exploram a subjetividade, despertando, em seus intérpretes, novas leituras de experiências individuais, descortinadas em forma de dança e teatro.

A subjetividade, como fonte inesgotável de matéria-prima para a criação em arte, pode e deve ser explorada, instigada, com a finalidade de dar à manifestação artística maior autenticidade, tornando-a ainda mais efetivamente um reflexo autoral do sujeito que a cria. De que forma a psicanálise pode contribuir com a compreensão disso? Transitando pelo processo *bauschiano*, já reconhecido por sua colaboração às artes cênicas, percebo que nele há indícios claros da contribuição que conceitos psicanalíticos podem trazer para a dança. Pina pode não ter tido a intenção, ou pode não ter explicitado tal prática, mas, a meu ver, sua forma de trabalhar apresenta semelhanças com o fazer psicanalítico, e minha sensação de bailarina e analisanda encontra eco nessas analogias.

O termo “dançar-se” aqui usado refere-se ao processo coreográfico que considera a subjetividade dos intérpretes como inspiração, como ponto de partida na criação de movimentos. Dançar-se é dançar a si mesmo, dançar as próprias experiências, as próprias sensações. Sensações doloridas, momentos tristes, não somente os agradáveis de se compartilhar. Todavia, lanço a questão: em maior ou menor grau, a subjetividade do bailarino não está presente em qualquer processo criativo em dança, ou nas artes em geral? Penso que sim. Por essa razão, minha

intenção é ir além: aqui, o dançar-se representa não apenas esse processo que permite um alto grau de expressão dessa subjetividade, mas também um caminho que estimula essa subjetividade a vir à tona, pegando emprestados aspectos de outras áreas, como a psicanálise freudiana, por exemplo. Por subjetividade, estou considerando aqui, provisoriamente, a produção de um modo de ser (agir, pensar, falar, mover), atravessado por aspectos orgânicos, históricos, culturais, comportamentais e sociais. São combinações entre esses elementos em constante transformação que constroem o sujeito. Elementos esses que são desestabilizados, reorganizados em cada um de forma diferente, inconsciente, fazendo que traços da subjetividade sejam desconhecidos para o próprio sujeito.

A partir daí, este estudo propõe dois eixos de investigação. O primeiro deles é: há passos comuns no processo psicanalítico e no processo de criação de Pina Bausch, no que se refere ao acesso ao inconsciente? E, em um segundo momento: se existem passos comuns, de que forma eles podem influenciar e estimular o dançar-se do bailarino no processo criativo em dança contemporânea? Esta pesquisa busca, então, investigar como a psicanálise pode contribuir para o dançar-se, tornando-se um meio de potencializar a prática do sujeito que reconhece suas experiências como matéria-prima da criação de movimentos. Para isso, o caminho foi promover um entrelaçamento entre a dança-teatro de Pina Bausch e a psicanálise freudiana.

Para delinear esse cruzamento, três elementos psicanalíticos foram escolhidos: associação livre, *setting* e repetição/transferência. Na prática psicanalítica, há inúmeros aspectos que poderiam colaborar com este trabalho. Há outros meios de acesso ao inconsciente, como sonhos e atos falhos. Todavia, por questões de viabilidade e delimitação teórica, optei por escolher a chamada “regra básica” da psicanálise – a associação livre –, amparada por outros dois fundamentos terapêuticos, que permitem a essa “regra” ser “aplicada” de maneira eficiente. Os três aspectos psicanalíticos escolhidos buscam representar três instâncias da situação analítica, as quais acredito fazerem um paralelo coerente com a prática da dança. O *setting* é o “onde” com seus arranjos de funcionamento, é o lugar, o cenário, com suas especificidades e regras de uso. Na dança, tem-se a sala de ensaio e o palco ou local de apresentação. Aqui, irei considerar apenas a sala de

ensaio, pois o foco é o processo criativo e não o resultado que vai para a cena. A repetição/transferência é a relação, o “entre” dois sujeitos e a maneira como esse vínculo se estabelece, a partir de experiências reeditadas, repetidas pelo paciente. No caso do processo de Pina Bausch, esse conceito traduz-se na prática da repetição como transformação; ou seja, como recurso criativo e cênico no momento em que os bailarinos reconstroem experiências passadas no presente. Por fim, a associação livre, já em parte explorada em minha pesquisa iniciada em 2009, é o recurso utilizado pelo paciente para, junto com o analista, alcançar o sucesso do tratamento. No processo *bauschiano*, seria o caminho percorrido pelos bailarinos ao responderem às perguntas propostas pela coreógrafa. No atual estudo, esse conceito será aprofundado com base em outros autores, bem como amparado pelos dois novos elementos psicanalíticos escolhidos.

Procurei, assim, através desses três aspectos-chave da psicanálise, olhar o processo criativo de Pina Bausch, estabelecendo relações e traçando possíveis analogias entre as duas áreas estudadas. No capítulo intitulado “Outro olhar sobre o sujeito”, o leitor é convidado a refletir sobre a nova visão de sujeito que Freud inaugurou e da qual Pina, ao que parece, apropriou-se. Ambos, cada um em seu campo e em sua época, em diferentes proporções, causaram uma ruptura na forma como a medicina e a dança, respectivamente, consideravam o ser humano. Neste capítulo, retomo o conceito de “dançar-se”, o qual se relaciona ao modo como a dança e o sujeito dançante são entendidos. Mas, antes, divido com o leitor alguns desafios que senti na escrita desse estudo, bem como minha visão sobre alguns aspectos da vida de Freud e de Pina Bausch. Aspectos esses que se referem à trajetória pessoal de cada um, que julgo interessantes para ilustrar traços que ajudaram a construir esses dois sujeitos; um que se tornaria o pai da psicanálise e outro, um dos maiores nomes da dança-teatro.

No capítulo seguinte, “Arte e psicanálise: Pina e o dançar-se”, realizo um breve resgate de autores que já estudaram as possíveis aproximações entre arte e psicanálise. Criatividade e loucura, por exemplo, são temas que já despertaram algumas relações. No quarto capítulo, “Caminhos para dançar-se”, apresento os três elementos da psicanálise que fundamentaram a pesquisa, servindo de lente para investigar o processo coreográfico de Pina Bausch: associação livre, *setting* e

repetição/transferência. Abordo questões importantes do processo criativo *bauschiano*, entrelaçando-as com os conceitos psicanalíticos escolhidos e fazendo referências a minha vivência pessoal como analisanda e bailarina. Por fim, proponho caminhos para que o dançar-se seja ainda mais explorado no processo criativo em dança contemporânea, bem como nas artes cênicas em geral, tendo, na psicanálise freudiana, uma aliada.

Este trabalho é uma pesquisa teórica comparativa, de ordem qualitativa, com metodologia baseada em referenciais bibliográficos sobre o tema. Minha escrita é em primeira pessoa e está fundamentada em diversos autores que estudaram sobre ambas áreas abordadas. No campo da dança-teatro, reconheci a preponderância de autores como Leonetta Bentivoglio, Fabio Cypriano, Ciane Fernandes e Claudia Galhós. Bentivoglio publicou, em 1985, um dos primeiros estudos sobre o conjunto da obra de Pina Bausch, feito em íntima colaboração com a coreógrafa. “O Teatro de Pina Bausch” está esgotado e, até hoje, é usado como fonte primária por diversos pesquisadores, devido a ricas informações que fornece sobre o universo *bauschiano*. Fabio Cypriano também apresenta-se como um importante colaborador para a minha pesquisa, pois publicou, em 2005, a obra intitulada “Pina Bausch”, na qual concede ao leitor um precioso rastreamento do método *bauschiano*. O autor encontrou-se várias vezes com a coreógrafa, a qual, segundo ele, “respondeu generosamente” a todas suas questões como repórter e pesquisador (2005, p. 15).

Cypriano coloca que Pina costumava dar poucas entrevistas, não publicava textos e não gostava de explicar seus trabalhos. O autor afirma ainda que, apesar disso, “a obra de Bausch já foi tema de diversos livros em vários idiomas – inclusive dois publicados no Brasil, a saber, o de Ciane Fernandes e o de Raimund Hoghe e Ulli Weiss –, que a situam no contexto da dança e da *performance* no século XX.” (CYPRIANO, 2005, p. 20). Cypriano, para escrever sua obra, utilizou esse material, bem como entrevistas que realizou, entre 1998 e 2002, com a própria coreógrafa e alguns de seus bailarinos.

Ciane Fernandes e Claudia Galhós também merecem destaque como fontes abundantes e inspiradoras para meu estudo. Fernandes, em “Pina Bausch e o Wuppertal Dança-teatro: repetição e transformação” (2007), realiza uma abordagem

interdisciplinar da obra de Pina Bausch, a partir da Análise Laban de Movimento, como também dos escritos de Jacques Lacan e Michel Foucault. O objetivo principal de Fernandes foi investigar a dança-teatro *bauschiana* como linguagem simbólica em movimento, considerando o uso da repetição como método coreográfico, mas também como meio de questionar valores estéticos, cognitivos e sociais.

A autora descreve cenas de espetáculos e cita perguntas que Pina fez a seus bailarinos para a construção das coreografias. A psicanálise é inserida nesse estudo no sentido de que a obra de Bausch, segundo Fernandes, pode ser compreendida dentro de uma Ordem Simbólica, criando uma cadeia de significantes que, constantemente, desafia e multiplica significados. Nesse viés, a autora aborda elementos da psicanálise lacaniana, como a teoria do ego narcisista, a insistência dos signos e o encontro com o real, sempre tendo como foco a questão da repetição/transformação. Já a escritora portuguesa Claudia Galhós, em “Pina Bausch: ensaio biográfico” (2010), convida o leitor a conhecer desde a menina Philippina à reconhecida coreógrafa. A autora conseguiu raras entrevistas com Pina e seu livro mescla informações da vida pessoal de Bausch com elementos de seu trabalho, incluindo relatos sobre a passagem da companhia por Portugal, descrição de cenas de espetáculos e reflexões sobre o método *bauschiano* das perguntas.

Saliento também a importância de Carla Lima e Patrícia Spindler. Suas pesquisas estabelecem férteis relações entre o processo de criação de Bausch e a psicanálise. Lima, em sua dissertação de Mestrado em Artes, realizado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, investigou o processo de construção do texto nos espetáculos de Pina Bausch, partindo da hipótese de que a tessitura de suas obras caminha pelos imprecisos terrenos da subjetividade e da memória corporal. A pesquisa, intitulada “Dança-teatro: a falta que baila: a tessitura dos afetos nos espetáculos do *Wuppertal Tanztheater*” (2008), explora o lugar do inconsciente na prática *bauschiana*, através da visão de sujeito cindido, no qual coabitam a falta de lógica e a contradição. Lima afirma que Bausch (2008, p. 89) “constrói seu texto cênico sempre tendo em vista o corpo e o inconsciente como um reservatório de pulsões”. Ela cita a psicanálise, a partir de Freud, Lacan, Ferenczi e Garcia-Roza, ao trazer conceitos como memória, pulsão e inconsciente, com o objetivo de caracterizar o “*escreverdançar*” (LIMA, 2008, p. 115) de Pina Bausch.

como um lugar em que o sujeito pode expor sua experiência, suas singularidades. Lima, então, propõe uma análise do trabalho de Bausch a partir da problemática do inconsciente e da cisão do sujeito. Todavia, a autora não aborda os conceitos aqui aprofundados, bem como não traz uma comparação do processo criativo da coreógrafa com a prática psicanalítica.

Patrícia Spindler, em “Dançando com Pina Bausch: experimentações contemporâneas” (2007), sua dissertação de Mestrado em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, realizou um encontro entre a Filosofia da Diferença e a dança de Bausch. A autora salienta que a dança não é o campo empírico da sua pesquisa, mas o pensar sobre o corpo que dança. Spindler traz a obra de Pina Bausch para problematizar a experiência do corpo e do subjetivo no contemporâneo. A autora não cita conceitos da psicanálise freudiana. Sua análise é feita a partir de pesquisadores como Gilles Deleuze, Félix Guattari, José Gil e Suely Rolnik. Spindler estuda o corpo vibrátil que está presente nas criações de Bausch e de que forma esse corpo intensifica-se, transforma-se, sente-se através da dança.

Por fim, sublinho a relevância de José Gil. Em “Movimento total: o corpo e a dança” (2004), no capítulo “Os gestos do pensamento: Pina Bausch”, o autor aborda o processo criativo *bauschiano* pelo viés do corpo paradoxal, ou seja, um corpo portador de inúmeros processos de subjetivação e múltiplos devires, que serão explorados na criação dos movimentos. Gil (2004, p. 179) afirma que a dança de Pina Bausch difere-se da terapia, porque visa “fabricar uma performance artística, ainda que seu método beire o modo de proceder terapêutico.”

O autor complementa afirmando que o trabalho da coreógrafa “atinge camadas profundas do inconsciente (e do inconsciente do corpo) dos seus bailarinos [...]” (GIL, 2004, p. 179), mas não faz uma abordagem mais detalhada, pelo viés psicanalítico, de como isso ocorre. Gil (2004, p. 179) reconhece que, na dança-teatro de Pina Bausch, a construção dos movimentos “não se distingue muito da pulsação da vida dos seus membros”, isto é, dos bailarinos, mas que o objetivo da coreógrafa não é tratar patologias. O autor inspira-se em pensamentos de Gilles Deleuze, Félix Guattari e do psicanalista Daniel Stern durante toda sua escrita e

propõe questões sobre o processo criativo de Pina, mas sem aproximá-lo diretamente da psicanálise, tal como estou abordando aqui.

Procurei pessoas conhecidas minhas que tiveram contato pessoal com Pina Bausch ou que também estudam seu processo de criação. Minha intenção era obter dados, trocar informações e percepções. Uma dessas pessoas comentou-me que há anos tenta conversar com profissionais da companhia em Wuppertal, mas não consegue retorno. Ligações, mensagens via *Internet*, correspondências, inclusive traduzidas para o alemão, buscando facilitar a comunicação, não tiveram resposta. A meu ver, a companhia deve receber uma grande quantidade de solicitações nesse sentido, de pesquisadores das mais diversas áreas. Isso, provavelmente, deva gerar uma saturação, uma resistência em atender aos pedidos. Todas as minhas tentativas de contato mais direto com bailarinos da companhia, por exemplo, também não tiveram sucesso. Dessa forma, a consulta bibliográfica aos autores escolhidos tornou-se ainda mais importante para esta pesquisa.

Julgo apropriado colocar que tive acesso à informação de que um bailarino da companhia de Pina, que esteve em Porto Alegre, foi convidado, na ocasião, a participar de uma sessão comentada do filme “Pina” (2011), de Wim Wenders. Estranhamente, ele confirmou presença, mas não compareceu ao evento. Indagado sobre o motivo de sua ausência, ele respondeu que sentia muita dificuldade em falar sobre Pina. Independente do nome desse bailarino ou de pormenores sobre o ocorrido, é, no mínimo, curioso que exista esse sentimento em alguém que teve contato direto com a coreógrafa. Por que falar sobre ela poderia ser tão espinhoso? Será que esse fato é verídico? Saliento que a fonte é direta e de credibilidade.

No campo da psicanálise, apoiei-me, principalmente, nos escritos de Sigmund Freud, bem como em entrevistas com ele e filmes sobre o tema. Dentro das “Obras Completas”, dei preferência a artigos que, de alguma forma, abordavam a relação da psicanálise com a arte, como “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910) e “Moisés de Michelangelo” (1914). Utilizei também autores que estudaram a teoria psicanalítica, trazendo suas visões e atualizações sobre a mesma. Laplanche e Pontalis, Luiz Alfredo Garcia-Roza, Ralph Greenson e Elisabeth Roudinesco são alguns exemplos. Laplanche e Pontalis e Greenson foram importantes aqui para

auxiliar na definição dos elementos psicanalíticos escolhidos. Já Garcia-Roza e Roudinesco, contribuíram na articulação da psicanálise com outros campos, como a história e a filosofia.

Em minha “linhagem acadêmica”, a criatividade e o inconsciente já se encontraram quando conheci a Publicidade, mas e na dança contemporânea? Como essa relação pode acontecer e como ela pode contribuir no processo criativo? A subjetividade dos bailarinos pode ser um primeiro passo em busca dos movimentos, do gesto rico em significado e ainda mais “contaminado” por toda a história do “corpo narrador” que o gerou? Terapia é estranhamento, sofrimento, alívio, amadurecimento, resistência, vergonha, medo. Trazer para o processo criativo em dança contemporânea sensações assim pode ser um caminho para o dançar-se? Será que todo corpo que dança se expõe no sentido mais amplo do termo?

A partida da criação coreográfica pode surgir de inúmeras instâncias: um poema, um filme, uma palavra, o alfabeto, uma música, um objeto, um sentimento. A “resposta” sempre vai conter, em maior ou menor grau, rastros da subjetividade do corpo que cria a partir desses estímulos, mas e se a partida for provocar sensações que nem sempre são conscientes para o bailarino? E se a subjetividade do intérprete for, ela própria, o principal ponto a ser tocado, atingido, visitado? Seria doloroso, confuso, constrangedor, como na terapia? A dança, nesse sentido, intensifica-se, ainda mais, como uma experiência sensível de transitar por lugares escuros, desconhecidos, traduzindo o que há de singular em cada sujeito dançante.

A partir daí, pergunto: se hoje se reconhece o sujeito como cindido, descentrado face à consciência, sujeito esse do inconsciente, não seria rico e coerente também explorar essa “camada do corpo”? Como a psicanálise freudiana pode auxiliar no convite à subjetividade entrar na dança? Se, conforme Pina reconheceu, essa instância pode ser uma fonte de criação, a associação livre e, conseqüentemente, outros elementos da psicanálise, poderiam entrar no processo criativo em dança-teatro? Se sim, o dançar-se não seria mais pleno, ou seja, mais completo e com maiores possibilidades de exploração? Acredito que o sujeito que se dança pode ganhar força com o autoconhecimento proporcionado pela psicanálise.

Será que isso de fato aconteceria? O processo criativo de Pina Bausch é aqui o ponto de partida para investigar essa questão.

¹ Os termos “dança contemporânea” e “dança-teatro” serão abordados de forma mais detalhada no capítulo 2, na seção 2.3, “O sujeito inconsciente em Pina Bausch”.

² Nascida em Porto Alegre, Letícia Paranhos possui licenciatura em Educação Física pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, no Rio Grande do Sul, e especialização em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Gama Filho, no Rio de Janeiro. É bailarina e atriz, formada em Ballet Clássico pela Escola de Ballet Lenita Ruschel Pereira, de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Desde 2011, dirige o Grupo de Pesquisa em Movimentação Contemporânea NAmostra.

³ Cátia Olivier Mello é psicóloga, formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Desenvolvimento Social também pela UFRGS. Psicanalista, membro da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.

Espaço dedicado à ilustração feita especialmente para este trabalho, disponível apenas na versão impressa.

2 OUTRO OLHAR SOBRE O SUJEITO

“E das peles que visto, muitas há que não vi.”

Carlos Drummond de Andrade

2.1 OS SUJEITOS FREUD E PINA

Antes de entrar no entrelaçamento do processo criativo de Pina Bausch com os conceitos psicanalíticos, proponho um olhar sobre os sujeitos que protagonizam os campos aqui abordados. Confesso que possuo certo fascínio por eles: o ar misterioso, a curiosidade pelo ser humano, a sensibilidade aguçada, a criatividade. Essas qualidades, as quais percebo em Freud e Pina, despertam-me encanto e interesse. Logo, eu, enquanto sujeito, com minhas percepções e experiências, acabo me fazendo presente nessa forma de enxergá-los, de senti-los.

Permito-me dizer que um dos maiores desafios que senti ao escrever as linhas que seguem é o fato de dissertar sobre pessoas. Pessoas são movimento, transformação constante, um carro andando, um corpo dançando. De que Freud estou falando? Do jovem médico que era o filho preferido da mãe e iniciava seus estudos em neurologia ou do consagrado pesquisador que apresentou à sociedade de sua época noções revolucionárias sobre a mente? E Pina? Com qual Pina estou me encontrando? Com a jovem bailarina que ganhou bolsa em uma escola de Nova Iorque e tinha medo de pegar o metrô sozinha, da coreógrafa insegura que levava tudo definido para os ensaios, receosa com possíveis perguntas que poderia não saber responder? Ou do consagrado nome da dança-teatro alemã que desenvolveu um processo de criação peculiar?

Além disso, que “Maria Tereza” é essa que, hoje, escreve esse estudo? É a mesma que, em 2004, iniciou a terapia? É a mesma que, em 2006, assistiu ao espetáculo “Para as crianças de ontem, hoje e amanhã” e começou a perceber as peculiaridades do trabalho de Pina? É desafiador escrever sobre pessoas, porque elas mudam, transformam-se, estão em um permanente devir. Conseqüentemente, seus pensamentos, suas ideias também sofrem mudanças, aperfeiçoamentos. Os conceitos psicanalíticos aqui explorados passaram por reformulações, adaptações,

de acordo com as diferentes elaborações que iam sendo feitas. Sobre os sujeitos Freud e Pina, optei por compartilhar com o leitor o que sinto ser o mais importante de cada um.

Dessa forma, o que esse capítulo propõe é retratar, capturar momentos de Freud e de Pina, em suas respectivas áreas, para, então, provocar um encontro entre eles. Metaforicamente, é fotografar o corpo em movimento, o carro andando para conseguir enxergar melhor o objeto. É um “congelar” da metamorfose. Evidentemente que, na qualidade estática da foto, o movimento, a riqueza do constante vir a ser se perde. Porém, o que pretendo deixar claro é que tenho consciência dessa permanente transformação que envolve os elementos da pesquisa. Busco montar um mural de fotos que ilustrem os recortes do caminho que melhor traduzem o que desejo problematizar. Não somos todos sujeitos formados por um mosaico de experiências?

O primeiro protagonista, por ordem cronológica, é Sigmund Schlomo Freud. Freud nasceu em Freiberg, hoje Příbor, na República Tcheca, em 6 de maio de 1856. Quando tinha quatro anos, mudou-se com a família para Viena, onde viveu quase toda a sua vida. Seu pai era um comerciante de lã e têxteis. Sua mãe era a segunda esposa do pai, sendo vinte anos mais jovem que o marido. Desse casamento, nasceram sete filhos, dos quais Freud era o mais velho e o preferido da mãe. No filme “Freud, além da alma” (1962), dirigido por John Huston, o pai da psicanálise é apresentado de maneira não idealizada, com suas fragilidades, dúvidas e medos. A relação com a mãe era um dos principais tormentos do jovem médico que, mesmo depois de casar-se com Martha Bernays, continuava tendo sonhos que o perturbavam por envolver a figura materna. Huston dá ênfase à personalidade questionadora e curiosa de Freud, não só em relação às descobertas com suas pacientes, mas também na busca de autoconhecimento.

Freud tinha paixão por cachorros. Jofi, um cão da raça *chow-chow*, o acompanhava nas consultas. Freud teria certa vez afirmado que os cães amam seus amigos e mordem seus inimigos, bem diferente das pessoas, que são incapazes de sentir amor puro e têm sempre que misturar amor e ódio em suas relações, derivando dessa mistura a complexidade da mente humana. Em entrevista

concedida a George Sylvester Viereck, em 1926, Freud afirma que “muito mais agradáveis são as emoções simples e diretas de um cão, ao balançar a cauda, ou ao latir expressando seu desprazer.” (FORMAÇÃO FREUDIANA, 2012, *online*) Lanço a questão: não será justamente o conflito de sentimentos, presente nas relações humanas, uma das principais matérias-primas para a criação em arte? A criatividade, a meu ver, pode brotar justamente dessa profusão de sentimentos. O conflito é inerente ao sujeito e faz dele um ser inquietante, insatisfeito, que cria, que inventa, na constante busca de resoluções provisórias.

Freud colecionava esculturas egípcias e greco-romanas e era amante da literatura. Muitos de seus escritos basearam-se em grandes artistas, como Leonardo da Vinci e Michelângelo, nos respectivos artigos, “Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci” (1910) e “O Moisés de Michelângelo” (1914). O próprio Freud reconhecia que poetas e filósofos haviam revelado o inconsciente antes dele, alegando que sua contribuição foi o método científico para estudar essa instância da mente. Segundo ele, em entrevista a George Sylvester Viereck, em 1926, “Nietzsche foi um dos primeiros psicanalistas. É surpreendente até que ponto sua intuição prenuncia as nossas descobertas” (FORMAÇÃO FREUDIANA, 2012). Freud demonstrava, assim, uma intensa ligação com o fazer artístico, declarando, por exemplo, que o escritor, também médico, Arthur Schnitzler expressava poeticamente o que ele tentava comunicar cientificamente (1926).

Em 1922, em carta destinada a Schnitzler, Freud (*apud* BARROS, 2014, p. 156) escreveu:

Sempre que me deixo absorver profundamente por suas belas criações, parece-me encontrar, sob a superfície poética, as mesmas suposições antecipadas, os interesses e conclusões que reconheço como meus próprios. Ficou-me a impressão de que o senhor sabe por intuição – realmente, a partir de uma fina auto-observação – tudo que tenho descoberto em outras pessoas por meio de laborioso trabalho.

A outra protagonista é Philippine Bausch. Pina nasceu no dia 27 de julho de 1940 na cidade de Solingen, sudoeste da Alemanha. É a terceira filha de August e Anita Bausch, sendo que seus irmãos, Roland e Anita, eram dez anos mais velhos do que ela. Na infância, desfrutou de liberdade e independência, pois seus pais

viviam ocupados na luta para sobreviver ao período pós-guerra, cuidando de um hotel com restaurante, do qual eram proprietários. Segundo Cypriano (2005, p. 24), “[...] desde pequena, Bausch estabeleceu uma forma de comunicação com o mundo através do olhar.” Ela observava toda aquela gente, presenciava cenas cotidianas das mais variadas, discussões, encontros amorosos; às vezes estando recolhida debaixo de uma mesa. Pina e os irmãos ajudavam os pais nas tarefas diárias. “Ela passava horas a descascar batatas, a limpar escadas e a arrumar quartos.” (GALHÓS, 2010, p. 37).

Para Freud, a relação com figura materna teve influência importante nos seus estudos. Fato semelhante ocorreu com Pina. Anita Bausch gostava de esconder os ovos de Páscoa para os filhos procurarem, adorava caminhar descalça na neve e inventava brincadeiras com suas crianças, “numa ternura cúmplice e infantil.” (GALHÓS, 2010, p. 39). Subia em árvores e tinha medo de trovoadas, escondendo-se dentro do guarda-roupa. “Pina tinha uma mãe muito teatral.” (GALHÓS, 2010, p. 39). As histórias contadas por ela, bem como seus roteiros de viagem, pareciam filmes surrealistas. Sem dúvida, um farto material para estimular a imaginação da pequena Pina.

Com 15 anos, Pina Bausch iniciou seus estudos em dança na *Folkwang Hochschule*, escola fundada por Kurt Jooss em 1926, na cidade de Essen. A jovem bailarina já chamava a atenção dos professores que não lhe poupavam elogios. Seu diferencial rendeu-lhe, em 1958, uma bolsa de estudos na *Juilliard School* em Nova Iorque, através de um programa de intercâmbio alemão. “Aos vinte anos, Bausch já tinha estreito contato com a Dança Moderna norte-americana e com a escola alemã de Dança-teatro.” (CYPRIANO, 2005, p. 25).

A ida de Pina para Nova Iorque foi um acontecimento marcante na vida da menina. A viagem de navio, com 1.300 passageiros a bordo, durou oito dias. Pina foi sozinha e o início da nova fase resultou em descobertas e abalos emocionais. Segundo Claudia Galhós (2010, p. 53), Pina “não compreendia o que falavam. Ela própria não era de falar muito na sua língua, o que dificultava qualquer impulso mais expressivo de tentativa de comunicação.” Timidez, choros constantes, vulnerabilidade, problemas com a magreza excessiva foram características que

marcaram a Pina dessa época. Donya Feuer e Paul Sanassardo foram figuras importantes nesse momento conturbado para Pina. Ambos eram bailarinos-coreógrafos e acompanharam Pina “de forma íntima e artística” durante sua estada em Nova Iorque e, através deles, Bausch conheceu, mais tarde, um de seus futuros bailarinos mais importantes: Dominique Mercy. (GALHÓS, 2010, p. 53).

A jovem Pina, quando entrava em aula, deixava a menina frágil do lado de fora da sala. Seu talento como bailarina chamava a atenção dos professores e colegas. Pina tinha um talento singular que impressionou não somente os professores da *Juilliard School*, mas também nomes como Louis Horst e Mary Hinkson (discípulos de Martha Graham), Paul Taylor, José Limón e Antony Tudor. Os dois anos em que Pina permaneceu em Nova Iorque possibilitaram uma riqueza de diferentes experiências na área da dança, contribuindo com a formação versátil da futura coreógrafa.

Em 1962, Bausch retorna à Alemanha a convite de Jooss para integrar o elenco da *Folkwang Hochschule*. Sete anos depois, torna-se diretora da companhia, devido à aposentadoria de seu mestre. Pina conquistou grande prestígio com a *Folkwang Hochschule*, realizando turnês internacionais e recebendo prêmios que lhe destacaram na área da dança. “Foi por conta desse sucesso que, em 1973, Arno Wustenhofer, diretor da Ópera de Wuppertal (um teatro público), convidou-a para dirigir a companhia de dança da casa [...]” (CYPRIANO, 2005, p. 25), iniciando-se, a partir daí, seu trabalho que a transformaria em um dos grandes nomes da dança-teatro.

Diante do contexto que atravessou a juventude de Freud e Pina, percebo que as circunstâncias foram favoráveis para o desenvolvimento de sujeitos observadores, cultos e com sensibilidade. Ambos tiveram oportunidades valiosas ao terem acesso a diferentes formas de perceber a medicina e a dança, respectivamente. A partir daí, Freud e Pina construíram seus próprios caminhos. Caminhos esses que, a meu ver, foram importantes pela capacidade de ambos em estabelecer relações entre coisas que aparentemente não se relacionavam, experimentar, experienciar com o próprio corpo as sensações que estavam

buscando decifrar. Eram sujeitos ativos nos seus processos, permitindo-se sentir na própria pele o resultado do que estavam propondo.

É o grau de envolvimento desses dois sujeitos que fascina a mim, enquanto sujeito que dança e faz terapia. Freud e Pina, nas suas imagens com expressão fechada, testa franzida e roupas escuras, abriram inúmeras possibilidades em seus campos de atuação, eram sujeitos flexíveis a mudanças, a inovações. Mannoni (1994, p. 123) coloca que Freud tinha, nitidamente, o perfil “de um conservador, e no entanto ele foi um revolucionário.” Dentro de Freud e Pina, percebo vários sujeitos que foram se sobrepondo, se alternando ou se somando. Sujeitos contraditórios, opostos ou complementares. Identifico-me com essa pluralidade, com esse “ser vários em um só”. Penso, aliás, que todos são vários, mas nem todos se reconhecem como tal.

Sublinho a dificuldade de falar em inconsciente, essa instância que não se pode ver, mensurar, tocar, ouvir, cheirar. Em 2011, participei de um encontro de pesquisadores em dança em uma universidade gaúcha. Fui falar a respeito desse estudo e uma das minhas colegas de mesa, também bailarina de dança contemporânea, alegou não acreditar na existência do inconsciente. Aquilo foi muito curioso e importante para mim, pois deixou claro que estou abordando questões polêmicas e não tão óbvias, tranquilas e “prontas”. Ainda bem, pois as coisas prontas são coisas mortas de possibilidades. Assim, refletir sobre o inconsciente é refletir sobre o concretamente invisível.

Renato Mezan, em seu comentário ao final do filme “Freud, além da alma” (1962), afirma que, para a psicanálise, o valor da fantasia é igual ou maior do que o da realidade. Se o paciente acredita em algo, aquilo existe, aquilo importa, aquilo afeta a sua vida. E é isso que precisa ser considerado e tratado, sem julgamento de certo ou errado. Mezan (*loc. cit.*) coloca que, nas suas aulas na universidade, brinca com seus alunos, dizendo que o ditado correto é “penso, logo existe.” Nesse sentido, minha escrita alicerça-se na existência do inconsciente e partirei desse princípio.

Outra situação que julgo interessante compartilhar é a respeito de um curso de extensão sobre Pina Bausch que fiz ano passado em outra universidade. A turma

era formada por pesquisadores das mais diversas áreas: jornalismo, publicidade, cinema, dança e teatro. Em uma das aulas, perguntei para o professor e os colegas se alguém sabia se Pina fazia terapia ou algo do tipo. A reação das pessoas foi rir, como se a questão não fosse pertinente ou importante. Ou, então, por terem ficado nervosos, incomodados, afetados com a “pergunta estranha”. Aquilo me pareceu curioso, pois ninguém demonstrou ter interesse em saber ou já ter pensado sobre isso.

Sobre a palavra “sujeito”, julgo importante ressaltar que Freud raramente empregou essa expressão. Essa palavra ficou mais conhecida por pertencer aos escritos de Lacan (1901-1981). Segundo Antonio Godino Cabas (2010, p. 21), “o termo *sujeito* é uma expressão que não integra” o vocabulário freudiano. Cabas (*loc. cit.*) diz ainda, referindo-se a Freud: “e isso apesar de a dimensão da subjetividade se inscrever, justamente, como o essencial da sua descoberta.” Olandina Pacheco (1996, p. 27) reforça essa questão, afirmando que

sujeito [...] não é uma palavra usada por Freud, mas não é excessivo pretender que, desde sempre, com as noções de [...] inconsciente descentrado, de ‘outra cena’ [...], a categoria está assinalada no pensamento de Freud, embora de uma maneira específica à psicanálise.

Inclusive, autores como Luiz Alfredo Garcia-Roza, por exemplo, usam esse termo com frequência em suas obras sobre a psicanálise freudiana. O que pretendo clarificar aqui é que o termo “sujeito” por mim empregado deve-se ao fato dessa palavra ser muito usada nos estudos sobre contemporaneidade, bem como sobre dança moderna e contemporânea. Não existe intenção de estabelecer relação com estudos lacanianos, apesar da ligação que Lacan possuía com esse termo. Adiante, explicarei de que sujeito estou tratando, quem é ele e qual suas especificidades que contribuem para esse estudo.

Voltando aos sujeitos Freud e Pina, ambos tiveram o apoio de suas famílias para desenvolver suas personalidades inquietantes. O entorno colaborou e as experiências com grandes nomes da medicina e da dança, respectivamente, são fatores que, possivelmente, contribuíram para os caminhos que eles trilharam, sofrendo mudanças a cada passo. Noemi Moritz Kon, em “Freud e seu duplo:

reflexões entre psicanálise e arte” (1996, p. 16), coloca que “[...] da efervescente Viena do final do século à Londres contemporânea, de Freud e Winnicott, a psicanálise sofreu transformações.” E vem sofrendo até os dias de hoje. O mesmo ocorreu com a dança-teatro de Pina Bausch. O processo de criação da coreógrafa, inicialmente inserido no contexto sociocultural e político da Alemanha da segunda metade do século XX e, depois, nos dias atuais, foi articulando novas possibilidades e descobertas.

Retomo, então, a metáfora do carro andando e do corpo em movimento. Para nortear meu estudo, fiz alguns recortes desses processos em permanente metamorfose, não para reduzir ingenuamente a psicanálise e a dança-teatro de Bausch, mas para enxergá-los sob um determinado ângulo, que julgo ser mais adequado para essa pesquisa. Freud e Pina eram sujeitos com fragilidades e dúvidas, criando um fazer que, enquanto se faz, inventa-se o modo de fazer. Se os escritos sobre Freud e Pina estão em movimento, sempre ganhando novas nuances; se os conceitos psicanalíticos não estão, e talvez nunca estejam, “prontos”, no momento em que escrevo, preciso escolher, mesmo que essa ação seja um ato de violência e possa ter um lado reducionista. Até mesmo porque eu-sujeito também estou em constante movimento, tentando entender aqui o que, na psicanálise e na dança-teatro, de alguma forma, latejaram lado a lado no meu corpo sensível.

2.2 DOIS SUJEITOS EM UM SÓ

O sujeito. Quem é ele? “Um dia alguém teve pela primeira vez a experiência do ‘eu’ no ‘corpo’. Esse acontecimento foi a origem de uma pergunta de muitos séculos: onde vive a alma?” (MARCUSE, 2008, p. 51). A religião, a filosofia, a psicologia e a medicina buscam respostas para essa questão e, a cada época, essa e outras indagações ganham novos contornos, cada vez mais pontilhados, permitindo a intersecção desses e outros campos de estudo.

Filósofos da Grécia antiga já buscavam respostas “sobre o mundo que nos rodeia, sobre nosso modo de pensar e agir. Desde então não cessou o debate sobre questões como consciência e ser, mente e corpo, conhecimento e percepção [...]” (BENSON, 2012, p. 16). O homem, enquanto ser no mundo, modifica-o e é

modificado por ele. Pensadores da natureza, como Copérnico (1473-1543), Galileu (1564-1642), Kepler (1571-1630) e Newton (1643-1727) formularam a teoria de que os fenômenos mundanos funcionavam a partir da matemática, dos números, dos conceitos definíveis quantitativamente.

Com isso, a passagem da época medieval para a modernidade deixava sem lugar os deuses com suas vontades e colocava em pauta a causalidade dos fenômenos naturais. A natureza já não agiria por capricho ou por milagre, mas por uma causalidade que governaria seus movimentos. Assim, o conceito de causa abandonava suas pretensões metafísicas, que vinculavam coisas mundanas com forças transcendentais, para restringir à relação entre elementos definíveis matematicamente. Era o início da ciência moderna. (PEREZ, 2012, p. 25).

Voltando ao sujeito, segundo Garcia-Roza, pesquisador que aprofundou o estudo do conceito de subjetividade, foi com René Descartes (1596-1650) que a mesma recebeu sua primeira formulação. Considerado o primeiro filósofo moderno, Descartes defendeu a certeza do “cogito”, mas não para “afirmar a singularidade do sujeito, e sim a universalidade da consciência.” (GARCIA-ROZA, 1985, p. 14-15). Ou seja, o cartesianismo buscava oferecer respostas exatas a respeito do conhecimento e do sujeito. As ideias apresentadas por Descartes forneciam conceitos inatos e princípios lógicos. Ele afirmava que o “penso” é ameaçado pelo “eu”, isto é, “na medida em que a subjetividade permaneça ligada a um sujeito individual, ela é ameaçada pelo solipsismo.” (*ibidem*, p. 15). Nesse sentido, a subjetividade, para Descartes, estava relacionada a uma concepção de unidade, de padronização do conhecimento.

No final do século XVIII, Kant (1724-1804) apresentou uma nova teoria. Segundo ele, se os fenômenos naturais poderiam ser definidos causalmente, as ações do homem, como um fazer consciente, também poderiam ser determinadas não apenas por uma causalidade natural, mas também por uma causalidade livre. “Segundo Kant, no seu livro ‘Crítica da razão prática’ (1788), o ser humano poderia, enquanto ser racional finito, impor a si próprio um princípio de determinação das máximas que orientam a ação.” (PEREZ, 2012, p. 26). Paralelo a isso, Hegel (1770-1831), em “Fenomenologia do Espírito” (1807), afirmou que não é pela razão que o sujeito tornou-se humano, mas sim pelo desejo. Contudo, o que se percebe em todos esses estudiosos da filosofia moderna é a relação da subjetividade com a

consciência, aspecto esse que prevalece em todas as vertentes. O ser humano, sujeito da razão ou do desejo, possuía, para os pensadores dessa época, vontades e ideias sempre ligadas à consciência.

No início do século XX, outro estudo da causalidade é apresentado para a humanidade, despertando estranheza, desconfiança e ferindo fortemente a visão do homem sobre si mesmo. Sigmund Freud (1856-1939) apresenta a noção da subjetividade dividida em dois sistemas: consciente e inconsciente. Com a psicanálise, o sujeito deixa de ser considerado como um “todo unitário”, passando a ter duas instâncias que influenciam suas ações e sentimentos. Segundo Garcia-Roza (1985, p. 22), “antes do advento da psicanálise, o único lugar institucional onde o discurso individual tinha acolhida eram os confessionários.” Freud inaugura uma nova escuta, a escuta da subjetividade como reflexo das experiências do sujeito. Para isso, ele cria um método de tratamento pela fala, pautado na exploração do inconsciente, através da associação livre de ideias.

De acordo com as observações, estudos e hipóteses de Freud, o comportamento humano não só estaria determinado por sua natureza biológica, como pode mostrar a medicina, ou por sua consciência, como expõe a razão prática - mas também pelo inconsciente: outro modo de lidar com fenômenos peculiares. (PEREZ, 2012, p. 27).

Freud põe em cheque a noção de consciência. Com ele, postula-se uma nova questão: a da consciência como embuste, ilusão. A psicanálise, de certa forma, vem desqualificar o sujeito do conhecimento, buscando investigar não o “sujeito da verdade, mas a questão da verdade do sujeito.” (GARCIA-ROZA, 1985, p. 23). Até as pesquisas freudianas, o inconsciente era apenas o não-consciente. É Freud quem dá provas da existência de um inconsciente dotado de qualidades próprias que permitem defini-lo. Mas saliento: mesmo antes de Freud, outros pesquisadores já haviam levantado a hipótese da existência de uma “não-consciência” do homem. Segundo Perez (2012, p. 56),

foi Ernst Platner (1744-1881) quem primeiro teria usado o termo *Unterbewusstsein* (Inconsciente), dizendo explicitamente que *a alma não é sempre consciente de suas ideias e que as ideias inconscientes são certamente possíveis*. [grifos no original]

Esses e outros autores influenciaram as pesquisas de Freud para sistematizar o estudo do inconsciente. É importante salientar que o jovem médico vienense foi “seguidor de uma tradição secular que surge quase no início do pensamento ocidental” (PEREZ, 2012, p. 59): a investigação dessa instância em que a consciência não habita. De acordo com Perez (2012, p. 59), “o que Freud parece sim recriar é um tipo específico de inconsciente [...]” e caminhos de acessá-lo. A psicanálise procura desvendar quem é o sujeito do desejo que o racionalismo recusou.

Sobre o estudo do inconsciente, Marcuse reforça que Freud não foi o primeiro nessa inovação. Antes dele, o “seu Professor Brentano” já o conhecia, bem como “Eduard von Hartmann” (MARCUSE, 2008, p. 56). O autor coloca ainda que Carl Gustav Carus (1789-1869) escreveu:

a chave para o conhecimento da vida consciente da alma está no inconsciente [...] Kierkegaard, ao citar a frase, acrescentou: ‘mas que chave é essa, se não sabemos esclarecer a passagem do inconsciente para o consciente?’ Freud esclareceu. Ele estudou a passagem, o movimento fronteiro – as idas e voltas. (MARCUSE, 2008, p. 56-57).

Antes de Freud, o termo “inconsciente” era, então, usado “de uma forma puramente adjetiva para designar aquilo que não era consciente, mas jamais para designar um sistema psíquico distinto dos demais e dotado de atividade própria” (GARCIA-ROZA, 1985, p. 169, 170). Freud foi quem sistematizou o estudo do inconsciente e postulou que essa instância do psiquismo possui leis específicas de funcionamento, bem como determinadas características: o caos, a intemporalidade, o ilógico, o inefável e “a vontade em estado bruto e impermeável a qualquer inteligibilidade” (*ibidem*, p. 170). Quinet (2000, p. 21) reforça: “a descoberta freudiana do inconsciente é a de que ele tem leis e comporta desejo, sobre o qual nem sempre o sujeito quer saber.” Seu conteúdo não obedece ordem e não sofre a ação desgastante do tempo.

A concepção que mais se aproximou da de Freud foi a de Herbart, que mesmo assim não falava de um psiquismo topograficamente dividido em sistemas, mas de ideias que continuavam dinamicamente ativas após terem sido inibidas pelas demais. Qualquer que tenha sido, porém, a noção de inconsciente elaborada antes de Freud, o fato é que ela não designava nada de importante ou de decisivo para a compreensão da subjetividade. (GARCIA-ROZA, 1985, p. 170)

“O que impressionava Freud em seu estágio no hospital de Paris era que as histéricas tinham sintomas sem causa biológica, mas também não eram meras simuladoras conscientes de loucura” (PEREZ, 2012, p. 23). Sua preocupação consistia em como tratar clinicamente aquelas mulheres, investigar que tipo de teoria acolheria aqueles casos. “Freud se interrogava sobre a possibilidade de uma clínica e para isso seria preciso que repensasse o ser humano e as condições de seu estudo” (PEREZ, 2012, p. 24). Segundo Garcia-Roza (1985, p. 30), o desafio do século XIX foi distinguir a loucura da simulação. Segundo ele, “o psiquiatra era capaz de identificar a loucura, mas não sabia o que ela era; sua relação com o louco era uma relação de exclusão”.

Freud acreditava que a nova técnica não poderia ser paliativa. A solução não estava na descoberta de um novo xarope, mas, sim, no repensar o funcionamento do seu foco de pesquisa: o ser humano. De acordo com Marcuse (2008, p. 57), “a novidade estava na busca (não-metafísica) de um ‘sentido’”. Freud perseguia o significado de comportamentos e sintomas neuróticos, que, aparentemente, não possuíam uma causa consciente e fugiam ao controle do ser humano.

Paralisias sem causa física, medos insensatos, ideias fixas, inibições exageradas, repetições compulsivas de atos absurdos eram situações de impossível compreensão quando representadas apenas a partir dos mecanismos de determinação da natureza ou da consciência. Para os médicos e terapeutas contemporâneos a Freud, ou o fenômeno tinha uma causa física, ou uma causa consciente. Fora isso, o sujeito estaria simulando, fingindo aquele sintoma. Por esse motivo, os modos de tratamento desses pacientes eram extremamente limitados (PEREZ, 2012, p. 27).

Esse novo olhar sobre o psiquismo representou uma ferida no narcisismo dos homens. “A primeira ilusão narcísica teria sido quebrada por Copérnico, quando demonstrou que a Terra e o homem não eram o centro do universo” (PEREZ, 2012, p. 30). Adiante, Darwin (1809-1882) derrubaria a segunda ilusão, demonstrando que o ser humano era proveniente da evolução de um animal, e a terceira ilusão seria derrubada por Freud, ao demonstrar que “o homem consciente não era dono das suas próprias ações, pois mecanismos inconscientes governavam a determinação dos seus atos e decisões. Isso descentrou o homem de si mesmo” (*ibidem*, p. 33).

A clivagem da subjetividade em duas instâncias – consciente e inconsciente – provoca, assim, a necessidade de uma nova escuta, de um novo olhar para o sujeito. A subjetividade dividida representou, segundo Garcia-Roza (1985, p. 23), “uma ruptura entre o enunciado e a enunciação, o que implica admitir-se uma duplicidade de sujeito na mesma pessoa.” Ou seja, a psicanálise reconheceu uma diferença entre “o que o sujeito diz” e “o que o sujeito deseja”, e que é no desejo inconsciente que, justamente, reside a clivagem da subjetividade.

Freud sofreu inúmeras críticas pelo conteúdo transgressor de seus estudos. Sua invenção viria a provocar não apenas o campo da medicina, mas também da filosofia, da política e da arte. Todavia, quando Freud publicou “A interpretação dos sonhos”, em 1900, segundo Mannoni (1994, p. 87), o lançamento da obra “caiu no vazio. Não houve ninguém para se dar conta de que acontecera uma revolução”. O autor coloca ainda que, naquela época, “tomaram-no por um livro místico, que dava as costas à ciência. Não o compreenderam” (*ibidem*, p. 87).

Cabe salientar que Freud, em “O ego e o id” (1923), abordou outras questões importantes que complementaram a divisão do psiquismo, considerada “a premissa fundamental da psicanálise.” (FREUD, 1923, p. 25). Nesse escrito, Freud detalhou a divisão psíquica em consciente, pré-consciente e inconsciente, mas também apresentou as noções de ego, id e superego. Para este estudo, no entanto, irei utilizar o termo inconsciente de acordo com as definições antes expostas, apesar de estar ciente de que sua estrutura é complexa e sempre em permanente investigação. Segundo Quinet (2000, p. 23),

Freud propõe dois funcionamentos da subjetividade (que ele chama de aparelho psíquico): o processo primário baseado no princípio do prazer, que visa apenas a satisfação; e o processo secundário, dominado pelo consciente, que visa o recalçamento dos desejos que pululam no processo primário.

O imprescindível para essa pesquisa é que uma semente irreversível de uma nova visão de sujeito entrava em cena. As ideias de Freud, pouco a pouco, foram conquistando um pequeno grupo de corajosos adeptos, que compartilhavam desse novo olhar sobre o ser humano. A partir de Freud, o inconsciente, até então considerado como um “mecanismo da mente ou como um princípio metafísico”

(PEREZ, 2012, p. 69), passa a ser entendido como uma esfera na qual as representações psíquicas não são transparentes, nem para o próprio sujeito. A subjetividade antes de Freud, até então identificada com a consciência e dominada pela razão, que aceitava, quando muito, que existiam algumas manifestações psíquicas que permaneciam à sombra da consciência, perde espaço para um novo sujeito. Um sujeito que não se reconhece, que, volta e meia, é surpreendido com a visita de outros que ele desconhece.

Com essa constatação, a psicanálise construiu um sistema de investigação do funcionamento dessa instância nebulosa e instável, que faz com que o ser humano não se reconheça em suas ações e sentimentos. Partirei da definição proposta por Laplanche e Pontalis (1970, p. 306), na qual os autores afirmam que o inconsciente “é um dos sistemas definidos por Freud no quadro da sua primeira teoria do aparelho psíquico”, sendo constituído por conteúdos recalçados. Entre as principais características do inconsciente encontram-se o processo primário, forte energia pulsional e regulação exclusivamente pelo princípio de desprazer-prazer. No processo primário, segundo Laplanche e Pontalis (1970, p. 474), “a energia psíquica escoia-se livremente, passando sem barreiras de uma representação para outra segundo os mecanismos de deslocamento e condensação.” A energia pulsional consiste em uma “excitação corporal” em busca de um alvo que alivie o estado de tensão causado (*ibidem*, p. 506). O princípio de desprazer-prazer, por sua vez, é aquele que busca o caminho mais curto para a satisfação. Há uma motivação automática para evitar a frustração e alcançar o prazer. Os desejos que, por alguma razão (moral, ética, etc.) não podem ser realizados, são “guardados” no inconsciente e buscam algum outro modo para manifestarem-se.

Embora, para a presente pesquisa, a definição de Laplanche e Pontalis seja o principal ponto de partida, saliento que outros autores também formularam suas noções de inconsciente, complementares ou parcialmente controversas entre si. Para Roth (2002, p. 166), o inconsciente freudiano caracteriza-se por ser um “reservatório de desejos recalçados e proibidos, de natureza sexual ou agressiva, que buscam a qualquer preço uma satisfação imediata, sem consideração para com as limitações da realidade externa [...]”. Perez (2012, p. 91) coloca que o inconsciente abrange “atos que são meramente latentes e processos reprimidos.”

Segundo Roudinesco (1998, p. 375), “em psicanálise, o inconsciente é um lugar desconhecido da consciência: ‘uma outra cena’”.

Essa outra cena apresenta diferentes formas de manifestação do desejo inconsciente, como, por exemplo, o sonho, o lapso, o ato falho e os sintomas. Essa cena não é como um palco, não é um lugar concreto, anatômico, corporificável. É um lugar psíquico recheado de representações ou, pode-se dizer também, é uma forma de articulação a partir de uma sintaxe diferente daquela que caracteriza a consciência. Segundo Freud, o núcleo do inconsciente “consiste em representantes pulsionais que procuram descarregar sua catexia; isto é, consiste em impulsos carregados de desejo” (FREUD *apud* GARCIA-ROZA, 1985, p. 182). Esses impulsos precisam se manifestar de alguma forma, e, no sistema inconsciente, a forma encontrada deve ser o caminho mais curto para a energia psíquica escoar...

passando de uma representação para a outra e procurando a descarga da maneira mais rápida e direta possível. Há um deslizar contínuo do investimento, de uma representação para a outra, o que lhe confere um caráter aparentemente absurdo (GARCIA-ROZA, 1985, p. 182).

Apesar de ter recebido críticas em coro de médicos e profissionais de outras áreas, Freud inaugura uma nova visão de sujeito, mas não apenas isso. Segundo Fuks (2003, p. 7),

se é verdade que o principal legado de Freud foi a fundamentação de um método de cura no qual um homem, falando para um outro, encontra alívio à dor e à angústia, também é certo que a psicanálise inovou, de forma radical e irreversível, o modo de se refletir e pensar a cultura.

O sujeito da psicanálise é essa lembrança apagada, esse vazio de representação em que se manifesta o desejo. Essa nova visão de sujeito e, conseqüentemente, de cultura vai influenciar a arte do século XX, catalisando revoluções na pintura, na literatura, nas artes plásticas e nas artes cênicas. Segundo Rivera (2002, p. 7), “após a descoberta freudiana do conceito de inconsciente, nunca mais o eu será totalmente senhor em sua própria casa”. E essa desestabilização do sujeito, que já se encontrava em andamento e foi cartografada por Freud, refletir-se-á em, praticamente, tudo que se produz, na arte ou fora dela.

2.3 O SUJEITO DO INCONSCIENTE EM PINA BAUSCH

No que diz respeito à dança, paralelamente ao surgimento da psicanálise, em meados de 1900, o *ballet* clássico começava a ser questionado como expressão artística. Nos primeiros anos do século XX, surge a dança moderna, tendo em Isadora Duncan (1877-1927) e Rudolf Laban (1879-1958) dois de seus principais representantes. Diante da comoção causada pela I Guerra Mundial e pela crise de 1929 em Nova Iorque, artistas de diferentes áreas buscaram exprimir em suas obras o sofrimento e o caos, bem como os esforços para superar todas essas tragédias. Na dança, essa manifestação deu-se com Duncan, Laban, Mary Wigman (1886-1973) e sua *Ausdruckstanz*, conhecida como Dança de Expressão, a *Denishawnschool* (fundada em 1915 em Los Angeles), Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958), entre outros coreógrafos que se afastaram da dança clássica, em busca de novas significações e linguagens.

A dança moderna propriamente dita se criou e se desenvolveu, do ponto de vista crítico, rejeitando a indiferença da dança clássica pelas paixões profundas e pela história, rejeitando sua ausência de significação humana e também o código imutável de movimentos que a transformara em uma língua morta (GARAUDY, 1980, p. 136).

Na Alemanha, em janeiro de 1933, Adolf Hitler (1889-1945) chega ao poder, instituindo o Nacional Socialismo. A dança alemã torna-se impopular devido ao Nazismo, porém retira do período entre guerras sua principal inspiração, dando origem ao movimento denominado Expressionismo. A dor e o sofrimento causados pela guerra tornaram-se arte expressionista, tendo na dança-teatro uma das mais importantes formas de representação.

O expressionismo nasceu de uma revolta política, intelectual e moral contra um mundo do qual os artistas pressentiam a agonia. Não era somente um movimento artístico, mas uma visão do mundo. Nesse contexto, a dança alemã ganhou espaço como eco das preocupações expressas na pintura, na literatura e no emergente cinema expressionista (SIQUEIRA, 2006, p. 100).

Nesse período, a Alemanha enfrentou uma profunda crise econômica e tornou-se centro de uma febril produção artística, da qual emanou uma estética sombria, pesada, com conteúdo pessimista. Segundo Carla Lima (2008, p. 44), o movimento expressionista buscou “uma quebra dos limites rígidos existentes nas

diferentes linguagens”, e gerando, conseqüentemente, uma aproximação entre as artes de forma crescente. O artista de vanguarda buscava novas poéticas, novas maneiras de se expressar com o corpo, adotando uma posição de ruptura com os valores do século XIX.

A dança moderna alemã tem, então, sua história engajada no movimento expressionista. A dança-teatro surgirá como uma das especificidades dentro da diversidade deste movimento de vanguarda, que dará origem ao surgimento da dança “pós-moderna” no país. Ainda sobre a arte do movimento no início do século XX na Alemanha, Sayonara Pereira (2010, p. 27) afirma que “[...] este foi um período em que aconteceram muitas pesquisas e experimentações em artes, e também de procura de um bem-estar para o ser humano”. Movimentos como o *Lebensreformbewegung* (movimento que pregava o não consumo de álcool e carne) e o *Jungbewegung* (movimento juvenil que buscava recuperar o contato com a natureza) faziam parte da “Cultura do Corpo” (*Körperkultur*), que se desenvolvia na Alemanha, em defesa da liberdade, da individualidade e da descoberta do próprio corpo. Cabe mencionar também a Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), movimento artístico que surgiu na República Weimar em meados de 1920, logo após a I Guerra Mundial, fazendo forte crítica ao expressionismo. Artistas desse movimento defendiam a ordem e o realismo, buscando interpretar objetivamente (sem a carga emotiva e a explosão sentimental do expressionismo) a realidade social da época. A Nova Objetividade terminou em 1933 com a ascensão do Nazismo.

Roger Garaudy (1980, p. 56) afirma que “a dança, como todas as artes, é uma tentativa de resposta às questões colocadas por uma época”. Segundo esse autor (1980, p. 136), “após a Segunda Guerra Mundial, frente a um novo desmoronamento dos valores, surge um questionamento fundamental da dança moderna, que se radicaliza durante os anos 1950 e 1960.” Esse fenômeno foi liderado nos Estados Unidos por Alwin Nikolais (1910-1993) e Merce Cunningham (1919-2009), e, na Alemanha, por Kurt Jooss (1901-1979), além do próprio Laban.

A partir dos anos 1950, começa a surgir, então, a chamada dança pós-moderna norte-americana, paralelamente ao fortalecimento da dança-teatro alemã.

Ambas apoiavam-se na crescente contaminação da dança por outras esferas da arte, tendo como resultado o surgimento de novas linguagens e de novos conceitos de corpos dançantes. Os limites impostos por convenções e métodos fechados são esgarçados. Promovem-se rupturas profundas nas concepções da técnica corporal, favorecendo a hibridização entre os mais diversos estilos e gêneros de dança. O movimento “pós-moderno” institui-se definitivamente nos Estados Unidos e seu pluralismo atinge formas cada vez mais ricas como um mosaico que vai sendo construído aos poucos. Na dança-teatro alemã, as fronteiras entre linguagens são abandonadas e a criação anteriormente tão fixa em princípios bem definidos abre-se para uma enorme multiplicidade de experiências, nas quais inclusive não há a negação de correntes anteriores; mas sim releituras, readaptações, reaproveitamentos.

Essas novas formas de entender a dança resultam de apropriações de outras linguagens, outras formas de arte, sem ter compromisso com regras ou métodos específicos. Além disso, há uma mudança na formação do bailarino no sentido desse buscar um treinamento diversificado, com base em diferentes técnicas de dança, bem como em outras áreas: teatro, *yoga*, pilates, artes marciais, etc. Soma-se a isso o fato de que a dança pós-moderna estabelece uma democracia no sentido de que o corpo dançante não é obrigado a atender padrões físicos preestabelecidos, considerados ideais para a dança.

No século XX, a dança saiu de um extremo a outro: do engessamento estético e técnico à liberdade estética da dança em si e dos corpos que dançam. Por vezes, a noção de democratização era tão forte – todos podiam dançar e de qualquer forma – que se perdia de vista qualquer tipo de critério de avaliação da performance dos dançarinos; não havia uma ‘melhor’ forma de se fazer nada, tudo era válido e aceitável. Podíamos ver corpos treinados e corpos não-treinados em performances que ocorriam em locais inusitados, distantes do tradicional teatro (BARBOSA, 2009, p. 11).

É interessante mencionar que, tanto no período entre guerras como também após a II Guerra Mundial, uma vertente da dança alemã estreitou laços com o *ballet* clássico, na tentativa de fugir de lembranças que pudessem remeter à morte em massa, crise e sofrimento. “Os temas que o *ballet* tradicional usava eram mais leves: ninfas, bonecos, cisnes, sílfides. Deste modo, nada seria falado sobre a miséria do povo, de seus sentimentos, ou desse país que estava agora dilacerado e separado”

(PEREIRA, 2010, p. 30). Porém a arte não poderia alienar-se tão gritantemente de um mundo sofrido, em ebulição, com perdas e dores à flor da pele. A dança, cada vez mais, era chamada, como outras expressões artísticas, a ser porta-voz, tradutora engajada do contexto histórico e cultural de sua época. Segundo Silva (2005, p. 96), sobre a I Guerra:

Modificavam-se totalmente a filosofia, métodos e vocabulário de movimentos, muitas teorias foram desenvolvidas e escritas sobre a dança, e a liberdade criativa se instalou. O mundo enfrentava a 1ª Grande Guerra e já não era mais possível dançar sobre um mundo de irrealidades e fantasias, mas sim sobre verdadeira condição humana, suas vitórias e fracassos.

O que ocorreu na Alemanha foi o aparecimento de três vertentes que se relacionaram de forma distinta com o *ballet* clássico. Primeiro, a dança moderna que se rebelou contra esse. Em seguida, o desenvolvimento de uma dança que fazia uso do *ballet* clássico de forma inovadora e transgressiva, como, por exemplo, a dança-drama de Jooss. E uma terceira que estabeleceu um novo estreitamento de laços com o clássico, como caminho de fuga da realidade, na tentativa de maquiagem os traumas causados pelas guerras e apagar as críticas sociais que vinham sendo afloradas pela dança de Wigman e Jooss. Essa última vertente atingiu seu objetivo durante um tempo, porém, o *tanztheater*, mais tarde, recuperou o papel da dança enquanto meio de questionamento da sociedade.

Retomando a “verdadeira condição humana” mencionada por Silva, penso que a formulação do inconsciente freudiano seja um fator de grande relevância. Até o final do século XIX, a concepção de corpo mais comumente encontrada em práticas de dança era reflexo do corpo construído a partir dos valores renascentistas: um corpo técnico, treinado, clássico e virtuoso. O “corpo objeto” era considerado um mero instrumento da arte, o qual era “adestrado”, através de um treino rigoroso, com a intenção de criar uma imagem de perfeição de acordo com a vontade do coreógrafo, um corpo cuja subjetividade não fazia parte do processo de criação, como se estivesse em uma “camisa de força”. Era o corpo do *ballet* clássico. E foi esse o corpo questionado pelas principais vertentes da dança moderna: a americana e a europeia; sendo essa última a que interessa para esse estudo, pois foi o terreno do qual nasceu a dança-teatro de Pina Bausch.

Nos anos 1920 e 1930, a dança-teatro alemã começa a ganhar força a partir dos trabalhos de Rudolf Laban, precursor desse gênero, e seus discípulos Wigman e Jooss. Laban iniciou suas reflexões sobre o movimento na mesma época em que Freud publicava obras importantes e consolidava conceitos fundamentais da psicanálise. A nova visão de sujeito apresentada por Freud, através da descoberta do inconsciente, aconteceu paralelamente ao surgimento de um novo olhar sobre o corpo dançante, promovido por Laban.

Segundo Bourcier (2001, p. 295), “para Laban, a dança é o meio de dizer o indizível, da mesma forma que a característica da poesia é ultrapassar o sentido estrito das palavras”. A contribuição de Laban, porém, contemplou não somente uma nova abordagem do movimento, mas a criação de um método de notação coreográfica, o *Labanotation*. Seu principal discípulo foi Kurt Jooss, fundador da *Folkwang Hochschule*, em Essen, onde conheceria Pina Bausch, sua aluna. Sobre a influência de Kurt Jooss em sua vida e em sua dança, Pina afirma:

[...] Um dia Kurt Jooss declarou que a característica principal da sua maneira de trabalhar era levar em conta a personalidade individual de cada bailarino. Olha, isso é a coisa mais importante que tenho em comum com Jooss. Esta vontade de trabalhar sempre com o sujeito. (BAUSCH *apud* LIMA, 2008, p. 30)

Freud não descobriu o inconsciente. Conforme já citei, ele mesmo reconhece: “poetas e filósofos descobriram o inconsciente antes de mim; o que eu descobri foi o método científico para estudá-lo.” (BENSON, 2012, p. 95). E admitiu ainda que “Schopenhauer e Friedrich Nietzsche haviam proposto, em caráter especulativo, grandes doutrinas psicanalíticas [...]” (ROTH, 2002, p. 165). Pina não descobriu a possibilidade de explorar a subjetividade dos bailarinos nas coreografias. Laban e Jooss, por exemplo, já faziam isso. Segundo Fernandes (2007, p. 36), “Laban também defendeu a correspondência entre corpo e mente, em um ‘ser completo’ através desta linguagem gestual simbólica” que é a dança. O diferencial de Pina está no fato de, assim como Freud, ter sistematizado um caminho peculiar para tal processo.

Foi no final dos anos 1970 que Pina iniciou esse novo processo coreográfico, causando certo estranhamento em seus bailarinos. Segundo Galhós e Lima, “Barba Azul”⁴ foi o divisor de águas na carreira de Pina Bausch, pois foi nesse espetáculo, estreado em 8 de janeiro de 1977, que a coreógrafa começou a delinear seu processo criativo através de perguntas a seus intérpretes. “Porque antes destas o que ela tinha era a insegurança e a dúvida, e o impulso para as esconder por detrás de uma aparente segurança” (GALHÓS, 2010, p. 126). A partir de “Barba Azul”, Pina “demarca o lugar do inconsciente em sua prática, apresentando o sujeito e sua estrutura cindida, no qual coabitam a falta de lógica e a contradição”, questão essa que será desenvolvida nos capítulos seguintes (LIMA, 2008, p. 35).

Esse sujeito com sua estrutura cindida, adotado por Bausch, é, a meu ver, o mesmo sujeito que Freud inaugurou quando trouxe a noção de clivagem da subjetividade. É essa subjetividade quebrada, dividida, não unitária, que Pina explora em seu processo de criação. A coreógrafa introduziu, na sala de ensaio, um sistema de escuta do sujeito que não se reconhece, do sujeito do desejo. A dança-teatro de Pina Bausch, simultaneamente, reconstrói um passado e inventa um futuro. Essa escrita feita através de movimentos cria uma colcha de retalhos, com presenças e ausências, lembranças e esquecimentos, excessos e faltas. Pina elaborava suas coreografias sempre considerando “o corpo e o inconsciente como um reservatório de pulsões” (LIMA, 2008, p. 89).

“O corpo na dança-teatro de Bausch é um corpo carregado de memória e linguagem” (CAMPOS, 2008, p. 2). Aliás, todos os corpos são. Mas, no processo *bauschiano*, o passado é trazido à cena através de uma releitura por parte dos bailarinos. Porém, o que é levado ao público é resultado da criação e da tradução de Pina, que conseguia captar o que havia de universal em cada manifestação particular. Daí seu talento em falar do ser humano e de se fazer compreender por diferentes culturas. A coreógrafa preservava os significados expressos pelos bailarinos no momento da criação dos movimentos, bem como as intensidades pulsionais que geraram aqueles gestos. Capta daquilo, para levar ao palco, o que é comum a todos nós. Sobre Bausch, Laíse Bezerra (2010, p. 4) coloca: “dançarinos como pessoas – esta foi sua maior revolução”.

“Pessoas” em Pina não são como uma entidade original, com a subjetividade relacionada à consciência, como pensava Descartes, mas, sim, pessoas singulares nas suas pluralidades, no sentido de que cada sujeito tem outros dentro de si. Como esses sujeitos – do consciente e do inconsciente – coabitam, articulam-se, relacionam-se? Freud lançou a questão e Pina fez dela sua matéria-prima para criar movimentos. Noemi Moritz Kon, em “Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte” (1996, p. 41-42), afirma que, a partir de Freud, o corpo “[...] é prenhe de sentido e de mistério; pede um novo entendimento e subverte o conhecimento anterior.” Ou seja, Freud propôs uma escuta operante que não reproduz a “fala-mundo” constituída, mas sim percebe o corpo e a fala latejando juntos. Essa fala encarnada e presente constituiu-se, a meu ver, a principal fonte de criação de Pina Bausch.

Freud configurou um novo corpo, “[...] não mais um amontoado de pele, ossos, matéria inerte, nem tampouco um corpo sede da consciência.” (KON, 1996, p. 41). E, assim, ele inaugurou um caminho que, mais tarde, Pina, de certa forma, encontrou. Freud passou a tratar não o sintoma, mas a pessoa no sintoma; com seus traumas infantis, seus medos, desejos e dúvidas. Freud buscou o tratamento da doença emocional, “dando a palavra ao homem doente” (ROUDINESCO, 2000, p. 40). A psicanálise reconheceu que “o homem é livre por sua fala” e “seu destino não se restringe a seu ser biológico” (*ibidem*, p. 9). “A grande novidade de Freud foi tratar o sintoma não como um defeito ou degeneração, mas como *uma via de expressão do sujeito*.” (MAURANO, 2010, p. 45, grifo da autora). Freud e Pina perceberam um corpo sensível, perceberam outro significado na fala.

Carla Lima (2008, p. 82) afirma que “o sujeito nasce e é formado marcado por condições que desconhece, sem nem mesmo saber o fato de estar sendo marcado”, isto é, ele já nasce inserido em um contexto que o precede. Dessa forma, quando se fala em uma dança do sujeito, trata-se de uma dança que carrega influências que existiam antes mesmo desse sujeito. Por essa razão, a dança-teatro de Bausch é considerada um tecer do meio, já que leva em conta o antes, o durante e o depois de cada um. Segundo Kazuo Ohno (*apud* LIMA, 2008, p. 83), um dos criadores da dança *butoh*, “nós carregamos os mortos em nossas costas e eles nos guiam”. Somos um paradoxo, portador do passado e do futuro ao mesmo tempo. É isso que, segundo Maurano (2010, p. 49-50), faz com que “não sejamos propriamente

indivíduos, mas sim sujeitos, palavra advinda de *subjectum*, ou seja, posto debaixo.” (grifo da autora).

Do mesmo modo, Freud considerava seus pacientes: sujeitos inseridos em um contexto. O tratamento não se restringia somente a anular o sintoma definitiva ou temporariamente. Ele procurava a gênese do conflito psíquico, para, assim, entender o sintoma e aliviar o sofrimento. Sem a elaboração, um conflito do passado repete-se no presente e compromete o futuro. Assim como a dança de Pina Bausch, a psicanálise de Freud transita no “meio”, visitando o antes e o depois. Consideravam a subjetividade cindida, bem como o entorno em que esse sujeito se constituiu.

A dança de Bausch é descodificada, vive em uma zona de indefinição. Tudo pode virar coreografia. Não há o rigor de uma técnica específica, bem como a preocupação em se fazer dança ou teatro. As fronteiras entre as artes é “pontilhada”, permitindo essa interação constante. Segundo Laíse Bezzera (2010, p. 6), “[...] tudo se passa no entre, assim não podemos separar o que cabe à dança e o que cabe ao teatro.” O trabalho de Pina consegue articular dança e teatro realizando o imbricamento de ambas áreas, mas apesar dessa “deformação” tanto do teatro como da dança, a coreógrafa consegue preservar algo de cada uma dessas artes que não deixam de existir como tal em suas obras.

Segundo Solange Caldeira (2008, p. 10):

O *Tanztheater* de Pina Bausch apresenta uma estética de dança que confronta a significação cultural e histórica de corpos. O corpo é o texto de Bausch. Corpos para ela são documentos com seus assuntos. A escolha de seu elenco é seleção determinante de toda sua produção – pois são os coautores de suas peças. Bausch os escolhe em razão da expressão das histórias de seus corpos individuais e em relação à sua história cultural. Isso talvez explique por que seus vinte e poucos bailarinos são de dezessete nacionalidades diferentes.

Pina, assim como Duncan e Wigman, também contribuiu para provocar um rompimento com o virtuosismo tradicional do corpo na dança. Para ela, não era o mensurável o mais importante, ou seja, não são quantos giros o bailarino consegue dar, o quanto ele eleva a perna ou a altura do seu salto que o torna um intérprete interessante. A coreógrafa valorizava a sensibilidade, a capacidade de doação e

coragem de se expor. Pina relatou que estava em uma aula de *ballet* clássico de Antony Tudor (1908-1987) e havia uma bailarina famosa que “conseguiu levantar as pernas às orelhas.” (BAUSCH, *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 13). Segundo Pina, todo o corpo da colega parecia completamente desorgânico. “Antony Tudor, após certo tempo, aproximou-se dessa aluna e disse: ‘Querida, isto não é poesia [...]’” (*loc. cit.*). Para Bausch, a dança deveria ser uma forma de expressar a vida, tendo início no instante em que perdemos a fala e ficamos totalmente pasmos e perplexos. Segundo a coreógrafa, a dança não deveria servir “[...] para mostrar que os dançarinos são capazes de algo que o espectador não é.” (BAUSCH, *apud* CYPRIANO, 2005, p. 27). Isso, para ela, tinha o nome de vaidade.

Parece-me que tanto Pina quanto Freud, durante seus processos e suas descobertas, estabeleceram fronteiras flexíveis entre suas práticas e teorias e as anteriormente vigentes. Na dança-teatro, Laban, depois Jooss e, mais tarde, Pina Bausch uniram diferentes treinamentos, utilizando, inclusive, o *ballet* clássico, o qual foi arduamente negado por Mary Wigman, por exemplo, outra representante da dança alemã da época. Segundo Fernandes (2007, p. 20), “[...] Laban desenvolveu seu sistema de movimento a partir de improvisações de *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Tom-Palavra), nas quais os estudantes usavam a voz, criavam pequenos poemas, ou dançavam em silêncio”. Na *Folkwang Hochschule*, o treinamento em dança combinava música, educação da fala, elementos do *ballet* clássico e teorias de Laban. Essa foi a herança recebida por Pina Bausch. Reforço, assim, que sua dança-teatro caracterizou-se pela tendência de unir, mesclar diferentes técnicas e linguagens não só de diferentes tipos de dança, mas também de outras artes. Fernandes (2007, p. 46) coloca que:

No processo criativo de Bausch, a repetição não confirma nem nega os vocabulários impostos nos corpos dançantes. Ao invés disso, é usada precisamente para desarranjar tais construções gestuais da técnica ou da própria sociedade. A repetição torna-se um instrumento criativo através do qual os dançarinos reconstróem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos e sociais.

Prosseguindo nesse paralelismo entre esses criadores, percebe-se que Freud, durante suas pesquisas, da mesma forma, foi experimentando diferentes alternativas de investigar a mente humana, não descartando informações

importantes que obteve em práticas anteriores: na neurologia, nas suas experiências com a hipnose e com drogas, como a cocaína. Segundo Roth (2000, p. 91), “Freud usou a hipnose em seu tratamento dos pacientes desde 1887, pouco depois de iniciar sua clínica, até aproximadamente 1896, quando a abandonou em favor da associação livre e do início do método psicanalítico”. Já o uso da cocaína foi antes, entre 1884 e 1887, quando estudou os efeitos dela como antidepressivo e anestésico, “começando em si mesmo” (APPIGNANESI; ZARATE, 2012, p. 15). Segundo Zimerman (1999, p. 23),

Freud representa a intersecção de dois períodos: ele esteve com um pé nas concepções positivistas de sua época, não só da medicina mas também da física e da química de cujos princípios ele sofreu uma enorme influência na elaboração de suas teorias psicanalíticas. O outro pé ele apoiou num campo que até então era totalmente desconhecido e desdenhado, criando e propondo a existência de uma dinâmica inconsciente, com leis e fenômenos específicos [...].

A inovação promovida por Freud ao apresentar esse “novo sujeito”, que não é quem pensa que é e não controla seus pensamentos e emoções, de certa forma, criou um terreno fértil para o nascimento do sujeito *bauschiano*. Pina pôde usufruir de uma sociedade em que o discurso individual ganhava cada vez mais espaço. Na escolha de seus bailarinos, percebe-se que a coreógrafa não buscava um tipo físico padrão. A companhia é formada por bailarinos de diferentes estaturas, loiros, morenos, com diferentes tons de pele. Logo, Bausch destaca o indivíduo do todo, considerando o seu discurso de forma ampla, verbal e não-verbal. Em “*Kontakthof*” (1978), por exemplo, cada bailarina usa um vestido de uma cor diferente, com um tipo de cabelo diferente (liso, crespo, preso, solto). Se compararmos com “O lago dos cisnes” (1877), estreado praticamente um século antes, e suas respectivas adaptações, percebe-se que a busca era pela eliminação das diferenças, desde o físico até o figurino padronizado.

Através de relatos de bailarinos da companhia de Pina Bausch, vê-se a dificuldade de trabalhar com a coreógrafa nos primeiros momentos. Conforme Dominique Mercy (*apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 26):

Às vezes, não respondemos porque a pergunta nos toca demasiado, perturba-nos, emociona-nos. Mas sabemos que há sempre uma maneira de ir mais além, mais longe, sabemos que temos que lutar contra esse pudor.

Tenho a certeza de que, se Pina nos faz a mesma pergunta mais do que uma vez, em períodos diferentes, é porque intui tudo isso: sabe que nas nossas respostas há sempre uma possibilidade de ir mais fundo, de obter algo que anteriormente nos escapou, ou que, por medo de nós próprios, quisemos deixar escapar.

Pina Bausch aliava o treinamento físico com horas de conversa, escuta, espera, reflexão, silêncio, mas, de início, como em um tratamento psicanalítico, novos modos de trabalho que exigem um alto grau de exposição do sujeito causam resistências. Quando a coreógrafa começou a criar seus espetáculos a partir de perguntas, o próprio Mercy questionou: “para que perder horas, todos sentados a falar?” (LIMA, 2008, p. 101). Pina exigia desprendimento e coragem, e, como afirma Carla Lima (2008, p. 104), exigia tudo isso “porque há resistência”, como existe na situação analítica.

A bailarina Anne Marie Benati (*apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 26) coloca:

Durante os ensaios, responder é por vezes difícil, mesmo impossível. É preciso dizer a verdade e não se consegue. Então, o que dizemos soa falso. Quando chega a minha vez, dou por isso, porque sinto logo o entulho no estômago. Sinto a exigência profunda de dizer a verdade, mas escondo-me por detrás de gestos e palavras que não me pertencem. Experimento uma sensação de mal-estar. Isto é, receio que todos dêem por isso, Pina em primeiro lugar.

Josephine Ann Endicott (*apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 26), também bailarina da companhia, relata:

Às vezes temos a impressão que Pina faz sempre as mesmas perguntas. E parece-nos que não agüentamos mais. Um tema proposto frequentemente, por exemplo: ‘o que se faz quando se está sozinho?’. Depois, no final, percebemos que a formulação é sempre diferente. As respostas variam: de acordo com a atmosfera do espetáculo que se está a ensaiar, segundo o estado de alma de cada um de nós, segundo o nosso grau de disponibilidade, segundo o nível de relação que nos liga nesse momento a Pina, aos outros bailarinos e, sobretudo, a nós próprios.

A partir dos depoimentos dos bailarinos, percebe-se que Pina apresentava um modo de fazer diferente, um outro caminho para criar dança. Da mesma forma, Freud traz outro olhar para o sofrimento psíquico, outra escuta do discurso dos pacientes que, até então, enquadravam-se em simplesmente “loucos”. Essas mudanças, profundas e de valores por demasia enraizados, geram insegurança e

medo diante do desconhecido. E sobre essa busca pelo que surpreende, pelo novo, Pina (*apud* LIMA, 2008, p. 120) coloca:

Às vezes só podemos esclarecer algo encarando o que não sabemos. E às vezes as perguntas que fazemos levam a coisas muito antigas, que não procedem só em nossa cultura nem só tratam do aqui e agora. É como se recuperássemos um saber que sempre tivemos, mas que nem sempre é consciente e presente.

Para Gil (2009, p. 173), o método de criação *bauschiano* faz “vir à superfície camadas soterradas de emoções e sentimentos que nenhum outro tipo de movimento (*ballet*, dança moderna: os dois campos de onde em geral vêm os bailarinos de Wuppertal) - consegue alcançar”. Uma analogia semelhante foi usada por Freud, quando comparou a mente a um *iceberg*. Segundo ele, a psique assemelha-se a um *iceberg* no sentido de que “flutua com um sétimo de seu volume acima da superfície” (BENSON, 2012, p. 96), ou seja, tanto Pina quanto Freud enxergavam o que do sujeito não se mostra com facilidade, nem a ele mesmo.

Segundo Roudinesco (2000, p. 69), “o sujeito freudiano é um sujeito livre, dotado de razão, mas cuja razão vacila no interior de si mesma”. O sujeito *bauschiano* nasce embebido nessa visão, tendo liberdade de expressar sua subjetividade, às vezes, exteriorizando emoções que sua própria razão desconhece. Daí, surge um paradoxo: os bailarinos de Pina eram “prisioneiros” de seus conflitos inconscientes e, ao mesmo tempo, livres para expressá-los falando e dançando. Isso é resultado do que o sujeito em Freud enfrentou. Na psicanálise, Roudinesco (2000, p. 71) afirma que “o inconsciente freudiano repousa num paradoxo”, pois o sujeito é, simultaneamente, livre e prisioneiro em suas vontades.

Para Gil (2009, p. 171), Pina Bausch “fez do paradoxo um meio de criação de movimentos”, não apenas nessa questão de explorar o sujeito inconsciente, mas também ao mostrar o ser humano em sua força e fragilidade, transformar o singular em universal, abordar as contradições e os conflitos das relações humanas. Em “Para as crianças de ontem, hoje e amanhã”⁵ (2002), por exemplo, o bailarino Lutz Förster apresenta um solo ao som da música “Leãozinho”, de Caetano Veloso. Na coreografia, Lutz, que veste terno e gravata, não sai do lugar, movendo basicamente só braços e mãos, em gestos simples e suaves. A imponente figura masculina, bem

arrumada e alta contrapõe-se com uma movimentação nada ostensiva. A trilha escolhida trata o rei dos animais no diminutivo, reforçando o contraste com a imagem altiva do intérprete.

A partir de todas essas colocações, percebo que é possível reconhecer analogias entre esses dois sujeitos: da psicanálise e *bauschiano*. Freud desenvolveu uma nova escuta do sujeito. Uma escuta do sensível, das sensações, daquilo que não aparece na cena, mas a influencia. Pina Bausch, por sua vez, herdou as ideias de uma época em que essa escuta encontrava-se já mais fortalecida. Pina, a meu ver, parecia sofrer influência da teoria freudiana, apesar de que não encontrei pistas de sua concepção a respeito dos estudos de Freud. Nenhuma das fontes consultadas traz qualquer tipo de indício ou algum comentário que a coreógrafa tenha feito sobre psicanálise.

No meu entender, a inovação de Bausch residiu em, assim como fez Freud, dar voz ao sujeito em um espaço em que isso não era comumente feito. Dar voz e reconhecer o significado desse discurso. Segundo Montagna (2006, p. 66), “a obra de Freud desnuda o ser humano como um todo [...]. Está à mercê de sua relação com o estrangeiro habitante de seu interior, regido pelo inconsciente [...]”. Na dança, Pina também introduziu a subjetividade através da fala. A coreógrafa despe seus intérpretes do corpo perfeito, virtuoso, emocionalmente controlado. Traz para a cena o erro, o físico frágil, os sentimentos perdidos, confusos, conflitantes. De acordo com Barbosa (2009, p. 6), “o conhecido ‘Sistema Laban’ foi desenvolvido entre início e meados do século XX, em paralelo à crescente fama da psiquiatria/psicanálise com Freud, às revoluções feitas na física e à própria revolução industrial”, o que demonstra que a dança-teatro de Pina tem raízes em uma sociedade que experimentava novos olhares.

Todavia, apesar desses novos olhares, sabe-se que Pina enfrentou duras críticas no início de seu trabalho como diretora da companhia, tanto por parte de bailarinos como por parte do público. O contexto de uma sociedade já psicanalisada não impediu o estranhamento diante da nova forma de fazer dança que Bausch estava propondo. Segundo Cypriano (2005, p. 26), Arno Wustenhofer, diretor da Ópera de Wuppertal na época em que Pina assumiu a direção do grupo, afirma que

ela “era criticada por todos os lados. [...] Os espectadores que iam a balés em geral queriam ver apenas *Giselle* ou *O lago dos cisnes*, e não as imagens de pesadelo de Pina Bausch” (grifos do autor).

Curiosamente, Laban e Jooss, pelo que as fontes consultadas ilustram, não sofreram resistência tão árdua quanto Pina. A marcante “*The Green Table*” (A Mesa Verde), de Jooss, estreada em 1932, foi aclamada pela crítica mundial como uma obra prima e a principal representante de seu estilo. A peça, que faz uma sátira à hipocrisia dos diplomatas e ao cinismo dos poderosos, mostrando a dor e aspectos terríveis que envolvem as guerras, teria muitos motivos para ter sido alvo de estranheza e surpresa dos espectadores. A meu ver, isso pode não ter ocorrido, porque Jooss tratou de uma problemática política e social, não dando ênfase à subjetividade dos bailarinos. Segundo Hoghe (1987, p. 21), “o teatro de Pina Bausch trabalha com a dúvida e a insegurança, com cantos e recantos e com a reabertura de antigas feridas, bem como o reprimido.” (tradução livre). O autor (1987, p. 21) afirma que Pina avançava sobre um “terreno inseguro sem um plano prévio.” (tradução livre). “Acho que é importante aceitar sentimentos que talvez não se possa definir com precisão”, disse a coreógrafa (*apud* Hoghe, 1987, p. 21, tradução livre). Mas isso, para bailarinos e platéia, talvez parecesse muito doloroso no início.

A dança-teatro de Pina Bausch, para alguns autores, é enquadrada na chamada “dança contemporânea”. Já para outros, ela inclui-se na “dança pós-moderna”. Siqueira (2006, p. 107) afirma que a dança-teatro de Pina Bausch enquadra-se em uma das diversas abordagens da dança contemporânea, ao lado do *butoh*, da dança tecnológica e da dança pós-moderna. Nota-se aqui que, para essa autora, a dança contemporânea engloba a dança pós-moderna. Todavia, Eliana Rodrigues Silva (2005, p. 123) coloca que a dança-teatro de Pina é “uma interessante fusão entre a tradição da dança expressionista alemã com a dança pós-moderna americana.”

Pereira (2010, p. 52) trabalha com a ideia de que a coreógrafa alemã é associada “diretamente a sua condição de criadora e mentora do *Tanztheater* contemporâneo”, e, com essa nomenclatura refere-se à dança de Pina. Fernandes (2007, p. 20), de maneira semelhante, aborda a dança-teatro *bauschiana* como uma

prática gestual simbólica, denominada *tanztheater*, e cita Pina Bausch como uma “coreógrafa alemã contemporânea”. No entanto, este estudo não tem como objetivo discutir essas diferentes formas de nomear a dança-teatro de Pina. Cabe apenas deixar claro que a coreógrafa desenvolveu seu trabalho no contexto da arte que surgiu após a dança moderna. A dança-teatro de Pina Bausch, através da fragmentação e da repetição, expõe e explora “[...] a lacuna entre dança e teatro, a nível estético, psicológico, e social [...]” (FERNANDES, 2007, p. 28), criando, assim, uma nova linguagem para o corpo dançante no período que se seguiu à dança moderna.

Essa nova linguagem do corpo dançante representou uma nova visão de sujeito dançante. Pina inaugurou um “dançar-se”, ou seja, explorar, no seu processo de criação, o que cada bailarino tem de singular, de paradoxal, de frágil, levando tudo isso para o palco. A dança, que com o *ballet* clássico, por exemplo, era chamada para fazer o público esquecer a dura realidade da guerra, das perdas, do sofrimento; a partir da dança moderna e, mais tarde, com a dança-teatro de Bausch, ganha uma nova função: mostrar não só os conflitos da sociedade, mas também do ser humano como sujeito que não possui total consciência de si.

Sigmund Freud e Pina Bausch não se conheceram. Ela nasceu em 1940, no ano seguinte ao que ele faleceu. Porém, ambos possuíam uma grande curiosidade pela subjetividade, pelo comportamento das pessoas. Eram dotados de extrema sensibilidade e imaginação. Tinham o desejo de investigar as relações humanas e tudo que as envolve. Bausch afirmou: “a única coisa que eu fiz todo o tempo foi assistir às pessoas. Eu tenho apenas visto relações humanas, ou tentado vê-las e falar sobre elas. É nisso que eu estou interessada. Não conheço nada mais importante” (FERNANDES, 2007, p. 75).

Pina recebeu de herança uma psicanálise já fortalecida em uma época na qual, cada vez menos, acreditava-se na dicotomia entre corpo e mente, e, sim, na permanente influência de uma instância na outra. Segundo Giselle de Brito (2006, P. 21):

A dança moderna na Alemanha se desenvolveu principalmente como uma busca por essências que respondessem à grande ansiedade e inquietude características do contexto histórico da Primeira Guerra Mundial e das então recentes elaborações da Psicanálise de Freud. A resposta a esses fatos foi um movimento para dentro. Para os dançarinos, como para toda uma geração de artistas expressionistas, a única verdade viria das emoções internas, já que a realidade não se mostrava confiável.

Este “movimento para dentro” mencionado pela autora, a meu ver, influenciou de forma marcante toda uma época, em que a psicanálise desenvolveu-se. Paralelamente, Laban realizava seus estudos, os quais, mais tarde, influenciaram Kurt Jooss e, em seguida, Pina Bausch. A sociedade necessitava entender não apenas o contexto “externo”, mas o que se passava dentro do sujeito, a realidade interna. Aqui retorno ao “dançar-se” citado no capítulo anterior e que será desenvolvido no capítulo seguinte. A arte de Bausch explicitou uma escuta do bailarino, assim como a psicanálise inaugurou um caminho para ouvir o discurso do paciente. Falar na dança para criar movimentos, falar para o terapeuta para tratar doenças emocionais. Em ambos os casos, há um colocar-se no processo. Freud e Pina reconheciam que nossa “interioridade é uma dobra da exterioridade” (MAURANO, 2010, p. 52), entendendo o sujeito sempre como um sujeito desejanter, repleto de impasses.

Esse sujeito, a partir das formulações freudianas, sofreu um “recentramento”, ou seja, reconheceu ser afetado pela ausência, pelo desejo, pelo recalcado, pelo trauma, e não mais apenas pela “consciência”. Além disso, Freud inaugurou a descoberta do espaço transitório entre o consciente e o inconsciente, no qual instaura-se o paradoxo, o contraditório. Pina reconheceu nesse *setting* intervalar uma riqueza de possibilidades para a criação de movimentos.

Segundo Carla Lima (2008, p. 41), “o sujeito cartesiano é também produtor de ideias cujo sentido é inequívoco e seguro [...]”, ou seja, é um sujeito de ilusória noção de conhecimento sobre si mesmo. A psicanálise, como saber que postula a existência de um sujeito do inconsciente, traz-nos a ideia de que não temos total controle do que pensamos e sentimos. Esse é o sujeito convocado por Bausch, o qual “nada no lago obscuro de um saber que não se sabe” (LIMA, 2008, p. 72). É nesse lugar do não-saber que Pina busca suas inspirações; no lugar do esquecido, do recalcado.

Esse sujeito cindido e paradoxal foi convidado por Pina a dançar-se, a mostrar-se sem culpa, medo ou constrangimento. Antes, Freud, com a psicanálise, parece-me ter feito o mesmo convite, mas com outro foco. O médico vienense buscava entender o significado do sofrimento emocional e seu convite era simplesmente falar-se, contar-se. Caminhos distintos que, ao que parece, partiram de um mesmo olhar sobre a subjetividade. Cabe investigar se, nesses caminhos, ambos experimentaram passos comuns, mesmo que para chegar a destinos diferentes.

⁴ Título original: *Blaubart - Beimen Anhoren einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzog Blaubarts Burg* (Barba Azul. Ouvindo uma gravação da ópera de Béla Bartók "O Castelo de Barba Azul").

⁵ Título original: *Für die kinder von gestern, heute und morgen.*

Espaço dedicado à ilustração feita especialmente para este trabalho, disponível apenas na versão impressa.

3 ARTE E PSICANÁLISE: PINA E O DANÇAR-SE

“Sob o familiar, descubra o insólito. Sob o cotidiano, desvende o inexplicável.”

Bertolt Brecht

Parafrazeando Freud, em correspondência a Einstein, em 1932, “perdoe-me se, nessas considerações que se seguem, eu trilhar chão familiar e comumente aceito, como se isto fosse novidade; o fio de minhas argumentações o exige.” (FREUD, 1932, p. 2). Arte e psicanálise já há algum tempo são áreas de estudo e relação. Cabe lembrar a importância de textos literários e escritos sobre grandes artistas que permearam as ideias de Freud. Inúmeras são as problemáticas levantadas a respeito de criatividade e conflito psíquico, neurose e capacidade criativa, etc. Pacheco (1996, p. 19), por exemplo, lança uma questão bastante pertinente: “por que alguns escolhem saídas doentes e outros, saídas criativas para situações similares?”

A autora cita, em “Sujeito e singularidade: ensaio sobre a construção da diferença” (1996, p. 20), três casos de pacientes que chegaram ao seu consultório em um grave estado de angústia, que, segundo ela, era avassalador, “sem nenhuma possibilidade de qualquer nomeação”. Pacheco (1996, p. 20) coloca que esses estados permaneceram constantes por algum tempo e que os três pacientes acharam “saídas, muito bem sucedidas, por via da arte [...]”, para amenizar seus conflitos. A partir disso, a autora propõe questões como: “teria sido simples coincidência aqueles três pacientes terem encontrado uma saída pelo caminho da arte?” Ou a angústia que acompanha o processo de criação – condição de emergência da singularidade – é passagem necessária e suficiente para a produção artística?” (*loc. cit.*). Perez (2012, p. 160) afirma que, há muito tempo, “a psicanálise tem estabelecido relações multidirecionais com diferentes saberes”, como a sociologia, a filosofia e a arte.

Um caso interessante de articulação entre arte e psicanálise é a obra da artista plástica francesa Louise Bourgeois (1911-2010). A escultora, radicada nos Estados Unidos, dedicou grande parte da sua trajetória a misturar terapia e arte. Louise fez análise durante muitos anos. Seu primeiro analista foi Henry Lowenfeld,

com quem se tratou entre 1952 e 1966. Mas, durante esse período, teve algumas sessões com Leonard Cammer. A artista, durante seu tratamento, escreveu um diário autobiográfico a respeito dos assuntos que estava tratando na análise naquele momento. Inspirada em suas narrativas, Louise criava suas obras. Segundo João A. Frayze-Pereira (2009, p. 35), Louise usava a dor para servir “[...] de matéria para a sua poética.”

Tania Rivera, em “Nota sobre as fabulações psicanalíticas de Louise Bourgeois” (2011, p. 127), coloca que os trabalhos da artista “deveriam ser vistos como ‘formas simbólicas’ com ‘raízes psicanalíticas’”. Rivera (2011, p. 128) acrescenta ainda que as obras de Bourgeois recorrem “[...] literalmente ao campo psicanalítico, com muita liberdade nas alusões e referências, para falar do homem e de sua relação com o outro (como talvez sempre tenha feito a arte).” O fato das obras de Louise ilustrarem conflitos da artista que eram tratados na análise revela uma forma pela qual a psicanálise pode contribuir para o fazer artístico, enquanto matéria-prima para a criação.

Freud, em seu artigo “Leonardo Da Vinci e uma lembrança da sua infância” (1910) aborda aspectos da vida de Leonardo Da Vinci (1452-1519), dando ênfase à relação do artista com seus pais, bem como com seus alunos. Freud analisa como traços da personalidade de um dos mais importantes nomes da renascença italiana influenciaram a sua produção artística e suas pesquisas, influências essas positivas e negativas, tanto no ato criativo, quanto nos traços adotados e no tempo dedicado a cada obra.

Não há dúvida de que o artista criador se considera como o pai de sua obra. Para Leonardo, o reflexo de sua identificação com o pai foi prejudicial para a sua pintura. Criava a obra de arte e depois dela se desinteressava, do mesmo modo que seu pai se desinteressara por ele. (FREUD, 1910, p. 111).

Freud, no entanto, coloca que é necessário fixar os limites do que a psicanálise pode conseguir no campo da biografia. As colocações freudianas sobre Leonardo da Vinci realçaram aspectos familiares, os quais são um recorte da complexa rede que envolve a formação de um indivíduo. Sobre as interpretações que fez a respeito de Leonardo Da Vinci, Freud (1910, p. 122) salienta que:

O material de que dispõe a psicanálise para uma pesquisa consta de dados da história da vida de uma pessoa; de um lado as circunstâncias acidentais e as influências do meio e, de outro lado, as reações conhecidas do indivíduo. Baseada em seu conhecimento dos mecanismos psíquicos, propõe, então, estabelecer uma base dinâmica para a sua natureza, fundamentada na intensidade de suas reações, e desvendar as forças motivadoras originais de sua mente, assim como suas transformações e desenvolvimentos futuros.

Freud, em sua vasta obra, não escreveu apenas sobre Da Vinci. No artigo “O Moisés de Michelangelo” (1914), ele demonstra sua admiração por esse outro conhecido artista do Renascimento e propõe uma reflexão sobre o espectador diante da obra de arte.

A meu ver, o que nos prende tão poderosamente só pode ser a *intenção* do artista, até onde ele conseguiu expressá-la em sua obra e fazer-nos compreendê-la. Entendo que isso não pode ser simplesmente uma questão de compreensão intelectual; o que ele visa é despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar. (FREUD, 1914, p. 255) [grifo do autor].

Segundo Freud, o talento do artista está intimamente ligado à sublimação, sendo que a natureza do fazer artístico não pode ser explicada apenas pela psicanálise. Ele, já naquela época, reconhecia a importância de um conhecimento que articulasse psicanálise e biologia. Segundo Freud (2010, p. 123), “a tendência da pesquisa biológica, hoje em dia, é explicar as principais características orgânicas de uma pessoa, como resultado da mistura das disposições masculina e feminina, baseada em substâncias [químicas]”.

Diante desses exemplos de grandes nomes da arte e da forma como suas vidas relacionaram-se com o fazer artístico, remeto-me às minhas sensações enquanto bailarina e analisanda. Procuro refletir como minha dança, minha forma de dançar pode ter relações com a minha subjetividade. Algumas das perguntas que me faço são: como se dá minha identificação com o trabalho de Pina Bausch, por que tenho um gosto especial por movimentos com as mãos, de onde vem meu gosto da dança minimalista? Teriam as respostas para essas questões alguma relação com a minha infância, por exemplo? Ou pelo fato de eu ser canhota ou ter um grau de deficiência auditiva no ouvido esquerdo, no caso do apreço por gestos com as mãos? Teria isso alguma relação com a língua de sinais? E Louise chamou-me a

atenção para outra característica minha, quando afirmou “a dor é meu negócio.” (RIVERA, 2011, p. 128): sou mais criativa quando estou triste e/ou cansada. A dor fortalece e potencializa minhas criações.

Apesar de nutrir certo deslumbramento pelo fazer artístico, Freud, conforme Giron (2007, p. 164), tinha uma relação ambivalente com os artistas: “assim como os via como cúmplices antecipadores do psicanalista, ao revelarem e desmistificarem o que está oculto nas fantasias e desejos, por outro lado repelia-os por considerá-los contraditórios”.

É justamente essa possibilidade de contato com o inconsciente que resulta naquela característica que incomodava Freud em relação aos artistas: o serem eles pessoas contraditórias. A coexistência de aspectos adultos e infantis, por exemplo, tem sido uma das características mais frequentemente apontadas nos artistas através de diferentes estudos experimentais. Resulta essa condição de uma habilidade de manter na mente dois estados ou condições antitéticas ou mutuamente contraditórias, lutando entre si contra a integração. (GIRON, 2007, p. 181)

Segundo Freud (*apud* JORGE; FERREIRA, 2002, p. 43), “o inconsciente não resiste, ele insiste em se manifestar”. O artista aspira a uma autoliberação e, através de sua obra, partilha com outros indivíduos que sofrem com a mesma restrição inevitável a seus desejos. As forças pulsionais em jogo na criação artística são as mesmas, segundo Freud, que levam à psicose e à formação de instituições sociais.

Freud desvelou o modo de operação inconsciente que dá origem aos sonhos, aos lapsos de linguagem, atos falhos e sintomas, e nos fez entrever sua fecundidade e sua importância na vida humana, mas nunca deixou de sublinhar a existência de uma força oposta ao livre cumprimento dos desejos que dolorosamente com estes se confronta, mutilando-os, mas, ao mesmo tempo, permitindo que eles se formulem de maneira disfarçada, sempre desviada. Mais do que uma potência revolucionária, o inconsciente freudiano é um domínio submetido ao recalçamento, ou seja, ele só pode se manifestar de maneira indireta ou disfarçada. (RIVERA, 2002, p. 14)

Rivera (2002, p. 30) coloca ainda que, para a psicanálise, o mais importante (mais do que a abordagem de obras artísticas) é “o processo de criação artística, na medida em que convoca e põe em questão a própria concepção psicanalítica do funcionamento psíquico”. A ênfase da psicanálise na questão do desejo talvez seja, da mesma forma que na arte, um convite à deriva, ao movimento, posto que o

desejo não se localiza ou nomeia, mas se esquia sempre e ressurgue em outra parte. Dito de outra forma, o artista busca um caminho para expressar uma insatisfação, um discurso que não encontra voz na realidade e, por isso, necessita da criação de uma via paralela para mostrar-se.

Se a arte é uma dessas formas de manifestação desviada do inconsciente, pode-se dizer que os pacientes em análise e os artistas podem percorrer caminhos semelhantes? Segundo Freud, “o artista se aproxima do neurótico ao desviar-se de uma realidade que lhe é penosa para o mundo da imaginação, porém se diferencia por saber encontrar o caminho de volta, e mais uma vez, conseguir firme apoio na realidade” (AZEVEDO, 2010, p. 14). Matesco (2009, p. 38) complementa afirmando que, nas manifestações artísticas, os objetos de função simbólica assumem “o lugar de impulsos velados ou sublimados”, como um caminho encontrado pelo inconsciente de vir à tona”.

Sobre essa capacidade de encontrar o caminho de volta, será que artistas como Van Gogh (1853-1890), por exemplo, que, aos 37 anos, sucumbiu a uma doença mental e cometeu suicídio, tinha condições de encontrar esse caminho de volta? Se ele tivesse tido algum auxílio da psicanálise, será que sua criatividade teria sofrido algum declínio, algum bloqueio? Ou ele teria controlado melhor seus conflitos emocionais, desenvolvendo maior autoconhecimento, e teria falecido aos oitenta anos? Suposições à parte, o que me parece relevante entender é de que forma o artista pode usar esse desvio da realidade, esse distanciamento como um aliado, e não como uma ameaça da qual se torne refém.

Segundo Carlos Alberto de Barros (2003, p. 33), médico psiquiatra, “paciente e terapeuta devem estar disponíveis para a improvisação, abertos para o não pensado e dispostos a criar novas alternativas e possibilidades”. Ou seja, a criatividade nos pensamentos e ações é considerada fator importante para a cura dos transtornos mentais. O sofrimento psíquico vem sempre acompanhado da dificuldade de “fazer diferente”, havendo um fechamento do indivíduo a novas alternativas. Passa a existir um obstáculo entre a pessoa e seu processo criativo. Conforme esse autor, então, Van Gogh, ao desenvolver seu autoconhecimento, teria

ampliado sua capacidade criativa, além de, possivelmente, ter encontrado alívio para suas questões pessoais.

Freud escreveu um artigo em 1908, chamado “Escritores criativos e seus devaneios”, no qual “tenta elucidar o que move estas pessoas a transformarem seus devaneios em arte e, mais do que isso, que mecanismo faz com que consigam despertar o interesse de povos do mundo inteiro” (AZEVEDO, 2010, p, 22). Freud se utilizou desses escritores para maior compreensão da alma humana. Segundo Azevedo (2010, p. 23), “Freud nunca escondeu seu fascínio pelos grandes romancistas e jamais lhes negou a contribuição devida à formulação da psicanálise”. Nesse artigo, Freud trabalhou com a hipótese de que a criatividade provém do brincar infantil. Segundo ele, “nessa atividade, a criança faz um reajuste dos elementos de seu mundo, criando um mundo próprio, mais agradável a ela. Da mesma forma, o escritor criativo reajusta o seu meio, formando um mundo de fantasia” (THONES; ROSA JUNIOR, 2012, p. 203). Todavia, no caso do escritor, esse mundo inventado não, necessariamente, é agradável e feliz. Conforme o próprio Freud (1908, p. 2) afirmou:

Podemos partir da tese de que a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita. As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória.

Ou uma tentativa de correção. Thones e Rosa Junior, no artigo “A travessia da criação do personagem: aproximações possíveis entre teatro e psicanálise” (2012), abordam a noção de Freud a respeito da criação artística. Para o médico vienense, os artistas possuem características próprias quanto ao funcionamento psíquico. Os autores (2012, p. 201) afirmam que “ao conseguir fazer uso da sublimação em seus trabalhos, eles conquistam ‘eficiência’ e libertam-se da ‘disposição perigosa’, que provavelmente estaria ao lado de um adoecimento psíquico”. Isto é, o artista transfere desejos inconscientes para a sua obra, atenuando o surgimento de doenças emocionais e buscando a tal correção da realidade insatisfatória.

Thones e Rosa Junior lançam a seguinte questão: em que aspecto a criação artística, ou melhor, sua sublimação, se diferencia de outras atividades e realizações culturais, pelas quais a sublimação também é responsável? Para responder a essa indagação, os autores (2012, p. 202) colocam que “o artista sofre por excesso pulsional e conta com um intenso trabalho de sublimação para conseguir um retorno à realidade por meio da arte.” Eles afirmam supor que a necessidade de sublimar dos artistas é bem maior do que em pessoas sem talentos artísticos. Para Segall, a diferença entre o artista e o homem comum

seria que, conforme Freud, o artista tem a habilidade especial e mais ampla de olhar a realidade, porque é capaz de se afastar dela, penetrar o mundo neurótico, e voltar à realidade enriquecido, enquanto que o simples neurótico [...] não é capaz de voltar enriquecido, devido a processos repressivos e dissociativos. O artista vive na fantasia, mas com um olho na realidade. Isto é que dá a ele o senso agudo da realidade e o torna capaz de mostrar o mesmo a seus ouvintes. Em outras palavras: o artista ‘quase’ torna real a fantasia. Por isso, a arte amplia o conhecimento da realidade. (CELIA *apud* PELLANDA, 1996, p. 526)

O artista, ao transportar a loucura para o palco, canaliza, na arte, esta parte da sua personalidade. Winnicott, em acordo com Freud, afirma que existe uma zona intermediária entre o devaneio e a realidade, na qual se situa o brincar.

Se transitamos livremente nesta área é porque somos marcados pela saúde. Somente as pessoas saudáveis conseguem brincar. Se o sujeito não consegue estabelecer esse trânsito, se não consegue circular nesse espaço intermediário, prendendo-se em um dos dois extremos (realidade-devaneio), isto nos remete a uma doença psíquica, a loucura propriamente dita ou ao [...] ‘extremo de imaturidade emocional’. (*apud* AZEVEDO, 2010, p. 39).

O “faz de conta” da brincadeira é também o da arte, a partir do qual o artista cria outro mundo. O artista serpenteia zonas profundas do seu psiquismo, sem, no entanto, perder o caminho de volta à realidade. Ele entra em um delírio momentâneo, em que a criatividade ganha liberdade. O artista “constrói seu ‘delírio’ e ‘alucina’ a partir de seu material inconsciente e sua história enquanto sujeito” (AZEVEDO, 2010, p. 43). Fuks, em “Freud e a cultura” (2003), utiliza alguns conceitos da psicanálise para aproximar a experiência do artista e da criança, no que se refere à estranheza e ao desamparo diante da sociedade. Segundo esse autor (2003, p. 17), “Freud determina que o afeto que produz no artista o ímpeto de

criar é o mesmo que leva a criança a entrar no reino da linguagem e na ordem da cultura”.

Fuks aborda também a questão de que a psicanálise estreitou as fronteiras entre os fenômenos normais e patológicos, que, até seu surgimento, eram rigorosamente separados. Freud reconheceu, na arte, não apenas uma expressão do belo, mas o registro de pulsões e desejos, “ou seja, o que ele introduz de novo no universo das artes é o desvelar da íntima relação entre a produção artística e os processos inconscientes” (FUKS, 2003, p. 18). Em outras palavras: o sujeito, na criação artística, encontra um modo singular e subjetivo de transformar os restos pulsionais, “ajudando a minorar os poderes da repressão e inibição sobre a cultura, modificando-a” (*loc. cit.*).

“Lévi-Strauss comparou o pensamento artístico com o pensamento selvagem: um e outro valem-se da técnica de *bricolage*, arranjo de materiais disponíveis em função de um novo significado” (BOSI, 2000, p. 17). Ou seja, o artista apropria-se de ideias que estão no seu entorno, na sua sociedade, da sua subjetividade para, unindo-as de forma peculiar, fazer nascer uma ressignificação. Segundo Bosi (2000, p. 36), “o ver do artista é sempre um transformar, um combinar, um repensar os dados da experiência sensível”.

A arte, como produto da cultura de uma sociedade, representa um meio ao qual a pulsão dirige-se para ganhar espaço, ter voz. De acordo com Célia (*apud* PELLANDA, 1996, p. 495), “é justamente na perturbação que se situa a eficácia da obra de arte, naquilo que não podemos identificar porque flutua no mundo latente e inconsciente [...]”. Logo, o fazer artístico usufrui da mesma fonte que é foco da psicanálise: o inconsciente. Dessa forma, para ter acesso a essa instância, não seria de estranhar que ambos, artistas e analistas, utilizassem passos semelhantes. E é aí que nasce o dançar-se do sujeito do inconsciente em Pina Bausch.

A arte vive na borda, pertence a um “reino intermediário”, instância de passagem entre a realidade, que nega o desejo; e o mundo da fantasia, que tenta realizá-lo. Pina Bausch, a meu ver, tinha extrema sensibilidade de transitar na zona entre realidade e devaneio, transformando emoções em movimento. A coreógrafa,

assim como o analista, necessitava ter uma capacidade de percorrer a linha tênue que separa fantasia e realidade, deixando-se “contaminar” na medida, na dose certa para transformar o efeito colateral em arte. Por isso, possivelmente, ela tenha adotado, mesmo que sem se dar conta, elementos do processo psicanalítico. Tanto Pina quanto o analista encontraram o caminho de mão dupla entre aquilo que o sujeito inconsciente mostra e aquilo que esse mostrar significa.

De acordo com Jorge e Ferreira (2002, p. 22) e com outros autores já mencionados, “o inconsciente só se manifesta pela via da deformação, da distorção e da transposição. Cabe, então, a pergunta: o que é revelado em uma análise? O desejo inconsciente. Exatamente isso que o sujeito receia saber e recalca.” Penso que daí resulta o sofrimento do paciente em relatar seus conflitos. O que é revelado no processo de criação de Pina Bausch, através de suas perguntas? Memórias, lembranças, situações boas e dolorosas. A meu ver, é daí que surge a dificuldade de alguns bailarinos em responderem às questões propostas pela coreógrafa. Porém enquanto o tratamento psicanalítico se dirige “para além da cura do sintoma, isto é, para o reconhecimento do desejo”, Pina dirige-se para a criação de movimentos que expressem emoções, sem a preocupação de cura ou *insight*.

O objetivo final é diferente, mas o falar-se da psicanálise atravessa o dançar-se de Bausch. Conforme abordado no capítulo anterior, a psicanálise freudiana e a dança-teatro de Pina Bausch partem de uma mesma visão de sujeito. Destaquei, aqui, que o artista e o analisando apresentam traços semelhantes quanto à intensa necessidade de sublimar desejos e pulsões inconscientes que insistem em se manifestar. Logo, a psicanálise e a dança-teatro *bauschiana* são fazeres que seguem o rastro do sujeito, possibilitando ao indivíduo, através da linguagem falada e dançada, recuperar e reviver experiências. Segundo Pavis, a linguagem brilha por representar o que não está mais ali, por sua capacidade de trazer de volta objetos, sensações, emoções do passado. Segundo o autor (2010, p. 206), “em psicanálise, o rastro memorial carrega a marca inconsciente de incidentes inscritos na memória”, o qual também está presente no processo de criação *bauschiano*.

Leonetta Bentivoglio descreve o “método Bausch” como um “levantar vôo”, precedido das sessões de pergunta-resposta, resistência, estranhamento e

inquietação (BENTIVOGLIO, *apud* GIL, 2004, p. 173). Todos esses elementos estão também presentes na terapia.

Tanto o ator quanto o analisando - cada qual assegurado pelo método adequado - conseguem empreender através da cena e do divã ações que abrem espaço para as fantasias subjetivas fluírem intensamente. Seja por meio da ação física ou o da associação livre, analisando e ator criam um personagem, buscando uma aproximação maior deles mesmos como sujeitos [...]. (THONES; ROSA JUNIOR, 2012, p. 210)

“O fazer psicanalítico é um fazer criador, no sentido de que engendra realidades, ou sentimentos de realidade, no lugar de fazer advir uma realidade já conformada, desde antes, mas esquecida.” (KON, 1996, p. 31). Pina tinha a mesma proposta: através do dançar-se: criar uma reconstrução através da arte, reintegrando, de certa forma, algo que já pertencia ao sujeito. “É preciso encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo, que faça pressentir algo que está sempre presente.” (BAUSCH, *apud* Cypriano, 2005, p. 27). Segundo González e Szejnman (2011, p. 13), o trabalho da coreógrafa baseava-se nas relações humanas e suas potencialidades, naquilo que está “dentro das cabeças” das pessoas.

É a vida, o que sucede à nossa volta, que inevitavelmente constitui uma influência. É isso, não diria que sou influenciada por fatores artísticos propriamente ditos. Tento falar da vida. O que me interessa é a humanidade, as relações entre os seres humanos. (Pina Bausch *apud* CYPRIANO, 2005, p. 24).

O próprio Freud, em uma entrevista concedida em 1934, a Giovanni Papini, comentou a respeito da relação de seu trabalho com a arte:

Todos pensam [...] que sustento o caráter científico de meu trabalho e que meu principal objetivo reside em curar doenças mentais. Trata-se de um erro terrível que prevalece há anos e que não consigo corrigir. Sou cientista por necessidade, não por vocação. Por natureza, sou realmente um artista... E disso há uma prova irrefutável: em todos os países nos quais a psicanálise penetrou, ela é mais bem compreendida e aplicada por escritores e artistas do que por médicos. Meus livros, de fato, se parecem mais com trabalhos da imaginação do que com tratados de patologia... Eu consegui vencer meu destino de forma indireta e realizei meu sonho: permanecer um homem de letras, embora, na aparência, ainda seja um médico. [...]. (HILLMAN, 2010, p. 11-12)

Em “O inconsciente estético” (2009, p. 46-47), Jacques Rancière afirma existir “uma aliança objetiva entre o psicanalista e o artista.” O autor cita Freud em “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” (1907), em que o médico vienense diz a respeito dos poetas e romancistas: “em matéria de *psyche*, de conhecimento das formações singulares do psiquismo humano e de seus mecanismos ocultos, o saber deles está mais avançado que o dos cientistas.” (FREUD *apud* RANCIÈRE, 2009, p. 47). Rancière (2009, p. 60) atribui ao patriarca da psicanálise a busca pelo “fantasma matricial da criação do artista.” Ou seja, Freud investiga o que é vestígio de uma história que se transformou em arte. Pina Bausch, a meu ver, fazendo uso de passos semelhantes ao do analista, trilhava por esse mesmo caminho, procurando testemunhos do pensamento para traduzi-los em dança.

Além dessa analogia, percebo que tanto a dança-teatro de Bausch como a psicanálise trabalham com um distanciamento crítico a respeito das relações humanas, como o pintor que se afasta do quadro que está pintando para enxergá-lo melhor. Em ambas as áreas, tudo que é trazido para o ensaio e a sessão analítica, respectivamente, é revisto, repensado, procurando não se deixar contaminar pela realidade conformada. No caso da psicanálise, esse distanciamento visa provocar um novo comportamento. Na dança-teatro de Pina, o que se procura é rastrear possibilidades de movimentos. Segundo Grebler (2010, p. 7), é através da repetição em Bausch:

que vai se estabelecendo a sensação de distanciamento épico, ou seja, vai instaurando o espaço necessário para que possamos refletir de modo crítico sobre a situação representada. Não percebemos exatamente quando o estranhamento começa a se instalar, mas os pensamentos começam a se suceder, com novos sentimentos que a repetição nos traz.

O sujeito cindido, inaugurado pela psicanálise, entrou em cena com Pina Bausch no momento em que zonas obscuras ganharam luz na dança, através da escuta da subjetividade clivada. A coreógrafa afirma que o processo de tornar os sentimentos visíveis é muito difícil. “Sempre tenho a sensação de que é algo com que se deve lidar com muito cuidado. Se eles forem nomeados muito rápido com palavras, desaparecem ou se tornam banais” (NESTROVSKI; BOGÉA, 27 ago. 2000). Por isso, acredito que a coreógrafa e a dança-teatro de forma geral podem

fazer uso de elementos da psicanálise para chegar com cautela e criatividade na singularidade do sujeito, promovendo um dançar-se ainda mais rico.

Pina define seu processo como sendo o que “ainda não é arte”, mas “que talvez possa se tornar arte” (NESTROVSKI; BOGÉA, 27 ago. 2000). E esse se “tornar arte” ganha novas possibilidades ao pegar emprestado caminhos de outras áreas, como, por exemplo, a psicanálise, que, a meu ver, parte de uma mesma visão de sujeito que o processo *bauschiano*. Pina escreveu que:

as coisas mais belas estão quase sempre escondidas. É preciso apanhá-las e cultivá-las e deixá-las crescer bem devagar. O que exige uma grande confiança mútua. Pois, afinal, sempre há limites internos a superar. Por isso, gosto de trabalhar com dançarinos que têm uma certa timidez, um certo pudor, que não se entregam facilmente. É imensamente importante que haja esse pudor, essa hesitação, quando se chega a um certo limite no trabalho. (NESTROVSKI; BOGÉA, 27 ago. 2000)

Em “O Teatro de Pina Bausch” (1994), Leonetta Bentivoglio relata uma entrevista feita com a coreógrafa, em que essa reafirma seu gosto por bailarinos mais introspectivos. Segundo Pina, “quem é tímido é mais sensível e, no palco, é capaz de tornar-se mais forte.” (BENTIVOGLIO, 1994, p. 15). Percebo que essa hesitação, essa dificuldade em se expor citada por Bausch é, de certo modo, uma resistência, outro elemento presente na psicanálise. Será que essa resistência ajuda ou atrapalha a criatividade? Potencializa ou bloqueia o dançar-se?

A meu ver, a timidez é, ao mesmo tempo, um obstáculo e um mérito. Um obstáculo quando impede o artista de se expor, quando torna o medo, a vergonha mais forte do que a vontade de transformar algum sentimento em arte. Por outro lado, é mérito, porque, quando algo aparece, transmite autenticidade, tem um tom genuíno e o sabor do esforço. Leonetta Bentivoglio (1994, p. 30), quando comenta que há, na companhia de Pina, bailarinos realmente muito tímidos, levanta a hipótese de que a coreógrafa se identifique com esse traço de seus intérpretes, já que era “uma mulher fundamentalmente timidíssima”. Sobre as perguntas que davam origem aos espetáculos, a autora comenta, citando uma das bailarinas da companhia:

É um processo que no plano emocional comporta, obviamente, alguns riscos individuais, visto que não há nada de psicológico ou terapêutico no tipo de sondagem emocional que Pina Bausch opera em seus bailarinos. 'Pina diz que o teatro não é terapia.', afirma Janusz Subicz. 'É verdade e está certo; é uma regra que faz parte do processo criativo. Mas, quando somos sensíveis, arriscamo-nos a sofrer muito: porque, com Pina, somos sempre levados a tocar as próprias emoções até ao nível mais profundo.' (SUBICZ *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 26).

Em minha vivência pessoal, enquanto analisanda e bailarina, sinto que a psicanálise potencializa meu processo criativo em dança contemporânea. Através do autoconhecimento, percebo questões que antes desconhecia e a possibilidade de estabelecer associações, comparações, deslocamentos aumenta. Não identifico alguma possível perda de naturalidade ou de autenticidade nas minhas criações, em função de ter mais clareza nos traços da minha subjetividade. Essa clareza a que me refiro não está relacionada com a elaboração de algum conflito, da forma como se entende no processo psicanalítico, mas sim ao fato de perceber algo que antes desconhecia.

Observo que meu dançar-se é potencializado pelo descortinar de elementos da minha subjetividade, e não, necessariamente, pela interpretação desses. Mas uma questão que me provoca quando proponho relacionar o processo criativo em dança e psicanálise é se a riqueza do fazer artístico não reside justamente no caos, no *nonsense* que o rege? Ou seja: se a psicanálise auxiliar o processo de criação em dança de forma mais efetiva, será ela um potencializador do dançar-se, ou, de certa forma, irá deixar a criação mais empobrecida? A partir dessa pergunta que eu mesma, muitas vezes, coloquei-me, saliento que, minha proposta, não é tornar a psicanálise normativa em relação ao fazer arte, mas, sim, uma via de exploração, de descoberta do sujeito sobre si mesmo.

Segundo Mannoni (1994, p. 123), "as teorias freudianas tiveram certa influência sobre movimentos literários ou artísticos, como o movimento surrealista, por exemplo. Ora, Freud tendia a não reconhecer essa influência [...]". O não reconhecimento dessa influência pelo patriarca da psicanálise, no entanto, não quer dizer que ela não tenha ocorrido e ainda ocorra. O caso de Louise Bourgeois, aqui citado, é um exemplo dessa "parceria". Retomando, Mannoni afirma que Freud

considerava a criação artística como outra via para o conhecimento do inconsciente. Segundo o autor (1994, p. 124),

assim como os sonhadores, os artistas não *sabem* as coisas que revelam, não a seu público, mas ao analista. Shakespeare não precisou saber mais que qualquer outra pessoa sobre o complexo de Édipo para, melhor do que ninguém, ajudar Freud a descobri-lo em 1897. [grifos do autor]

Isto é, o artista, mesmo sem saber ou sem ter essa intenção, antecipa ou faz uso de elementos psicanalíticos, estabelecendo essa relação de campos. Será que se tornarmos isso um processo assumido, ele terá menor potencial criativo? Penso que só saberemos isso se experimentarmos. Pina criou um caminho, através de suas perguntas, e o resultado foi uma trajetória rica que, até hoje, serve de referência a outras companhias. Segundo Cypriano (2005, p. 27), as criações de Pina Bausch:

não têm por objetivo valorizar o desempenho técnico dos bailarinos, mas exprimir individualidades em suas especificidades. Portanto, trabalhar com Bausch é um exercício de autoanálise, algo dificilmente compreendido pelos artistas da época.

Freud, em “O mal-estar na cultura”, publicado em 1930, afirma que, “na vida psíquica nada do que uma vez se formou pode perecer, [...], tudo permanece conservado de alguma forma e pode ser trazido novamente à luz sob condições apropriadas.” (FREUD, 1930, p. 50). A partir disso, se cada um de nós possui essa riqueza de possibilidades, de memórias, de emoções, por que não criar, então, as tais condições apropriadas para potencializar o processo de reconstrução simbólica desse material? “Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação.” (RANCIÈRE, 2009, p. 35).

Mas que condições seriam essas que podem colaborar para que o bailarino de dança-teatro use, em processo criativo, se assim desejar, as marcas de sua história? Dominique Mercy, a partir das perguntas de Pina, relata que começou a sentir “um interesse vivo, aliciente, por esta nova forma de trabalho.” (MERCY *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 24) Ele, que se consagrou como um dos mais importantes bailarinos da companhia, afirma: “compreendi que através deste método, começava

a descobrir algo muito importante sobre mim mesmo e sobre minha nova maneira de fazer teatro.” (MERCY *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 24).

Trazer a psicanálise para perto da dança não significa interpretar essa arte, mas esmiuçá-la, investigá-la. Pina Bausch formou-se em uma escola interdisciplinar. A mistura de linguagens, de vozes faz nascer novos olhares, novas possibilidades. Segundo Cypriano (2005, p. 25),

ao valorizar o diálogo entre as disciplinas, muitas vezes encasteladas em escolas distintas, Bausch ressalta um importante valor em sua formação: a criação, mesmo numa área aparentemente técnica como a dança, não deve partir apenas de si mesma, mas precisa buscar outras articulações possíveis e apontar para uma prática multidisciplinar.

Em termos mais amplos, penso que a interdisciplinaridade é nata ao sujeito. Não existe corpo “puro”. Todo corpo é misto, pincelado de memórias, heranças e aquisições. Acredito que a psicanálise, com esse mesmo entendimento de sujeito, pode colaborar com a dança-teatro, assim como outros campos já o fazem: a arte marcial, a *yoga*, o circo, o teatro, o canto. Provocar o bailarino mediante exercícios de leitura, de associações, de objetos. Por que não decorar a sala de ensaio com fotos dos bailarinos quando crianças e criar a partir das sensações despertadas? Minha coreógrafa, Letícia Paranhos, criou um diário do grupo, em que, ao final dos ensaios, um dos bailarinos levava o caderno para casa. Nele, poderia escrever o que desejasse sobre o trabalho daquele dia, sobre o grupo em si, sobre si mesmo no grupo. Só a Letícia tinha acesso a todos os escritos, sendo que o bailarino conseguia ler apenas os depoimentos dos que haviam escrito antes dele.

Esse tipo de ação não envolve diretamente nenhum dos elementos psicanalíticos aqui estudados, mas, ao mesmo tempo, pode envolver todos. Serve como exemplo de prática em que os intérpretes-criadores desenvolvem o ato de colocar-se, refletir sobre si e os colegas. E se fosse proposto que cada um trouxesse uma cópia de alguma página de seu diário do tempo da adolescência ou de uma carta dessa época, para, a partir daí, criar movimentações? Ações desse tipo, assim como as perguntas de Bausch, segundo Bentivoglio, norteiam “...um processo em que continuamente se desvenda a própria essência do indivíduo que faz teatro, para além de qualquer aspecto falsamente terapêutico.” (1994, p. 28). “Não se faz

‘análise’, mas defrotamo-nos com os próprios sentimentos, ajustamos as contas com a própria verdade ‘como pessoa’”, afirma a bailarina Marie Benati (*apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 28).

E esse acerto de contas, segue Bentivoglio (1994, p. 31), faz dos espetáculos de Pina Bausch um convite a um “afortunado jogo de espelhos”, em que o espectador é chamado a se reconhecer, a se ver. E, o fato de não se fazer análise, como afirma Benati, não significa que a psicanálise não esteja presente nas entrelinhas do processo. Saliento que não estou propondo uma “psicanalização” da dança, mas tentando entender que essa mistura de campos já ocorre e pode ser potencializada.

Na concepção freudiana, a Psicanálise jamais se restringiu a uma técnica para curar neuroses; provam-no os numerosos textos sobre a religião, a arte, a literatura e a etnologia que representam as ‘aplicações’ da Psicanálise às demais esferas da vida humana. (MEZAN, 2011, p. 13)

No meu entender, um dos aspectos mais preciosos da teoria freudiana reside, justamente, nessa flexibilidade e capacidade de adaptação aos mais diversos campos, permitindo um aprofundamento da realidade percebida. Quando levanto a possibilidade de estimular o dançar-se do bailarino no processo de criação em dança contemporânea, não me refiro a uma “psicanálise aplicada”, detentora de conceitos prontos a serem empregados no novo contexto. Sugiro investigar a “psicanálise implicada” no dançar-se e formas de torná-la ainda mais acessível ao intérprete. O ato de “implicar” envolve enredar-se, comprometer-se.

No dançar-se do sujeito inconsciente de Pina Bausch encontro eco da minha sensação de analisanda e bailarina. O processo criativo *bauschiano* testemunha a favor da psicanálise implicada, enquanto caminho para o dançar-se inspirado na subjetividade clivada. Entendo que a associação livre, o *setting* e a repetição/transferência são apenas três das muitas possibilidades que a teoria freudiana pode trazer. “Na realidade, o que gosto de fazer é sobretudo aproveitar o que as pessoas são: por vezes, não sabem o que são, e é bonito descobri-lo em conjunto.”, afirma Bausch (*apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 15). Esse, de certo modo, é o foco da psicanálise: essa descoberta do sujeito.

Azevedo (2010, p. 44) coloca que “o curioso no ator é que, como o dramaturgo, ele, ao mesmo tempo, se esconde e se revela.” Em outras palavras, o artista, por meio da sua arte, revela aspectos da sua personalidade através de algo ou de alguma personagem que não é ele mesmo. A arte protege e expõe simultaneamente. Bausch declarou: “é como se houvesse sempre um grande conflito entre aquilo que queremos tornar claro e aquilo que nos serve para escondermos.” (*apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 19). O dançar-se carrega esse paradoxo: desnuda a subjetividade, mas é uma “re-apresentação”.

No depoimento da bailarina suíça Anne Martin, durante o processo de criação de “*Nelken*” (1982), percebe-se um exemplo da psicanálise implicada no trabalho da coreógrafa, através do método das perguntas. Martin (*apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 26), que estava atravessando um período de problemas pessoais, afirmou:

a relação com meu companheiro já não funcionava - estávamos a separar-nos - e, quando Pina nos fazia perguntas de carácter pessoal, eu sentia sempre essa minha história em cima dos ombros, como um peso sufocante, que me imobilizava, me impedia de lhe responder. Não nos podemos nos separar de nós mesmos: a nossa vida privada passa a fazer parte deste tipo de trabalho, de modo absoluto.

Pelas palavras da bailarina, nota-se uma resistência em expor-se. Em função disso, sua criatividade foi potencializada, estimulada; ou ficou travada em razão desse conflito pessoal? Não há meios para saber, mas, possivelmente, elementos psicanalíticos poderiam movimentar essa questão dentro da intérprete, talvez deixando o dançar-se transbordar mais livremente. Se o processo *bauschiano* está impregnado da vida privada dos bailarinos, o sujeito inconsciente está presente, está ali e, com ele, a psicanálise. “Desejos, frustrações e esperanças, entre outros sentimentos, estão ‘dentro das cabeças’ das pessoas como expressões da subjetividade, questão que se instaura como tema de Bausch [...]” (CYPRIANO, 2005, p. 24). Royd Climenhaga (2007, p. 2) acrescenta ainda que a coreógrafa transitava no “terreno emocional dos intérpretes, sobre aquilo que os tornava mais humanos.” (tradução livre).

Indagada por Bentivoglio sobre se fazia dança ou teatro, Pina respondeu: “é uma questão que nunca coloco a mim própria. Procuo falar da vida, das pessoas,

de nós, das coisas que mexem conosco.” (*apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 13). E completou: “É mais importante para mim olhar para as pessoas que passam na rua do que ir ao teatro ver um bailado.” (Pina Bausch, *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 13). A psicanálise aqui pode entrar como um caminho para aprofundar essa observação do humano, focando na individualidade.

O problema da psicanálise não é explicar o que acontece irremediavelmente na espécie humana ou o que sucede na maioria dos seres humanos, nem mesmo o que estatisticamente se mostra como comportamento característico entre homens e mulheres. A questão para a psicanálise é acolher a experiência singular daquele sujeito aquém da espécie e das estatísticas, que, em relação com aquilo que quer e deseja se encontra em uma vivência de mal-estar, dor e sofrimento. (PEREZ, 2012, p. 62)

É essa experiência singular que Pina procura nas ruas, nos seus intérpretes e leva para o palco. O dançar-se é essa experiência transformada em arte, é a metamorfose do discurso individual do sujeito inconsciente. Cypriano (2005, p. 27) coloca que, no método Bausch de perguntas, “sentimentos até então escondidos e até mesmo recalcados passaram a ser a base da criação.”

Hoje em dia, Pina Bausch caminha em direção à descoberta da natureza criativa mais profunda de todos os seus bailarinos. Este trabalho de conhecimento, relativamente a cada um deles, desenrola-se no âmbito de uma busca contínua, de uma naturalidade de comportamento que se exprime prescindindo de qualquer superestrutura social e cultural. Pina Bausch tende a penetrar todos os artificios, mesmo os mais enraizados no caráter e mais definitivamente implantados. Ao trabalhar com ela, os bailarinos imergem numa relação com as próprias emoções, exacerbada até os mínimos detalhes, num processo “de arrancar a tampa” que nunca se esgota: esta sondagem, interior ou evidente, pode chegar a ser tão sofrida e fatigante quanto apaixonante e libertadora. (BENTIVOGLIO, 1994, p. 25).

Esse mergulho nas próprias emoções remete, novamente, à psicanálise implicada no processo. Quanto mais o bailarino souber a seu respeito, maior será sua capacidade de explorar esse vasto campo submerso da subjetividade, deixando vir à tona sensações e sentimentos a serviço da sua arte. Em “A travessia da criação do personagem: aproximações possíveis entre teatro e psicanálise” (2012), Thones e Rosa Junior afirmam que:

o ator com os vários personagens que deve experimentar pode se deparar com questões analíticas. Porém, ele não tem a seu dispor um espaço de análise para atender sua demanda, para ser escutado, para falar, para fazer a travessia da fantasia, já que o seu lugar de trabalho não se configura como um espaço de escuta psicanalítica. Desse modo, talvez o ator tenha

um contato tão mais íntimo com outras formas de ser que pode ser muito mais facilmente surpreendido por duplos do que talvez gostaria. (THONES; ROSA JUNIOR, 2012, p. 209).

Freud, em seu artigo “O inconsciente” (1915), assinala que “é nas lacunas das manifestações conscientes que temos que procurar o caminho do inconsciente, isto é, onde a construção lógica falha é que a verdade do sujeito inconsciente aparece e diz algo sobre o seu desejo” (LIMA, 2008, p. 21).

[...] a psicanálise serve para percebermos a vida e o mundo pela lente da beleza do que se movimenta, do que não se aquieta. Se isso implica um certo desassossego, uma certa falta de asseguramento, uma certa confrontação com o risco das mudanças, esse é o preço a ser pago pelo que está vivo. (MAURANO, 2010, p. 23)

A partir daí, percebo que a associação livre, principal técnica psicanalítica, era também um método utilizado por Pina Bausch no seu processo de criação coreográfica. Mas não só isso: as noções de *setting* e transferência, desenvolvidas por Freud, também contagiam o trabalho da coreógrafa. Talvez, investigando como cada um desses elementos estão implicados no processo *bauschiano*, poderemos usufruir ainda mais dos mesmos em favor do dançar-se do sujeito inconsciente que existe dentro de cada artista.

Espaço dedicado à ilustração feita especialmente para este trabalho, disponível apenas na versão impressa.

4 CAMINHOS PARA DANÇAR-SE

“Falei de coisas imundas? Para mim, não é isto o pior. Não quando a verdade é imunda, mas sim quando é superficial, é que o investigador mergulha de má vontade nas suas águas.”

Nietzsche

4.1 ASSOCIAÇÃO LIVRE E AS PERGUNTAS DE PINA

Falar nunca foi meu forte. Prefiro observar, mover-me, gesticular. Falar na terapia e nas aulas de dança contemporânea é, duplamente, um esforço. Primeiro, pelo ato em si; segundo pelo conteúdo do discurso: eu e meus outros, eu e os turistas que vivem dentro de mim. Associar, costurar, relacionar, transpassar sentimentos, momentos e movimentos. A fala que leva a criar dança e novas realidades é um processo intenso. Estamos em constante gerúndio: falando, experimentando, transformando. Diria até que o termo mais adequado para designar a pessoa que faz terapia não seja “paciente”, mas, sim, “analisando”, como usado por muitos autores. É o processo representado mais claramente no próprio nome.

Quem fala aqui não é uma pesquisadora da psicanálise, mas, sim, um sujeito que, há algum tempo, tem contato com o fazer psicanalítico como analisanda. Logo, os conceitos abordados nesse estudo podem ter recebido, de certa forma, um tratamento pouco especializado. Afinal, eu não sou uma especialista em psicanálise e não pretendo me tornar uma. Sou uma curiosa. O que proponho é uma visita a eles, como quem entra em um local novo, aos poucos, a passos lentos, tentando entender como as coisas ali funcionam e podem se relacionar com a minha bagagem de bailarina.

A fala é uma invenção humana. É um código, uma combinação de sons que representam determinada coisa ou ideia. E para que serve? Para comunicar, expressar, argumentar, nomear, indicar. O ato de falar, antes de qualquer coisa, é um meio de comunicação próprio dos seres humanos. Animais emitem sons que expressam diferentes “vontades” ou ações, mas a capacidade de criar uma linguagem simbólica é peculiar ao homem.

Freud e Pina Bausch deram à fala novas possibilidades. Na medicina, Freud reconheceu, no discurso do paciente, um valor sem igual para desvendar os significados dos conflitos emocionais. Pina, por sua vez, na dança, usufruiu dessa nova potencialidade agregada à fala, criando um método em que, dos depoimentos dos bailarinos, nasciam os movimentos. Ambos criaram processos que deram voz ao sujeito do inconsciente, permitindo que a subjetividade transbordasse. Roudinesco (2000, p. 18) caracteriza o sujeito psicanalítico como “[...] um sujeito capaz de internalizar as proibições”, e capaz de expor isso na sua fala; o que também é encontrado no sujeito *bauschiano*.

O tratamento pela palavra, ou seja, a possibilidade de tratar doenças através do diálogo, foi criado, conforme comentei nos capítulos anteriores, por Sigmund Freud. O jovem médico sistematizou o uso do diálogo com o objetivo de minorar sofrimentos e perturbações psíquicas, a partir da elaboração de seus significados. A terapia psicanalítica freudiana tem como principal objetivo desfazer as causas da neurose. Isto é: procura descobrir e solucionar os conflitos neuróticos, de forma que aspectos inconscientes que ficaram excluídos do processo de amadurecimento possam se tornar conscientes. Esse pode ser um processo extremamente doloroso para o paciente, pois é necessário reviver e relembrar sentimentos, sensações e situações traumáticas.

Freud entrou em contato com o método da hipnose, através de relatos e trocas de experiências feitas com Josef Breuer (1842-1925), outro neurologista interessado no estudo da histeria. Freud aprendeu a técnica do hipnotismo e tentou utilizá-la durante algum tempo, mas, como não estava satisfeito com os resultados, começou a buscar, junto com seus pacientes, um acesso ao passado através de uma fala de certa forma induzida por ele. Em meados de 1892, uma paciente chamada “Elisabeth Von R.” (GREENSON, 1981, p. 9) solicitou que Freud a deixasse falar, sem pressões de qualquer tipo.

Ele percebeu a importância desse processo, no qual o paciente poderia expressar-se livremente, de forma espontânea, deixando que as coisas aparecessem sem ligar lógica e ordem; sem preocupar-se se elas pareciam triviais ou vergonhosas. A partir daí, Freud descobriu que a resistência a lembranças do

passado provinha de repressões que proibiam a recordação desses fatos, relacionados a traumas, acontecimentos em especial na área da sexualidade, como também fantasias existentes no passado, que pudessem causar sofrimento. Era o início da adoção da associação livre de idéias no processo terapêutico.

No artigo “Terceira Lição” (1909, p. 36), Freud resume o objetivo da psicanálise como sendo trabalhar o caminho para “conduzir à consciência o material psíquico patogênico, dando fim desse modo aos padecimentos ocasionados pela produção dos sintomas de substituição.” Para tanto, a associação livre de idéias mostrou-se um eficiente método, a partir do qual, segundo Freud, “mandamos o doente dizer o que quiser...” (*ibidem*, p. 31). Freud (1909, p. 31) acrescenta ainda: pedindo-lhe que “renuncie a qualquer crítica; sem nenhuma seleção deverá expor tudo que lhe vier ao pensamento, mesmo que lhe pareça errôneo, despropositado ou absurdo e, especialmente, se lhe for desagradável a vinda dessas ideias à mente.”

A associação livre tornou-se, assim, uma “regra básica” (GREENSON, 1981, p. 27) para se alcançar uma interpretação eficiente dos conflitos trazidos pelo paciente. Greenson (1981, p. 35) afirma que “a associação livre tem prioridade sobre todos os outros meios de produção de material na situação analítica.” O paciente é convidado a associar livremente durante toda a consulta, mas pode também relatar sonhos e acontecimentos da sua vida cotidiana. O analista pede ao paciente que tente deixar as coisas aparecerem e dizê-las sem preocupação com cronologia, vergonha ou censura.

A “regra” é deixar as coisas virem à mente e falar. Para conseguir isso, o paciente precisa suportar a incerteza, a ansiedade, a depressão, as frustrações e humilhações que podem surgir no decorrer de seu discurso. Porém é crucial que o analisando se deixe levar por suas emoções durante a sessão para que suas palavras sejam uma experiência genuína, espontânea.

Para poder chegar mais perto da associação livre, o paciente deve ser capaz de abandonar seu contato com a realidade, parcial e temporariamente. Mas deve ser capaz de dar informação precisa, de recordar e de ser compreensível. Deve ser capaz de oscilar entre o raciocínio do processo primário. Esperamos que ele se deixe levar pelas

suas fantasias, comunicá-las o melhor que puder, com palavras e sentimentos que poderão ser entendidos pelo analista. (GREENSON, 1981, p. 403)

Segundo Greenson (1981, p. 9), “não há uma data exata para a descoberta da associação livre.” Para esse autor, o método foi se desenvolvendo aos poucos entre os anos de 1892 e 1896, quando, gradualmente, a hipnose foi sendo abandonada. A associação livre passou a ser um importante meio de permitir que os pensamentos involuntários do paciente entrassem na situação terapêutica. Em “O método psicanalítico de Freud” (1904), Jayme Salomão apresenta uma nota introdutória que traz o entendimento de Freud a respeito da aplicação da associação livre:

[...] sem exercer qualquer outra espécie de influência, convida-os a se deitarem em uma posição confortável num divã, enquanto ele se senta numa cadeira atrás deles, fora do seu campo visual. Nem sequer lhes pede que fechem os olhos, e evita tocá-los de qualquer maneira, como também evita qualquer outro procedimento que possa lembrar a hipnose. A sessão prossegue então como uma conversa entre duas pessoas igualmente acordadas, mas poupando-se a uma delas qualquer esforço muscular e qualquer impressão sensorial perturbadora que possam desviar-lhe a atenção de sua própria atividade mental. (nota da edição de 1969, p. 258)

Zimerman (2001, p. 39), assim como Greenson, afirma que a associação livre de ideias é considerada a “regra fundamental” da psicanálise. Essa consiste na ação, por parte do analisando, de falar livremente o que lhe surge na mente, sem preocupações.

No trabalho ‘Dois artigos para enciclopédia’ (1923), Freud definiu com precisão as suas três recomendações fundamentais que, no início de qualquer análise, devem necessariamente constituir essa ‘regra da livre associação de ideias’: 1) o paciente deve se colocar em uma posição de ‘atenta e desapaixonada auto-observação’; 2) comprometer-se com a mais absoluta honestidade; 3) não reter qualquer ideia a ser comunicada, mesmo quando ele sente que *‘ela é desagradável, quando julga que ela é ridícula, não tão importante ou irrelevante para o que se procura’*. (ZIMERMAN, 2004, p. 74). [grifos no original]

Complementando, Laplanche e Pontalis (1970, p. 71) conceituam a associação livre como um método em que o paciente exprime “indiscriminadamente todos os pensamentos que acodem ao espírito, quer a partir de um elemento dado (palavra, número, imagem de um sonho, qualquer representação), quer de forma espontânea.” Os autores (1967, p. 73) afirmam ainda que “a regra da associação

livre visa em primeiro lugar eliminar a seleção voluntária dos pensamentos”, de forma que as defesas inconscientes se revelem. O inconsciente surge no discurso, descortinando a verdade do sujeito, que assume um papel ativo na situação. “A questão deixa de ser: por que eu?” e passa a ser “qual é minha parte nisso?” (PEREZ, 2012, p. 53).

Freud e Pina Bausch foram, gradualmente, cada um em sua época, reconhecendo na fala um instrumento para seus respectivos trabalhos. A primeira peça de Bausch para a companhia de *Wuppertal* foi “*Fritz*”, criada em 1974. Segundo Galhós (2010, p. 93-94), durante a criação desse espetáculo, “o processo das perguntas lançadas aos intérpretes ainda não existia. Pina fazia o movimento, e os bailarinos aprendiam [...]”, ou seja, a coreógrafa utilizava o método tradicional de ensinar movimentos, em que o coreógrafo demonstra a sequência e os bailarinos decoram e repetem.

Para a montagem de “*Fritz*”, Pina trazia, então, os movimentos escritos no seu próprio corpo, já prontos, sem espaço para questionamentos, mas isso não era algo tranquilo para a coreógrafa. Ela sentia-se insegura sobre o que pedir aos bailarinos e, por essa razão, optava por trazer os passos já definidos.

A peça vinha acabada não porque ela soubesse o que queria ou por ter confiança em si própria, mas precisamente pelo contrário, porque estava assustada, porque tinha medo de que alguém tivesse perguntas e que ela se visse forçada a responder ‘não sei’. (GALHÓS, 2010, p. 111)

Todavia, apesar de “*Fritz*” não ter sido criada através do método das perguntas, o trabalho foi inovador para a época, não sendo bem recebido pelo público local. Segundo Galhos (2010, p. 105), em *Wuppertal*, as pessoas ainda não estavam preparadas para aquele tipo de dança:

a ditadura do clássico e a noção do belo etéreo permanecia no poder, perpetuando um certo espírito de alheamento intelectual e emocional. Pina Bausch, como quase toda a dança contemporânea, recusa a mentira. Desfaz-se desse corpo artificial, mentiroso, impositivo de padrões de beleza impossíveis [...].

Com o passar do tempo, apesar da oposição manter-se forte em *Wuppertal*, Pina foi adquirindo confiança no seu trabalho, bem como conquistando a

cumplicidade e o apoio dos bailarinos. A própria coreógrafa reconhece que, no início, chegava com seu plano pronto, planejava tudo em detalhes antecipadamente. Porém, durante o processo de transmitir suas ideias aos bailarinos, acabava percebendo coisas inusitadas que aconteciam. E surgiu a dúvida: “sigo o meu plano ou o que acabei de ver?” (BAUSCH *apud* GALHÓS, 2010, p. 112). Essa talvez tenha sido a pergunta que daria origem a todas as outras. A partir desse momento, Pina passou a refletir sobre a possibilidade de usar ideias criadas pelos bailarinos. Segundo ela, diante dessas novas possibilidades que surgiam:

Sempre segui o que é novo, nunca o meu plano. Sempre pensei ‘esta outra ideia, que acabei de ver, talvez seja mais importante’, mesmo que não tivesse ideia nenhuma de aonde ela me conduzia. Num certo momento, tive coragem de não fazer nenhum plano. (BAUSCH *apud* GALHÓS, 2010, p. 112).

Segundo Cypriano (2005, p. 32), o método das perguntas surgiu, curiosamente, fora de *Wuppertal*. Conforme já colocado, Pina começou a desenvolver esse novo processo no final da década de 1970, porém uma das experiências que marcaram a coreógrafa no sentido de despertar seu interesse em ocupar-se dos sentimentos humanos cristalizou-se fora da sua companhia. “Foi em Bochum, também na Alemanha, em 1978, durante a elaboração de uma obra baseada em *Macbeth*, de Shakespeare [...], a convite do teatro estatal da cidade”. A peça chamava-se “*Macbeth: er nimmt sie na der hand und fuhr sie in das Schloss, die anderen folgen*” (Ele leva-a pela mão para o castelo, os outros seguem-nos). Segundo Pina,

utilizei, além dos bailarinos, vários atores, e percebi que não podia criar a partir de evoluções do corpo, mas sim da cabeça, e por isso comecei a fazer perguntas sobre o que o grupo pensava do texto e o vínculo com a vida pessoal de cada um. Percebi que isso funcionou muito bem, e desde então sempre utilizei perguntas. (CYPRIANO, 2005, p. 32)

Somam-se a isso as influências na formação de Bausch – Kurt Jooss e os trabalhos norte-americanos de interartes – que se utilizavam das relações humanas, dos movimentos cotidianos e da quebra das fronteiras entre as diferentes formas de arte. A coreógrafa, incorporando essas influências de forma peculiar, criou seu processo de trabalho. Segundo Ciane Fernandes (2007, p. 23), as peças de Bausch “apresentam um caos grupal generalizado, sob certa ordem, favorecendo processo

sobre produto e provocando experiências inesperadas em dançarinos e plateia”. O processo de criação da coreógrafa fundamenta-se em perguntas a partir das quais cada intérprete é convidado a reviver cenas e sentimentos da infância, seus medos, suas inseguranças, seus desejos; enfim, cada bailarino é convidado a falar-se, a expor sua subjetividade.

Lembranças de infância, sonhos, medos, habilidades, amor, como fazer certa coisa, como ensinar outra, memórias de viagens, frases ouvidas em certa situação, frases nunca faladas, enfim, um universo de possibilidades onde a cada intérprete é colocada a necessidade e importância de se revelar enquanto indivíduo capaz de imprimir sua visão pessoal à cena. (HOGHE, 1989, p. 8)

Pina explorava a vida privada dos bailarinos transformando-a em material coreográfico. As questões colocadas por Bausch poderiam ser referentes a experiências sensoriais, cinestésicas, das memórias, da mitologia, da religião, do mundo da dança ou da natureza. A intenção era provocar através de um bombardeio de perguntas, suscitando respostas verbais, gestuais ou corporais, que seriam transformadas em sequências coreográficas. Segundo Carla Lima (2009, p. 2), as perguntas de Pina “lançam os bailarinos no oceano da subjetividade, na pesquisa de si mesmos”. O objetivo da coreógrafa era tocar propositadamente no que amedronta, nas antigas feridas, culpas; nas zonas dolorosas, como chamava Bausch. A bailarina Anne Marie Benati relatou a Leonetta Bentivoglio (1994, p. 24) como se sentiu no início do trabalho com Pina:

Quando principiei a trabalhar nesse gênero de improvisações, era tão duro que às vezes julgava enlouquecer: tinha uma formação clássica, estava habituada a um treino físico cotidiano. Com Pina, pelo contrário, tínhamos que ficar sentados, a pensar e a falar, durante muito tempo que me parecia interminável. Fisicamente, era uma loucura, meu corpo não conseguia aceitar aquela paragem forçada.

Quando lança suas perguntas aos bailarinos, no início de seu processo criativo, raras são as intervenções de Pina. Ela entrega um bom tempo a seus coautores. Em um segundo momento, o processo centraliza-se na coreógrafa: Pina faz a composição cênica, definindo o que será apresentado, a ordem, a relação entre as várias imagens, a escolha da trilha, a cenografia e os figurinos.

Costumo dar-lhes perguntas e cada um responde à sua maneira, com o corpo ou a palavra. Às vezes com o movimento, outras com uma pequena

cena ou uma memória. O importante é que cada um responda de acordo com aquilo que realmente sente, mesmo que demore um mês ou precise de dois ou três momentos para o fazer. (BAUSCH *apud* GALHÓS, 2010, p. 127)

Freud, da mesma forma, começa com a fala, porém segue sempre com ela. Pina a utiliza como ponto de partida para, posteriormente, transformá-la em movimento ou, então, levá-la para a cena também. Cabe apenas mencionar que a psicanálise contemporânea, além da fala, utiliza outros caminhos, outras linguagens que convocam o corpo a manifestar-se. Porém, o que busco ressaltar é que Freud e Pina costuravam ideias, uma a uma, sem destino definido, nem preocupação rígida com a chegada. O processo, o caminho é tão ou mais importante do que o produto final.

A dança-teatro de Bausch é a associação livre encarnada para realizar o dançar-se. Segundo Hoghe (1989, p. 14), Pina, quando formulava suas perguntas aos bailarinos, salientava que “critérios como certo ou errado não têm agora nenhuma importância”. A coreógrafa dizia aos seus intérpretes: “pense sem preocupações, um pouco assim... como vem” (*loc. cit.*). A meu ver, essa busca pela ausência de restrições na fala dos bailarinos assemelha-se ao discurso solicitado ao analisando na sessão terapêutica. Segundo Márcia de Campos (2008, p. 4):

A associação livre proposta pela psicanálise abre caminho para um inconsciente que é estruturado por contiguidade, de forma que, se prestarmos mais atenção, concluiremos que as associações não são tão livres assim, pois percorrem o caminho das representações que foram previamente conectadas e que juntas adquirem um sentido.

O importante sobre a associação livre aqui é ressaltar que ela pode ser um modo de criar, um recurso, um caminho. Hoje, cada vez mais, o corpo do artista é provocado, acordado, mexido por diferentes áreas. A educação somática, a *yoga*, o pilates, a fisioterapia, o teatro são áreas que foram ganhando espaço na formação do bailarino, a partir de um entendimento de corpo formado por várias “camadas”. Quanto mais camadas forem trabalhadas, mais completo será o artista.

Parece-me que Pina concordaria com Freud quando ele afirma que a autocrítica pode impedir que determinados sentimentos se manifestem. “Sendo assim, possivelmente muitos desejos da pessoa poderiam ser sufocados em função

de um senso crítico exagerado, o que provavelmente poderia limitar no intérprete a experiência da potencialidade expressiva e criativa”, ou até gerar o silêncio (BRITO, 2006, p. 59). Sobre o que é despertado pelo método pergunta-resposta de Bausch, Gil (2004, p. 175) afirma que:

não se trata do silêncio, mas de qualquer coisa que não é da ordem nem da ausência nem do ‘branco psíquico’, qualquer coisa *que quieria falar* e não pode. Qualquer coisa que passa entre a fala e o silêncio e é o murmúrio do corpo que compõe o seu sentido irradiante. [grifos no original]

A psicanálise procura colocar em palavras o que “não pode ser dito”, enquanto que a dança-teatro de Bausch deseja personificar imagens, histórias, sentimentos que transcendem as palavras. Isto é: a psicanálise freudiana apropria-se do abstrato para verbalizá-lo, e a dança-teatro de Pina apropria-se da palavra para abstraí-la em movimento, com o objetivo de ampliar o leque de interpretações possíveis. O espectador, diante de uma peça de Bausch, pode fazer as mais diversas leituras sobre o que está sendo mostrado. Pina (*apud* CLIMENHAGA, 2007, p. 98) afirmou que, diante de uma mesma obra sua, “todo mundo vê uma peça diferente.”. Ela coloca: “Ninguém vê a peça que eu vejo. Vejo todos os detalhes dos ensaios, e as pessoas vêem apenas uma performance. Eu não posso explicar o que vejo, mas se pudesse, você iria me entender, mas não a peça” (*loc. cit.*). A psicanálise, ao verbalizar a neurose, o conflito emocional, busca selecionar os encaminhamentos que mais servem à melhora do analisando. Segundo Giselle de Brito (2006, p. 55), mestre em Artes Visuais pela Universidade de Brasília, que realizou sua pesquisa sobre o processo criativo em dança contemporânea com foco na investigação e desenvolvimento de um estado pré-expressivo de criação, na dança:

O exercício da associação livre parece descolar o sujeito da sua lógica de pensamento deliberada e intencional, jogando-o numa possibilidade de lógica aleatória, sem uma ordem definida. As ideias podem fluir sem a tentativa de se moldar a um raciocínio específico, causando no sujeito um estranhamento em relação à construção de sua lógica mental, pois mesmo não possuindo uma lógica coerente imediata, algum tipo de lógica vai se estabelecendo pelas conexões de aleatoriedade e pela interpretação que se tem delas.

A associação livre traz a repetição de emoções e sentimentos vividos em situações passadas; passado esse que ainda é presente. Isso ocorre dentro da

sessão analítica, bem como no processo criativo *bauschiano* quando os bailarinos revivem suas histórias pessoais ao responderem as perguntas da coreógrafa. Dessa forma, penso ser coerente dizer que a repetição, que será abordada adiante junto à transferência, é outro aspecto, além da associação livre, que está presente tanto na psicanálise quanto na dança-teatro de Bausch. Segundo Ciane Fernandes (2007, p. 127-128):

Nas obras de Bausch, o futuro não repete nem se afasta do passado, mas segue 'trabalhando retroativamente através' dele, transformando-o ao repeti-lo. O conceito de 'trabalhando através' foi inicialmente colocado por Sigmund Freud, em contraste aos de 'repetição' e de 'lembrança'. A repetição ocorre quando o paciente reproduz em suas ações, não em sua memória nem consciência, o passado reprimido e esquecido. Tal comportamento apenas traz mais de si mesmo, mantendo os traumas passados e esquecidos no inconsciente. 'Lembrança' é a reprodução de uma situação passada na memória do paciente, o qual sabe que se trata de algo distinto de sua vida atual, sem interferir em suas resistências. 'Trabalhando através' refere-se a um contínuo processo de viver através das resistências e repressões como num playground, recuperando memórias perdidas e transformando as reações repetitivas em consciência quanto às resistências e seu poder.

Apesar de possuir uma finalidade distinta da psicanálise, a dança-teatro de Pina Bausch utiliza-se desse mesmo princípio de reconstrução simbólica de experiências dos bailarinos. Segundo Ciane Fernandes (2007, p. 49), as questões propostas por Pina "instigam a memória emocional e sua transformação em linguagem simbólica". Freud, em seu texto "Construções em análise" (1937), comparou o trabalho do psicanalista ao do arqueólogo, pois ambos procuram reconstruir algo que se perdeu. "Assim, o analista edifica uma história do sujeito a partir dos restos e lacunas, efetivando a construção do infantil ali onde a rememoração falha" (LIMA, 2009, p. 5). Sobre o tratamento psicanalítico, Thones e Rosa Junior (2012, p. 209 e 210), comparam o desempenho do analisando ao do ator, que, aqui, pode servir também para os intérpretes de Pina Bausch:

Para entrar em contato com o reprimido, com o estranho, com o interior excluído é preciso vivê-lo, senti-lo, experimentá-lo, atuá-lo, encená-lo, tal como o ator faz, quando é tomado por tal desejo de um personagem alheio a ele e que agora sente como seu próprio. Essa é uma fase de mergulho intenso, que só não é radical, total, por estar assegurada por um lugar delimitado pela cena que se passa no palco ou no divã analítico.

Na psicanálise, o analista não precisa, necessariamente, lançar a pergunta que inicia a sessão, inclusive, o início não precisa ser uma questão. Pode ser um

silêncio prolongado, um suspiro, um choro, mas a associação livre de ideias acaba acontecendo e vai se expressando verbal e não verbalmente. Na dança-teatro de Bausch, o primeiro passo (fala/pergunta) era dado pela coreógrafa, porém também não era obrigatoriamente uma interrogação. Às vezes, eram afirmações, por exemplo, a partir das quais os bailarinos deveriam improvisar com o que lhes viessem à mente, mas foram “as perguntas” que acabaram nomeando o processo criativo *bauschiano* e caracterizando sua escola de estilo.

Em um dos ensaios, Raimund Hoghe, coreógrafo e ex-dramaturgo de Pina Bausch, “chegou a contar 150 perguntas em seis semanas” (GALHÓS, 2010, p. 134). A infância e o amor eram temas recorrentes. Hoghe e Weiss (1989, p. 22) citam um exemplo de pergunta lançada: “o que vocês observam em crianças ou bebês e lamentam terem desaprendido?”. Uma das bailarinas respondeu com outra questão: “nós realmente desaprendemos ou apenas pensamos que não sabemos mais?” (HOGHE; WEISS, 1989, p. 22). Segundo os autores, os bailarinos ficavam exaustos, abatidos, pela alta dose de exposição e desgaste emocional. Outros exemplos de perguntas/situações, no caso para a criação da peça “*Walzer*” (Valsas), de 1982, são: “fazer uma armadilha para alguém, preconceitos que nos fazem sentir marginalizados, qualquer coisa de puro; ou atenção, o programa mudou” (CYPRIANO, 2005, p. 33).

Indagada por Bentivoglio (1994, p. 14) sobre como nascem seus espetáculos, Pina responde que faz “mil perguntas” aos seus bailarinos e deixa que eles mostrem “coisas”. A coreógrafa conta também que, às vezes, repete a mesma pergunta, porém de maneira diferente. Além disso, ela comenta que, eventualmente, algumas questões não trazem resultado algum. Sobre o processo de criação de *Nelken* (Cravos, 1982), Pina afirma (*apud* Bentivoglio, 1994, p. 14):

[...] lembro-me de ter perguntado se alguém já tinha tido medo ao ponto de molhar as calças, e depois perguntei ainda em que momento se tinham sentido homem ou mulher, pela primeira vez. Destas perguntas, não saiu nada. Às vezes, acho que fiz perguntas muito bonitas, mas depois não provocaram nenhum efeito. Então procuro fazer uma interrogação análoga, mas de maneira completamente diferente, com uma formulação nova. E, depois, outra vez diferente, até que às vezes vem uma resposta útil. Mas só assim, por caminhos enviesados.

Segundo Hoghe e Weiss (1989, p. 15), as perguntas feitas por Bausch “não são aleatórias, não são permutáveis. Mesmo quando ainda não se pode delinear a direção em que a peça irá desenvolver-se, as perguntas buscam – giram em torno de uma coisa determinada.” A coreógrafa tem um objetivo e elabora as perguntas para tentar alcançá-lo. “Eu sei o que quero deles, sei o que procuro.”, afirmou Pina em entrevista para Benvivoglio (1994, p. 14). Já no processo psicanalítico, terapeuta e analisando não possuem, a meu ver, essa “certeza” que Pina diz ter, sobre saber o que procura. De forma ampla, a psicanálise busca o tratamento da doença emocional. Mas cada consulta é uma “caixinha de surpresas”, uma experiência com alto grau de imprevisibilidade.

Para mim, tão difícil quanto falar e se expor é transformar isso em movimento. Várias associações surgem, mas saber quando aparece algo realmente interessante é desafiador. Em um segundo momento, é preciso transformar aquilo em um gesto tão interessante quanto, sem tornar-se figurativo demais, nem abstrato demais a ponto de perder a origem da associação. Em uma aula, eu precisava dançar “esquecimento”. Depois, “minuto”. Gestos banais, conhecidos, são os primeiros que chegam. Parece que o corpo sempre tem arquivado o caminho mais fácil. É como na terapia: o jeito “conhecido” de agir é o primeiro que chega.

Procuro fugir desse vocabulário familiar e criar outras maneiras de me expressar. Busco inspiração em cenas cotidianas que presencio ou vivo, em fatos da infância, em momentos curiosos. Tento me reposicionar em relação àquela palavra e não somente considerar o que já sei dela. Procuró unir elementos que, aparentemente, não combinam, que não se atraem, e ver o que surge desse encontro. É um desdobramento, um treino para o olhar viciado, condicionado. Essa situação é muito parecida na terapia, quando o desafio é, justamente, pensar de outro modo, adentrar terrenos difíceis de serem atravessados.

Percebo que os espetáculos de Pina Bausch também se constroem a partir dessas narrativas fragmentadas, resultantes das associações livres dos bailarinos. Segundo Carla Lima (2009, p. 6), o processo de criação das obras de Bausch também “se dá a partir dessa estranha urdidura do esquecimento. Assim, a lei do esquecimento se exerce no interior da tessitura de seus espetáculos, construindo

narrativas, em torno de algo que escapa”. A coreógrafa inicia sua caminhada pelas bordas, delineando o inatingível, dentro do campo das sensações, dos afetos, fazendo uso, não só do movimento, mas também da mesma isca usada na psicanálise: a palavra.

A associação livre, nas obras de Pina, não se encontra apenas no processo criativo da coreógrafa. O formato dos espetáculos, as temáticas escolhidas e a ordem das cenas demonstram uma nova forma de encenação, caracterizada, muitas vezes, por ações fragmentadas e enredos paralelos. Segundo Patrícia Spindler (2007, p. 83), Bausch:

trabalha com a técnica da colagem com associação livre, onde pequenas cenas ou sequências de movimento são fragmentadas, repetidas, alternadas, ou realizadas simultaneamente, sem um definido desenvolvimento na direção de uma conclusão resolutive.

Eliana Rodrigues Silva (2005, p. 123) afirma que, na obra de Pina, é possível perceber uma “estrutura episódica” aparentemente sem um fio condutor comum, que se encaixa “com a definição da nova narrativa da dança pós-moderna [...]”. A autora (2005, p. 124) acrescenta ainda, indo ao encontro de Spindler, que “estratégias de associação livre entre as cenas, de montagem aleatória, de fragmentação e muita repetição são usadas continuamente”. Dessa mesma forma, acontece a fala do paciente: fragmentada, repetida, alternada. Essa escrita do inconsciente encontra-se, então, na psicanálise e na dança-teatro de Pina, elaborada através das associações livres e das reconstruções de sentimentos e situações passadas.

4.2 *SETTING* E A SALA DE ENSAIO

Sou o tipo de bailarina que prefere chegar cedo nos ensaios. Preciso de tempo para reconhecer o espaço. Tamanho, tipo de piso, luz, ventilação, cor das paredes: necessito ser apresentada a tudo isso. Já ensaiei em espaços com muita luminosidade, bem como em espaços escuros, úmidos. Lembro-me que, certa vez, estava ensaiando em um local que ficava próximo a restaurantes e, lá pelas tantas, um cheiro tentador de comida entrava pelas janelas. Era um espetáculo de dança *butoh*, com temática densa e intimista. Não combinava com aquele aroma. Como

criar com um cheiro te contornando? Minha terapeuta tem um consultório de cores suaves, sempre com flores bonitas e um ar tranquilizador. De certa forma, é uma sala de ensaio: ensaio para fazer passos diferentes daqueles que já decorei.

Somos muitos em um só. É comum estranharmos uma pessoa conhecida em determinado ambiente quando a encontramos em outro, como se a moldura, se trocada, alterasse características do quadro. Muitos estudos já foram realizados sobre a influência do ambiente no comportamento dos seres humanos. O entorno altera nosso modo de agir, nossos comportamentos e emoções. Segundo Siqueira (2006, p. 39), “não há corpo neutro”. Onde quer que esteja, o corpo sempre será portador de uma polifonia, de um conjunto de discursos que irão atuar no processo de significação, na construção de sentidos e na forma desse indivíduo relacionar-se com os outros e com o ambiente. Conforme o “cenário”, o sujeito desempenhará um “papel”.

O conceito de *setting* não é exclusivo da psicanálise, sendo utilizado também em outros campos de estudo. Neste trabalho, será considerada a definição psicanalítica, visto que essa é a teoria presente na minha pesquisa. Segundo Zimerman (2001, p. 382), *setting*, comumente traduzido como enquadre, pode ser definido como:

a soma de todos os procedimentos que organizam, normatizam e possibilitam o processo psicanalítico. Assim, ele resulta de uma conjunção de regras, atitudes e combinações, tanto as contidas no contrato analítico, como também as que vão se definindo durante a evolução da análise [...].

O autor, no entanto, salienta que o conceito de *setting* vai além da combinação de regras básicas que favorecem o desenvolvimento da terapia, como dias, horários, duração e valores das sessões, por exemplo. O enquadre é também a:

criação de um novo espaço - singular, raro e único -, em que o paciente vai reexperimentar, com o seu analista, velhas experiências emocionais que na época foram mal-resolvidas pelo seu entorno ambiental e, em consequência, por ele próprio, quando criança. (ZIMERMAN, 2004, p. 26)

Essa criação de um novo espaço possibilita ressignificações e desidentificações, as quais cedem lugar a novos significados. Zimerman (1999) afirma que o *setting* propicia um novo ambiente, no qual as primitivas situações patogênicas encontram meios de serem reexperimentadas através da relação do paciente com o analista. Ou seja, o *setting* consiste no “cenário para a reprodução de velhas e novas experiências emocionais [...]” (ZIMERMAN, 1999, p. 301), que, a partir desse “reviver”, são relidas, transformadas, traduzidas e sentidas de forma mais madura. Cabe ressaltar que esse cenário não se restringe puramente ao espaço físico. O *setting* abrange também o arranjo das relações, a organização do convívio.

Este enquadre oferece ao paciente a oportunidade de reviver, junto ao analista, antigas e dolorosas experiências, as quais foram mal resolvidas no passado. Ao encarar novas edições de traumas anteriores, o paciente encontra-se obrigado a reagir de outra maneira, para construir outros significados e soluções. É a oportunidade de fazer diferente, um estímulo à “criatividade” na busca de respostas mais saudáveis. Para Zimerman (2004, p. 67), a terapia “deve se processar em um ambiente especial, tanto do ponto de vista físico quanto de uma atmosfera emocional apropriada”, tendo em vista que será cenário de uma situação rara e única.

A preservação do *setting* é fundamental para o sucesso da análise. O enquadre visa manter clara a hierarquia quanto ao papel do paciente e do terapeuta, estabelecendo limites, diferenças e desfazendo fantasias do analisando que, porventura, estejam borrando as “normas” necessárias. Essa tentativa do paciente em quebrar as “regras do jogo” é, em alguns casos, proveniente da “parte psicótica da personalidade”, que existe em qualquer analisando (BION *apud* ZIMERMAN, 2004, p. 69). Assim, é importante que o paciente esteja ciente de que, no *setting*, poderão ocorrer frustrações. Sobre as experiências que serão revividas no *setting*, Zimerman (2004, p. 70) pensa que são situações “emocionais conflituosas que foram mal compreendidas, atendidas e significadas pelos pais do passado e, por conseguinte, mal solucionadas pela criança de ontem, que habita a mente do paciente adulto de hoje”.

Para ilustrar essa situação, o autor traz o exemplo de pacientes com dificuldade em expressar qualquer sentimento de natureza agressiva em relação ao analista, mesmo que a agressão, às vezes, seja benéfica e importante no tratamento. Segundo ele, isso pode ocorrer porque esses pacientes nunca sabem “estabelecer uma diferença entre o que é uma ‘agressividade’ (boa e construtiva, porque dá garra, ambição, tenacidade...) e uma ‘agressão’ (destrutiva, com a predominância de inveja maligna...)” (ZIMERMAN, 2004, p. 71). Essa dificuldade nasceu na infância, já na relação com os pais e, por isso, aparece no *setting*.

Na dança de modo geral, há regras básicas que regem a prática e as relações. As aulas e os ensaios ocorrem em dias, horários e locais definidos. Em se tratando de uma companhia profissional, como a de Pina Bausch, os bailarinos não pagam o coreógrafo. Todos recebem pelo trabalho realizado. O local de ensaio, normalmente, caracteriza-se por ser espaçoso, amplo, com espelhos em, pelo menos, uma das paredes (ou não), aparelho de som (ou música ao vivo), barras e piso propício para a dança. Pina utilizava o recurso da filmagem. Além de anotar os movimentos de que mais gostava, filmava as sequências apresentadas pelos bailarinos, para preservar um registro fiel da criação, conforme pode ser visto no documentário “*Lissabon Wuppertal*” (1998), realizado por Fernando Lopes.

Esse documentário retrata o período em que a companhia ficou em Lisboa durante três semanas para os ensaios iniciais do espetáculo *Masurca Fogo* (1998). Pina aparece sentada em frente a uma mesa, com um copo de água, uma xícara de café, um bloco de anotações, caneta e cigarro. Cada bailarino entra e mostra sua criação. Ela raramente faz algum comentário. Apenas escreve, às vezes sorri. Alguns intérpretes, ao final de sua demonstração, aproximavam-se da mesa para conversar com a coreógrafa. A bailarina brasileira Regina Advento, após fazer sua sequência de movimentos com um vestido longo, chega perto de Pina e diz, com ar de insatisfação: “eu tinha pensado em outra coisa.” (*apud* LOPES, 1998). Pina não responde nada. A bailarina afasta-se batendo duas vezes com a mão na cabeça, como quem quer estimular as ideias ou organizá-las melhor. Outra intérprete também confia à Bausch: “eu tento, não sei porque, mas passa-se sempre qualquer coisa.” (*loc. cit.*).

Nessa etapa em que Pina avalia as criações dos bailarinos, percebo uma clara divisão de funções. A coreógrafa sentada, protegida atrás de uma mesa, observa seus sujeitos expondo-se. Pina assiste a um desfile de subjetividades, como se estivesse protegida em uma redoma. O dançar-se está ali na frente dela. Em um segundo momento, ela se levanta e reúne os bailarinos, em pé, em um círculo. Passa algumas orientações, mostra alguns movimentos e retorna para a mesa. Chega um momento de pausa. Cada intérprete o usufrui de forma diferente: alguns tocam um instrumento, outros escrevem, outros descansam (LOPES, 1998). Segundo Bentivoglio (1994, p. 25), “seja qual for a resposta, o bailarino que a formulou deve anotá-la, para não esquecer e poder eventualmente representá-la na fase seguinte.”

Transpondo a questão física do espaço, na dança-teatro de Pina, a sala de ensaio é um local de entrega. Hoghe e Weiss (1989, p. 28) afirmam que “Pina Bausch cria uma situação de trabalho na qual é possível o ser humano poder reconhecer-se também em seus receios”, ou seja, a coreógrafa buscava criar um ambiente facilitador para que o sujeito pudesse sentir-se à vontade para falar e expressar suas emoções de forma autêntica. Nos ensaios da peça “*Bandoneon*” (1980), a coreógrafa afirma: “eu acho ótimo que cada peça tenha algo de vocês, um pedaço de suas vidas.” E complementa: “cada um deve poder ser assim como quer ou se desenvolveu.” (BAUSCH *apud* HOGHE; WEISS, 1989, p. 28). Para isso, o arranjo das relações e do local de trabalho procurava ser propício para essa exposição, esse comprometimento do sujeito.

O tipo de roupa usado para as aulas e ensaios também é um aspecto que faz parte das “regras” para a prática da dança. Porém, segundo Grebler (2010, p. 5), os bailarinos de Bausch não usavam “maiôs, *collants*, sapatilhas”, mas sim roupas leves, confortáveis e pés descalços. A autora afirma também que a rotina de treinamento compreendia conversas, experimentação de movimentos, uso da voz e improvisações, criando um ambiente de liberdade de expressão. Essa liberdade só era possível, em grande parte, pela confiança que os bailarinos tinham em Pina, sentimento esse que era facilitador para que o processo de criação da coreógrafa pudesse se desenvolver. Segundo ela:

Os bailarinos têm de se sentir bem, às vezes não têm ideias e têm de poder sentir-se à vontade para repetir, para poderem mostrar o que descobrem. É preciso muita confiança para conseguir fazer as coisas fluírem como uma corrente de água... (BAUSCH *apud* CALDEIRA, 2009, p. 142)

Pina acrescenta ainda:

Não ensino, não faço nada. Vamos para o estúdio fazer as coisas e eles fazem, é só isso. [...] Só é preciso que eles acreditem no que fazem. A partir daí posso dizer-lhes para fazerem desta ou daquela maneira, isto ou aquilo. Eles podem utilizar as qualidades deles com inteira liberdade [...] (BAUSCH *apud* CALDEIRA, 2009, p. 143)

Ainda sobre o tipo de roupa usado pelos bailarinos, em “*Lissabon Wuppertal*” (1998), vemos que, além das vestimentas confortáveis e dos pés descalços, eles tinham a opção de utilizar alguns figurinos, como os clássicos vestidos longos, os saltos e as calças sociais com camisa, bastante presentes nas peças de Bausch. O documentário mostra também que era permitido usar objetos, como baldes e capacetes, por exemplo.

Segundo Leonetta Bentivoglio (1994, p. 24), em meados de 1977, o Teatro de Wuppertal, onde a companhia ensaiava, começou “a revelar-se demasiado exíguo para as novas experiências” de Pina. O grupo necessitava de um espaço mais amplo, que estivesse permanentemente à disposição da companhia. O “espaço alternativo” escolhido foi um antigo cinema, chamado Lichtburg (BENTIVOGLIO, 1994, p. 24). O “*setting* físico” ocupado pelo grupo possuía características favoráveis ao trabalho realizado pela coreógrafa. Bentivoglio (1994, p. 24) coloca que “um pouco lúgubre e *démodé*, com o seu fascínio despojado e inquietante, este antigo cinema tornar-se-á o laboratório criativo de Pina Bausch e dos seus companheiros de aventura.” (grifos da autora). A meu ver, sair do teatro tradicional e ensaiar em um velho cinema pode ter potencializado o fazer artístico de uma companhia que buscava, justamente, um modo não tradicional de dançar. Essa troca de ambiente parece-me uma decisão não somente operacional, mas também coerente com a filosofia de Pina, com a intenção de reforçar a parte do *setting* relacionada ao arranjo das relações.

Mas essa não foi a primeira vez em que Pina buscou outro espaço para seu trabalho, com a finalidade de desenvolver um novo arranjo, um novo contexto de

articulação com os bailarinos. Segundo Cypriano (2005, p. 26), durante a montagem de *Die sieben Todsünden* (Os sete pecados capitais, 1976), um dos primeiros trabalhos em Wuppertal, “a coreógrafa quase desistiu de trabalhar na cidade.” Neste relato de Pina, percebe-se a dificuldade dos bailarinos com o *setting* estabelecido, bem como a angústia de Bausch diante da situação:

Pela primeira vez eu sentia medo dos meus bailarinos. Eles detestavam aquele espetáculo, não queriam compreender e nem aceitar... Lembro-me de que uma vez a Viviane Newport, no final de um ensaio de ‘Os sete pecados capitais’, sozinha, no palco, gritava, gritava muito alto para mim: ‘já chega, não agüentamos mais, odiamos tudo isto’ [...] E eu tentava fazer-me entender, mas não conseguia. Depois daquele espetáculo, tive uma crise tremenda, tinha vontade de parar, de deixar de trabalhar. Decidi nunca mais pôr os pés no teatro. E, assim, comecei a trabalhar algumas horas no estúdio de Jan Minarik [bailarino com quem trabalhou até 2001], com os poucos bailarinos que ainda aceitavam a minha maneira de montar um espetáculo. Foi ali, naquele estúdio, que começamos a experimentar um modo de trabalhar diferente, novo. (BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2005, p. 26)

A criação de um “espaço outro” é marca nas artes cênicas, desde o local de ensaio, até o ambiente onde o trabalho é apresentado; seja um palco tradicional ou uma praça, por exemplo. Pode-se, então, dizer que esses locais são como um território novo, onde os bailarinos irão emprestar seus corpos às respectivas personagens. No caso da dança-teatro de Pina Bausch, o território da sala de ensaio é onde o processo das perguntas acontece, é o contexto no qual os intérpretes são convidados a exporem suas memórias, fragilidades e hábitos. E, a partir do depoimento de Bausch citado acima, a companhia fortaleceu-se como grupo quando passou a trabalhar no estúdio de Jan Minarik.

A sala de ensaio, juntamente com a relação que a coreógrafa estabelecia com seus bailarinos, bem como as demais características formadoras do *setting*, deveriam acordar as marcas em cada sujeito ali disposto a dançar-se. Em outras palavras, pode-se dizer que Bausch criava um ambiente, um contexto motivador que ativava os estados inéditos dos bailarinos, com a intenção de transformá-los em células de movimento, ressignificá-los. Pina criou um novo território no qual os movimentos não eram simples ações de dança, mas gestos carregados de significados, releituras da subjetividade.

Sobre esse estranhamento por parte de alguns bailarinos, como o caso de Viviane Newport, percebo semelhanças com minha sensação de analisanda e bailarina. Pina acionava uma “violência” para tirar dos intérpretes algo novo em relação às suas emoções. A coreógrafa convidava-os a convocar o sujeito inconsciente que neles habita. Como diz Beckett (1986, p. 58) a respeito desse contato com o novo: “mas a essência de qualquer nova experiência está contida precisamente nesse elemento misterioso que o arbítrio de plantão rejeitará como um anacronismo”. Nas minhas aulas de dança contemporânea, senti esse mesmo incômodo. As questões propostas por minha coreógrafa obrigavam-me a acordar a parte anestesiada da minha subjetividade.

Da mesma forma que o paciente pode sentir-se constrangido, estranho, temeroso em colocar-se abertamente no tratamento, os bailarinos de Pina sentiam-se, muitas vezes, tensos e incomodados pelo processo de criação da coreógrafa. O exercício de recordar momentos dolorosos a partir das perguntas de Bausch era algo penoso e difícil, como acontece na análise. Além disso, Pina apresentava a seus intérpretes um modo de fazer diferente, uma outra forma de criar dança. De certa maneira, é o mesmo papel do terapeuta: descobrir junto com o paciente um novo modo de sentir e fazer as coisas. Esse tipo de mudança, profunda e de valores por demais enraizados, gera insegurança e medo diante do desconhecido, do novo. A diferença marcante entre os processos é que Pina não tinha por objetivo avaliar o efeito que seu modo de trabalhar poderia causar na vida pessoal dos bailarinos.

“Cria-se uma situação inexistente na vida extra *setting*, em um espaço próprio e diferenciado onde o inconsciente poderá se manifestar livremente” (AZEVEDO, 2010, p. 45). Comparando com a arte, “o *setting* é o cenário onde a representação se desenrola” (*loc. cit.*). Pina, assim como o analista, tentava criar um ambiente, um arranjo propício para as respostas dos bailarinos fluírem. Na análise, acontece o mesmo. Há um *script*, uma série de combinações que favorecem a manifestação do inconsciente do paciente. Favorecem para uns, e criam resistências em outros, como no exemplo da bailarina citada por Bausch.

Quando faço aula, a integração entre professora e bailarinos faz parte desse momento, desse *script*, como se todos embarcassem em uma viagem durante algumas horas. Eventualmente, a aula recebe visitantes, sejam amigos, curiosos ou parentes. Essas pessoas, normalmente, ficam sentadas, assistindo aos exercícios. A meu ver, isso é extremamente perturbador, como se um intruso estivesse invadindo nosso *setting*. A vida extra *setting* fica presente na sala de ensaio e, para mim, às vezes, pode causar uma quebra na fluidez, na autenticidade das criações. Na terapia, ao lado da poltrona em que me sento, encontra-se, no chão, uma escultura em ferro de uma bailarina. Aquilo me pareceu uma grande coincidência. Notei-a logo na primeira sessão e, até hoje, ela me acompanha. Ou melhor, nos acompanha. Afinal, eu e minha terapeuta formamos uma dupla com nossos diversos visitantes internos. Quando se dança ou quando se faz terapia, é sempre muita gente caminhando junto.

Penso que, tanto na sala de ensaio de Pina Bausch, quanto na prática psicanalítica, dentro do consultório, existe a criação de um “espaço-outro”, em que emoções, personagens, situações se encontram, se reencontram, ganham novos significados, novas leituras e interpretações. Parece-me que Pina, ao lançar sua pergunta aos bailarinos, bem como o analista ao receber o paciente pela primeira vez, não sabem exatamente onde irão chegar, que emoções irão transitar naquele espaço, naquela relação, e que papéis serão assumidos por ambas as partes. Mas o desafio é seguir em frente.

4.3 REPETIÇÃO E CRIAÇÃO

Na dança-teatro de Pina Bausch, a palavra “repetição” é um marco. A coreógrafa utilizava esse recurso de diferentes formas, apesar da prática da dança ser, naturalmente, transmitida de geração para geração através do ato de copiar, “fazer igual”, repetir. Pina foi além e fez da repetição uma linguagem não apenas gestual, mas também simbólica e estrutural. As coreografias de Bausch mesclam gestos cotidianos e movimentos técnicos tradicionais. Em vários momentos, os gestos cotidianos, através da incessante repetição, ganham novos significados ou abstrações; não necessariamente relacionados às funções diárias para as quais servem. Isso ocorre não apenas em relação aos movimentos utilizados, mas

também às palavras eventualmente pronunciadas pelos bailarinos em algumas obras. Segundo Fernandes:

Quando um gesto é feito pela primeira vez no palco, ele pode ser (mal) interpretado como uma expressão espontânea. Mas quando o mesmo gesto é repetido várias vezes, ele é claramente exposto como um elemento estético. Nas primeiras repetições, o gesto gradualmente se mostra dissociado de uma fonte emocional espontânea. Eventualmente, as exaustivas repetições provocam sentimentos e experiências em ambos, bailarinos e platéia. Significados são transitórios, emergindo, dissolvendo, e sofrendo mutações em meio a repetições.

A repetição dos gestos é um caminho para a transformação da forma, para a criação de novas e inesperadas sintaxes e para a invenção de novas estéticas. Todavia, a coreógrafa faz uso da repetição também como método de inverter os efeitos convencionais atribuídos a ela. Ou seja: Bausch critica a ideia de que qualquer processo de aprendizagem social formal implique na necessidade de uma disciplina baseada na repetição.

[...] é através da disciplina repetitiva que observamos um disciplinamento dos corpos, e essa disciplinarização é uma das formas sociais que permeiam e dominam maneiras pessoais de percepção e expressão. É através da repetição que há um disciplinamento dos corpos para a utilidade e produtividade. (BEZERRA, 2010, p. 6)

No espetáculo “*Bandoneon*” (1980), Pina aborda a ideia da “repetição ligada ao erro”, buscando romper com a convenção de que o aprendizado por repetição sempre deve ocorrer para se atingir a perfeição (BEZERRA, 2010, p. 7). Neste mesmo trabalho, a repetição é relacionada “à dor implícita na disciplina e no treinamento corporal”, sendo tratada como dolorosos atos de autocontrole e adestramento (*loc. cit.*). De acordo com Laise Bezerra (2010, p. 7), a coreógrafa tratava a repetição como algo de natureza controladora sobre corpos reprimidos. Mas Pina entendia a repetição como meio de levar à criação, à transformação, e não ser a simples e mecânica reprodução.

Através da repetição, Bausch não apenas expõe a natureza simbólica da dança-teatro, mas também explora o mapa corporal adquirido através da repetição desde a infância. Seus dançarinos frequentemente repetem em cena momentos daquela fase de suas vidas, mostrando como incorporaram padrões sociais. Em outras palavras, eles repetem os momentos nos quais começaram a repetir movimentos e comportamentos de outras pessoas. (FERNANDES, 2007, p. 30)

Logo, recordação e repetição são dois recursos fundamentais nas obras de Pina Bausch, desde o processo de criação dos trabalhos até a composição de cena final que irá para o palco. Segundo Márcia de Campos (2008, p. 6), concordando com a proposta de Pina de que a repetição deveria levar à transformação, “a repetição característica da pulsão da vida é a repetição diferencial, que ao contrário da reprodução, da qual resultaria um estereótipo, torna-se uma fonte de constantes transformações”.

Clarificando, a repetição aparece nas obras de Bausch de diferentes formas:

- no processo de criação, no qual as respostas dos bailarinos às questões propostas por Pina são, de certa forma, reconstruções (repetições) de experiências passadas, atualizadas no presente;
- a repetição é um método utilizado pela coreógrafa para transformar esse material fornecido pelos bailarinos em uma forma estética que constrói o produto artístico com base nos registros das singularidades. Segundo Letícia Rodrigues, é obsessivamente repetido o material colhido das improvisações, “gerando sequências que são organizadas através de procedimentos de recortes e colagem, e gerando uma interpretação baseada na transitoriedade do significado atribuído aos gestos.” (2009, p. 3);
- a repetição é utilizada como recurso cênico, através de cenas que se repetem durante o espetáculo, exatamente iguais ou modificadas, mas remetendo a um momento anterior;
- a repetição de alguns elementos cênicos em peças diferentes, como as cadeiras em *Café Muller* (1978), *Kontakthof* (1978), *Bandoneon* (1980) e *Walzer* (Valsas - 1982) e animais, como o hipopótamo de *Arien* (Árias - 1979), os crocodilos de *Keuschheitslegende* (A lenda da castidade - 1979) e a gazela de *1980 - Ein Stück von Pina Bausch* (1980 – Uma peça de Pina Bausch - 1980); e
- por fim, a repetição aparece na escolha dos temas abordados nas obras: relações humanas, masculino e feminino, infância, amor, como se, de certo modo, cada obra fosse uma releitura ou um complemento da peça anterior.

Pina estabelece repetições em cadeia, em diferentes esferas das suas obras. A partir das respostas dos bailarinos, que são “trazidas” do passado, a coreógrafa cria o gesto, que, por sua vez, é uma nova edição desse passado. Em seguida, esse gesto é feito inúmeras vezes em cena, até que sua repetição incessante dê origem a uma significação social e crítica. Os significados literais desses movimentos são, gradualmente, dissolvidos, transformados.

A “dissolução” do significado literal dos gestos possibilita, tanto nos bailarinos como na platéia, diversas e imprevisíveis interpretações e associações. Aqui, surge uma questão: a função do ato de repetir, teoricamente, refere-se a “fazer igual” para que algo seja “decorado” de determinada forma, como se o objetivo fosse limitar as possibilidades de caminhos a seguir. Mas, na dança-teatro de Pina Bausch, a repetição em cena causa o efeito contrário, pela maneira como é utilizada. Ela abre caminhos, mostra outras relações possíveis. A repetição passa a ser um instrumento criativo. Fernandes (2007, p. 77) afirma que Bausch usa o método “educativo” que considera a repetição como a mãe do aprendizado, “para expor criticamente esta relação de poder entre corpos individuais e sociedade”.

Leonetta Bentivoglio (1994, p. 15) perguntou para Pina que significados tinham os elementos que ela costumava repetir em seus espetáculos, como, por exemplo, as cadeiras, presentes em “*Café Muller*” (1978), “*Kontakthof*” (1978), “*Bandoneon*” (1980) e “*Walzer*” (1982). A coreógrafa declarou:

Quero responder como Alfred Hitchcock quando um jornalista lhe perguntou: ‘por que faz sempre e apenas filmes com histórias de assassinios e intrigas aterradoras?’ ‘Porque, quando era pequeno - respondeu Hitchcock -, a minha mãe inclinou-se sobre a minha cama e disse: buh!!!’

Nessa citação, Bausch apropria-se da ironia feita por Hitchcock, a respeito da ligação entre as questões da vida do sujeito e a relação que esse tem com sua mãe, no sentido de causa e consequência. Essa ideia foi defendida pela psicanálise durante muito tempo, levando a certa “vulgarização” da mesma, quando cogitava que as ações do analisando estavam sempre, de alguma forma, relacionadas à figura materna. Essa concepção chegou a ser questionada por alguns estudiosos.

Dentre as maneiras de Pina usar a repetição, algumas são comuns a outras áreas da arte, como a repetição de temas e de objetos cênicos, por exemplo. A meu ver, a inovação da coreógrafa reside em fazer da repetição um caminho de transformação, de questionamento da realidade. E, a partir daí, percebo que a repetição *bauschiana* apresenta analogias com a repetição no sentido freudiano.

Na psicanálise, a repetição também está presente: o paciente, vítima de um sofrimento, procura o tratamento com o objetivo de mudar uma conduta, sintoma de uma neurose. Em outras palavras: o analisando busca livrar-se de uma repetição, de um modo “sempre igual” de agir, pensar e sentir. Segundo Azevedo (2010, p. 48), “repetir é uma forma encontrada pelo inconsciente de alcançar o controle de uma situação que ainda não foi psiquicamente elaborada.” O autor (2010, p. 49) coloca ainda que “a repetição em si está presente na vida e não constitui um problema. O que gera sofrimento é a compulsão à repetição. [...] A repetição se faz com o material que ainda não encontrou representação”, é uma tentativa de representar o irrepresentável. Ou, pelo menos, de buscar uma representação satisfatória. Todavia, para os bailarinos de Pina Bausch acontecia diferente: a repetição criava a representação. Repetir, responder às perguntas de Pina era um caminho para transformar lembranças e emoções em dança. Há uma representação sem elaboração. De acordo com Garcia-Roza (1986, p. 44-45), a repetição é sempre mascarada, encobrindo algo ao qual jamais teremos acesso.

Repetimos um encontro amoroso, que em si já é máscara: encontro primeiro com a mãe. [...] Ela não é aquilo que de fora vem se sobrepôr às máscaras mas é parte integrante e constituinte dessas próprias máscaras. Isto significa dizer que não há um elemento primeiro sem máscara, que poderia ser tomado como referencial absoluto e como a verdade sob disfarces. Como diz Deleuze, nessa série de travestimentos não encontramos o travesti desnudo que seria o primeiro elemento da série.

Tanto a situação analítica como a dança são jogos de improviso, *timing*, surpresas, repetições. A repetição entra na cena para ser ela mesma avaliada, investigada. Segundo Garcia-Roza (1986, p. 44), “a repetição não representa uma coisa, ela *significa* algo, ela é, em sua essência, de natureza simbólica.” (grifos do autor). As perguntas de Pina aos bailarinos, assim como o processo psicanalítico,

buscam, justamente, desvendar que significados escondem-se por trás das repetições.

Para Sandler (1976, p. 36), o paciente, na análise, é estimulado “a repetir o material reprimido como uma vivência contemporânea, ao invés de [...] recordá-lo como algo pertencente ao passado”. A repetição do passado, sob forma de transferências contemporâneas, era, para Freud, consequência da “compulsão a repetir” (*loc. cit.*), como uma tentativa de ressignificar, para chegar a uma nova elaboração. Aqui, introduzo o conceito psicanalítico de “transferência”, o qual possui estreita ligação com o ato de repetir.

A etimologia da palavra “transferência”, de acordo com Zimmerman (1999, p. 331), resulta dos étimos latinos “*trans*”, que alude a “passar através de” e “*feros*”, que, nesse caso, significa “conduzir”. Com isso, “transferência” sugere a noção de transporte, transposição, troca de lugar. Segundo Laplanche e Pontalis (1970, p. 668), a transferência, em psicanálise, consiste no processo através do qual os “desejos inconscientes se atualizam sobre determinados objetos no quadro de um certo tipo de relação estabelecida com eles e, eminentemente, no quadro da relação analítica”. Isto é, ocorre uma repetição de uma situação traumática do passado em uma situação atualizada.

Freud considerava a transferência um dos pilares do tratamento analítico, pois, através dela, o paciente descobria, usando como caminho a associação livre de ideias, o elo entre “seus sintomas e sentimentos *presentes*” e “suas experiências *passadas*.” (SANDLER, 1976, p. 33) [grifo do autor]. Segundo ele, experiências psicológicas são revividas, porém não como pertencentes ao passado, e sim ao momento atual. Aqui, novamente, saliento a questão do sujeito paradoxal que foi colocada no segundo capítulo. A psicanálise reconhece esse sujeito como um ser “do meio”, em que seu passado precisa ser revisitado e trazido para o presente, com o objetivo de dar ao futuro novos contornos. Em “A dinâmica da transferência” (1912), Freud afirma que temos conteúdos constantemente repetidos, reimpressos, em situações diversas. Segundo ele (1912, p. 135), “permanece sendo um enigma a razão por que, na análise, a transferência surge como *a resistência mais poderosa ao tratamento*” [grifo do autor], quando vinculada a situações que causam a

interrupção das associações. Nesses casos, o terapeuta precisa buscar a interpretação pertinente para redirecionar a transferência, tornando-a positiva.

Em “Fragmento da análise de um caso de histeria” (1905), Freud apresenta o “Caso Dora”. Nesse artigo, ele traz a definição de transferência que obtém a partir do tratamento com essa paciente. Freud (1905, p. 113) considera transferências (ele usa a palavra no plural) como “novas edições, ou *fac-símiles*, dos impulsos e fantasias que são criados e se tornam conscientes durante o andamento da análise.” Ele coloca ainda que ocorre a renovação de uma série de “experiências psicológicas, não como pertencentes ao passado, mas aplicadas à pessoa do médico no momento presente.” (FREUD, 1905, p. 113).

Para Zimerman (1999, p. 331), o termo “transferência” refere-se ao:

conjunto de todas as formas pelas quais o paciente vivencia com a pessoa do psicanalista, na experiência emocional da relação analítica, todas as ‘representações’ que ele tem do seu próprio *self*, as ‘relações objetais’ que habitam o seu psiquismo e os conteúdos psíquicos que estão organizados como ‘fantasias inconscientes’, com as respectivas distorções perceptivas, de modo a permitir ‘interpretações’ do psicanalista, as quais possibilitem a integração do presente com o passado, o imaginário com o real, o inconsciente com o consciente.

A transferência caracteriza-se, então, por uma repetição, por novas edições de situações passadas, em que sentimentos, medos, desejos, impulsos e atitudes são transportados para o momento presente. Há, portanto, um deslocamento, uma reativação, buscando novas significações e novas identificações. Nesse processo, a repetição (a transferência) ocorre, justamente, para impedir que a neurose continue existindo, ou seja, uma repetição acontece para que outra deixe de existir. Freud (1912, p. 137) afirma que o tratamento analítico busca seguir pistas do indivíduo, “ele procura rastrear a libido, torná-la acessível à consciência e, enfim, útil à realidade.”

Segundo Zimerman (2004, p. 127), apesar do termo “transferência” ser considerado um conceito psicanalítico, “o fenômeno transferencial” está “virtualmente presente em todas as inter-relações humanas”, em maior ou menor grau. No caso do processo criativo de Pina Bausch, em que memórias da infância

são resgatadas e exploradas, estaria presente, de algum modo, a transferência? Os bailarinos, ao trazerem para o processo criativo dos espetáculos, momentos de suas vidas, da infância, não estariam, de certa forma, revivendo essas situações de formas diferentes, buscando traduzi-las em dança?

Segundo Racker (1982, p. 47), na relação transferencial, o analista e os genitores, por exemplo, podem ser “– para o inconsciente – uma mesma pessoa”. “Ao atribuir ao analista um papel, o sujeito faz uso do mecanismo da transferência. É este mecanismo que nos leva, enquanto espectadores de uma comédia teatral a aceitar a fantasia proposta, atribuindo determinados papéis aos atores” (AZEVEDO, 2010, p. 46). Penso que os bailarinos de Pina não projetavam, necessariamente, na coreógrafa algum papel ou sentimento, mas, a meu ver, eles traziam para o presente, para o aqui e agora, situações, pessoas e emoções que não eram daquele *setting*, daquele contexto. Outra diferença em relação à transferência na situação analítica é que, no processo criativo de Bausch, o sentimento envolvido na transferência não será atuado (colocado em prática), como também o objetivo final não é a elaboração desse sentimento ou o tratamento de algum trauma, mas, sim, a criação de movimentos. Segundo Bentivoglio (1994, p. 30), as obras de Bausch

são o resultado direto das experiências – íntimas, diárias, passadas, presentes, recíprocas ou solitárias – de cerca de trinta indivíduos que decidiram trabalhar em conjunto. Confiam-se a ela como pessoas, com a bagagem do seu ego. Não lhe confiam uma maneira pessoal de representar ou de estar no palco, como qualquer ator faz com seu encenador. A Pina Bausch confia a sua maneira de ser e de se comportar na vida. E ela faz suas estas ‘maneiras’, filtrando-as, sublimando-as, estruturando-as, compondo-as num trabalho unitário, que tem uma lógica e uma respiração únicas.

Não posso saber o quanto existia de transferência por parte dos bailarinos para a figura de Pina. Mas, a partir da citação de Bentivoglio, entendo que a relação da coreógrafa com seus intérpretes apresentava um grau de intimidade e de doação elevado. O próprio ato de dançar, de exteriorizar sentimentos passados, de reviver essas emoções no presente através de movimentos são formas de relações transferenciais, não com uma pessoa, mas com uma ação. Segundo Márcia de Campos (2008, p. 4):

Uma das marcas da representação é a capacidade de presentificar o passado. A recordação coloca o fato no passado, propõe um

distanciamento, enquanto que a repetição atualiza estratos da vida psíquica que não podem ser lembrados, daí serem atuados. A ação é, portanto, uma maneira de lembrar sem se dar conta ou, visto de outra maneira, uma repetição para não esquecer. A memória da infância já não é mais a infância, mas o presente da análise, algo que se apresenta no atual como um nó a ser desatado.

Se a transferência não se estabelece somente com a figura de Pina, a ação de transformar sentimentos passados em dança pode ser, de certa forma, um caminho para reviver esses sentimentos. A possibilidade de que isso ocorra se deve ao fato de Pina conceber ao gesto o estatuto de palavra, utilizando-o “com seu potencial de comunicação, conferindo às imagens sensoriais diversas capacidade de gerar significados” (CAMPOS, 2008, p. 4).

Eu, enquanto bailarina de dança contemporânea, na maior parte das vezes, estabeleço um vínculo de distanciamento com meus coreógrafos. Isso não quer dizer que não eu possua um sincero afeto por eles. Mas, até o momento, nenhum deles despertou, em mim, vontade de uma relação de maior proximidade, como me parece que Pina tinha com seus bailarinos. Passamos poucas horas juntos se comparado com o tempo que Bausch tinha com seus intérpretes. Esse fator pode influenciar no grau de intimidade que se estabelece. Todavia, cada coreógrafo com quem trabalhei ou ainda trabalho serve de referência para a minha movimentação. Tento absorver a essência da linguagem de cada um e confesso que minha dança é uma mistura nítida de todos eles. É interessante perceber também os diferentes métodos de trabalho que se desenvolvem, as provocações que cada um lança, os caminhos que usam para criar. A coreógrafa com quem trabalho atualmente, Letícia Paranhos, já citada no início desse estudo, é, sem dúvida, a que possui o processo que mais se assemelha com o de Pina Bausch.

Associações entre livros, experiências pessoais, imagens de revistas, palavras são caminhos usados por Letícia. O *setting* criado pela coreógrafa, somado a possibilidades de relações transferências em vários graus, tornam meu processo de criação em dança contemporânea um fazer que apresenta possíveis analogias com o processo psicanalítico. A psicanálise implicada no meu dançar-se encontra vestígios no processo de Pina Bausch. Os três elementos psicanalíticos aqui

abordados possibilitam ao sujeito que se dança adentrar o território da sua subjetividade de modo ainda mais rico.

Pina tinha interesse em investigar o que movia as pessoas, o que as fazia ser o que são. A coreógrafa, no depoimento abaixo, ilustra essa intenção:

Poucas pessoas sabem o que acontece com elas, por que elas têm certos sentimentos, por que de repente se sentem infelizes, por que eles passam por períodos de depressão, etc. Podemos nos dar ao luxo de perder tempo com 'desvios melodramáticos', como quem já limpou todos os seus problemas? (BAUSCH *apud* CLIMENHAGA, 2007, p. 63) [tradução livre]

Por “desvios melodramáticos”, na citação acima, entendo a dança que não incorpora a subjetividade no processo criativo. Para mim, Pina está levantando a seguinte questão: podemos ficar dançando elementos conflituosos quaisquer como quem não tem nada sobre si para expor? Ou: “como você pode querer dançar sobre algo, sem considerar como isso lhe afeta?” Desviar-se de si mesmo, dançar questões distantes, desconsiderando a subjetividade: isso que Pina, a meu ver, está problematizando. Por que desviar o olhar de como as coisas influenciam o seu mover-se, o seu sentir-se? A partir disso, do fato de que poucas pessoas sabem o que acontece com elas, a psicanálise implicada no processo criativo pode auxiliar no dançar-se.

O dançar-se requer que o bailarino se permita conhecer, entrar em crise, deixar que questões que demandam trabalho ocupem espaço no seu processo de criação. Pois são essas questões sem resposta fácil, intolerantes à calma, que podem fazer a dança ganhar contornos preciosos. Bausch caminhava justamente em direção a isso: acordar o sujeito inconsciente. E, talvez sem explicitar essa relação, fez seu processo criativo reverberar elementos da psicanálise freudiana.

Espaço dedicado à ilustração feita especialmente para este trabalho, disponível apenas na versão impressa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Nossos complexos são a fonte de nossa fraqueza; mas com frequência são também a fonte de nossa força.” (Freud)

“Sua fragilidade é também a sua força.” (Pina Bausch)

Antes de entrar nas considerações finais desse estudo, proponho uma breve retomada do caminho percorrido até aqui. Primeiro, veio o sujeito. Procurei apresentar minhas percepções sobre Freud e Pina e, em seguida, refletir sobre o sujeito inaugurado pela psicanálise e adotado por Bausch: o sujeito do inconsciente. No momento seguinte, trouxe autores que já trabalharam a relação entre arte e psicanálise, destacando artigos em que o próprio Freud propôs analogias entre suas pesquisas e o fazer artístico. Posteriormente, procurei articular os conceitos psicanalíticos escolhidos com o processo criativo *bauschiano*, traçando um paralelismo entre as duas áreas, para investigar como a psicanálise encontra-se implicada no método de Pina Bausch em favor de um dançar-se.

Durante a escrita, compartilhei algumas de minhas sensações enquanto bailarina e analisanda. Ao desempenhar esses dois papéis, possuo, simultaneamente à dança, um espaço de escuta psicanalítica. Isso, talvez, tenha me possibilitado sentir o incômodo que deu início a essa investigação. Meu corpo estava presente, e ainda está, em dois contextos de escuta com características semelhantes e objetivos distintos. Gostaria muito de saber se outros bailarinos-analisandos já sentiram algo parecido, se já tiveram algum incômodo similar no processo criativo em dança contemporânea e na terapia. Quem sabe, um projeto para um estudo futuro.

Um fato que chamou minha atenção nas vezes em que apresentei parte dessa pesquisa em aulas e congressos foi que nunca algum ouvinte fez qualquer comentário no sentido de dividir com os presentes a respeito de alguma experiência própria envolvendo seu fazer artístico e terapia. Ninguém jamais comentou algo do tipo: “faço terapia e nunca percebi relação com minha arte.” ou “faço terapia e já tive essas sensações também.” Passei a perguntar-me o porquê disso ocorrer, o motivo

dessa falta de testemunhos espontâneos. Talvez porque ninguém tenha nada a dividir, apesar de eu achar isso pouco provável.

Para introduzir esse capítulo, escolhi duas citações, uma de Pina Bausch e outra de Freud. Selecionei essas frases, pois elas me chamaram a atenção ao expressarem uma ideia análoga. Nas duas afirmações, as fragilidades do sujeito são consideradas, justamente, aquilo que o torna forte. Em um primeiro momento, pareceu-me curioso Pina e Freud terem concepções parecidas nesse sentido. Com o andamento desse estudo, percebi que essa afinidade faz todo o sentido. Concordo com eles e, por essa razão, penso que a dança, com a psicanálise nela implicada, pode fazer com que o bailarino conheça melhor suas fragilidades e as transforme em arte.

Um profissional da área da psicanálise poderia auxiliar no processo de criação em dança contemporânea? Ou apenas uma relação de confiança e intimidade entre bailarinos e coreógrafo seria suficiente? Isso depende de cada sujeito, de cada grupo, mas, na minha trajetória, esse paralelo entre uma terapeuta e uma coreógrafa, mesmo sem ambas se conhecerem e interagirem, foi muito proveitoso para meu processo criativo. O Grupo MEME, de Porto Alegre, elaborou um espetáculo de dança contemporânea em parceria com uma psicanalista, no sentido de que os bailarinos tinham encontros com essa profissional em seu consultório para falar sobre como estava sendo o processo de criação. Os intérpretes contavam experiências pessoais que levavam para a sala de ensaio, compartilhavam sensações boas e ruins, comentavam sobre não se sentir bem fazendo determinada sequência coreográfica, pois trazia lembranças dolorosas, etc. Com direção do coreógrafo e bailarino Paulo Guimarães, o espetáculo denominado “Teresinhas” estreou em junho de 2011. Coincidentemente, eu já havia assistido a esse espetáculo, sem saber sobre esse processo conjunto. Na época, a obra impressionou-me bastante, por conter aspectos biográficos, densidade emocional e intimidade muito exposta. Esse é um exemplo local, assim como Louise Bourgeois é outro, porém internacional, de trabalhos que potencializaram a psicanálise implicada no processo.

Outro ponto que coloco nessa busca pelo dançar-se é a importância de se valorizar cada detalhe, cada memória. Nosso corpo está transbordando significados o tempo todo. Basta termos a capacidade de vê-los e direcioná-los para o que desejamos, no caso aqui, a dança. Pina consagrou-se por essa sensibilidade de emancipar o mínimo, ver aquilo que está escondido. Quando iniciou com as perguntas, ela conta, falando sobre seus intérpretes, que “nesse período, achavam que não se movimentavam suficientemente. E o mesmo problema surgiu também em trabalhos sucessivos. E no entanto eu sentia, sabia, que só pessoas fantásticas conseguem obter um grande resultado com pouco movimento.” (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 13).

Sua dança, muitas vezes, minimalista retrata essa ideia: menos pode ser mais, mas isso não é qualquer um que consegue. Sobre o olhar voltado ao detalhe, Freud também considerava a importância do menor movimento, do pequeno deslize. Ele (1909, p. 36) coloca que, para o psicanalista, “[...] não existe nada insignificante, arbitrário ou casual nas manifestações psíquicas. Antevê um motivo suficiente em toda parte onde habitualmente ninguém pensa nisso [...]”. E ainda: “esse material associativo que o doente rejeita como insignificante, [...], representa para o psicanalista o minério de onde com simples artifício de interpretação há de extrair o metal precioso.” (FREUD, 1909, p. 32). E Pina também fazia isso: extraía o movimento precioso de cada marca da subjetividade dos bailarinos.

Tudo fala, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. A grande regra freudiana de que não existem ‘detalhes’ desprezíveis, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade, se inscreve na continuidade direta da revolução estética. Não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo. (RANCIÈRE, 2009, p. 36-37) [grifos do autor]

Partindo, então, dessa não hierarquização representativa, no sentido de que o sujeito inconsciente é repleto de matéria-prima para a arte em potencial, penso que práticas relacionadas aos três elementos psicanalíticos aqui abordados poderiam ser feitas durante o processo de criação em dança-teatro, na busca de estimular o dançar-se. Acredito que se o artista “decifrar” a maior parte dos sinais que seu corpo

expressa, perceber cada memória com sensibilidade e potencial criativo e estabelecer relações inéditas entre seu passado e seu presente, terá mais condições para uma dança rica em significados. Compartilho da opinião de Pina Bausch, quando reflete sobre sua formação multidisciplinar: “[...] nada mais natural que se conhecesse de tudo um pouco.” (*apud* CYPRIANO, 2005, p. 25).

Quando Bentivoglio (1994, p. 15) lhe perguntou sobre em que critérios se baseava para escolher seus bailarinos, Pina respondeu: “quando escolho uma pessoa, isso acontece porque tenho de fato vontade de a conhecer. As pessoas fáceis não me interessam.” Essa afirmação de Pina remeteu-me a uma aula do Mestrado, em que discutíamos sobre a recepção. Uma colega comentou que sentia nas pessoas um fascínio quando a peça, o filme ou o livro tratavam de uma história real. A colocação dela chamou-me a atenção, pois sinto o mesmo como espectadora e em relação aos outros.

No caso da dança, o público parece ter uma identificação maior quando a obra traz aspectos que realmente aconteceram, quando a peça explora uma biografia. Esse caminho autobiográfico tem se mostrado uma tendência das artes cênicas contemporâneas. Penso que isso ilustra como a subjetividade é, de fato, um terreno não apenas fértil para a criação, mas atrativo para quem assiste. Essa poderia ser outra pesquisa: a psicanálise implicada na recepção, investigando como os receptores interagem com a subjetividade do artista, se preferem obras em que ela apareça em menor ou maior grau e que movimentos isso produz em suas próprias subjetividades.

Outra proposta que faço, baseada na psicanálise implicada na dança, porém agora no processo criativo, é construir um trabalho com intérpretes-criadores-analisandos. Como seria isso? Que tipos de corpos seriam esses? Como essa proposta seria recebida pelos bailarinos? Esse tipo de trabalho exigiria uma dose de desestabilização, de insegurança maior do que nos processos que não envolvem a terapia? Percebo que a maior parte dos colegas da dança não possui uma boa relação com a palavra falada. Talvez, por isso, eles dançam; e eu me incluo neles. Mas a psicanálise aqui implicada poderia aparecer em forma de escrita. O desafio é,

justamente, exigir um expor-se além do movimento. Esse seria outro tema possível para um novo estudo.

Minha sensação de um incômodo semelhante na terapia e no meu processo criativo em dança contemporânea, que foi o ponto de partida desse estudo, parece, a meu ver, ilustrar uma possível afinidade entre conflito e criação. Mas a indagação que fica sem resposta para mim é se, no momento em que a psicanálise trabalha pela conscientização e interpretação desses conflitos, ela atrapalha ou ajuda a capacidade criativa do bailarino. No meu caso, sinto que a influência psicanalítica veio a favor da criação em dança, ao possibilitar uma maior riqueza de associações.

Em palestra realizada em Porto Alegre este ano, Flávio Desgranges, pós-doutor em Artes Cênicas e pesquisador da recepção teatral, afirmou que “a arte reeduca o olhar, abre a percepção e estimula uma visão poética da realidade”. Penso que a psicanálise também provoca um novo olhar, potencializa uma nova forma de perceber o que está adormecido, acomodado. Desgranges, refletindo sobre a amplitude daquilo que a arte pode atingir, lançou a questão: “como seria se o próprio artista fosse a região obscura a ser pesquisada?” A meu ver seria um processo extremamente rico e delicado, no qual elementos psicanalíticos poderiam ser explorados.

Acredito que, se por um lado, a psicanálise pode contribuir para uma nova forma de pensar a criação em dança contemporânea, por outro, penso que essa contribuição deva ser cautelosa, no sentido de não sobrepor a psicanálise à dança. O intérprete-criador e o coreógrafo devem ter em mente que os elementos psicanalíticos são ferramentas, não regras ou limitadores. Além disso, aspectos da subjetividade do bailarino não precisam ser expostos, caso esse não deseje. O que estou propondo é uma forma de estimular o dançar-se, mas, certamente, existem outras.

Sobre minha dúvida a respeito das limitações da psicanálise, se essa potencializa ou limita a capacidade criativa, concordo com Desgranges (2014) quando ele afirmou que “só porque eu aprendi o que quer dizer metáfora, não quer dizer, necessariamente, que eu não possa ler poesia de uma forma solta,

descompromissada.” Ou seja: o fato da psicanálise contribuir para que o bailarino se conheça melhor, não fará dele, necessariamente, um sujeito menos espontâneo e menos “fervilhante”. A psicanálise não acomoda, ela “movimenta”, “mexe”, faz reverberar e ressignificar.

Reforço que sou uma estreante pesquisadora no campo da psicanálise. Muito ainda tenho para ler, refletir e investigar. Na dança, meu caminho percorrido já é mais longo. Porém, da mesma forma, ainda repleto de questionamentos, o que faz dele vivo e frutífero. O corpo é também um caminho que sempre nos reserva surpresas, nos oferece possibilidades, não cansa de nos surpreender. Assim, penso que tudo que estiver ao nosso alcance para tirar proveito dessa riqueza de desdobramentos será bem-vindo.

Para a continuidade dessa pesquisa, acredito que dois psicanalistas fariam importantes contribuições, no sentido de problematizar a questão do dançar-se. Um deles é Jean Florence, autor de “*Art et thérapie: liaison dangereuse?*” (Arte e terapia: ligação perigosa?, 1997). Nesse livro, Florence faz um convite à investigação das possíveis interações entre o fazer artístico e a psicanálise, partindo da criação, em muitos hospitais psiquiátricos, a partir da década de sessenta, de atividades artísticas com pacientes, mediadas por profissionais da saúde e da arte. Por que essa ligação poderia ser perigosa? Como o dançar-se seria entendido na concepção de Florence?

O segundo psicanalista que poderia ser convidado a enriquecer essa questão do dançar-se em futuras explorações é Daniel Stern, autor de “*Forms of vitality: exploring dynamic experience in psychology and the arts*” (Formas de vitalidade: explorando a experiência dinâmica na psicologia e nas artes, 2010). O autor, bastante citado por José Gil, aborda a dança como uma forma dinâmica de vitalidade. Isto é, como um meio de expressão do “estar vivo”, do estar em movimento. Para Stern, a dança carrega afetos de vitalidade, os quais traduzem uma experiência afetiva. Que articulações seriam possíveis entre o dançar-se e a noção de vitalidade, elaborada por Stern? Quais as peculiaridades da expressão da vitalidade do sujeito inconsciente na dança contemporânea?

Além desses autores psicanalistas, Gilles Deleuze, com “Diferença e repetição” (1988), e Walter Benjamin, com “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1936), por exemplo, também poderiam fomentar a investigação sobre o dançar-se. Deleuze problematiza a questão da repetição, elemento presente no processo criativo do sujeito inconsciente que se dança. A noção de “aura”, concebida por Benjamin, poderia inspirar ricas relações com o dançar-se, no sentido de trazer as noções de autenticidade e unicidade. As narrativas que acercam o dançar-se estão abertas a diversas abordagens, possíveis em futuros estudos.

O dançar-se pode ser investigado por várias óticas, apoiado em diferentes vertentes da psicanálise, da filosofia, da arte. O corpo do artista possibilita uma multiplicidade de leituras e desdobramentos, no sentido de enriquecer o processo do fazer artístico. O sujeito inconsciente está repleto de possibilidades, de significados, de descobertas a serem feitas, de avessos a serem provocados. A psicanálise pode ser um dos caminhos a ser percorrido para potencializar o dançar-se desse sujeito. Pina, talvez sem ter a intenção, criou um modo de fazer dança que demonstra as contribuições que a psicanálise implicada no processo criativo pode gerar.

Se tudo fala, se tudo é linguagem, a dança pode ser enriquecida se soubermos escutar o sujeito inconsciente que reside em nós e confrontá-lo consigo mesmo. As dores da ordem e do caos, de ontem e de hoje, sobre as quais sabemos muito ou pouco podem potencializar nosso fazer artístico, nosso dançar-se. A psicanálise tem sua trajetória construída na investigação desse sujeito inconsciente que, entre outras coisas, dança. A psicanálise criou um sujeito novo, o qual Pina convidou para dançar. Cabe a nós, hoje, ver como usufruir desses passos no caminho da nossa arte.

Espaço dedicado à ilustração feita especialmente para este trabalho, disponível apenas na versão impressa.

REFERÊNCIAS

APPIGNANESI, Richard; ZARATE, Oscar. **Entendendo Freud**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Leya, 2012.

AZEVEDO, Elaine Cristovam de. **Teatro e psicanálise**. São Paulo: Biblioteca 24 Horas, 2010.

BARBOSA, Vivian Vieira Peçanha. **A dança do século XX**. Publicado em: 20 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.webartigos.com>>. Acesso em: 1 jul. 2013.

BARROS, Carlos Alberto Sampaio Martins de. **Psiquiatria para leigo**. Porto Alegre: Conceito, 2003.

BARROS, Daniel Martins de. Senhorita Else, de Arthur Schnitzler. In: CORDÁS, Tháki Athanássios; BARROS, Daniel Martins de. **Personagens ou pacientes?** Clássicos da literatura mundial para refletir sobre a natureza humana. Porto Alegre: Artmed, 2014, p. 155-158.

BECKETT, Samuel. **Proust**. Tradução de Arthur Rosenblat Nestrovski. Porto Alegre: L&PM, 1986.

BENSON, Nigel [*et al.*]. **O livro da psicologia**. Tradução de Clara M. Hermeto e Ana Luisa Martins. São Paulo: Globo, 2012.

BENTIVOGLIO, Leonetta. **O teatro de Pina Bausch**. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

BEZERRA, Laise Tavares Padilha; ALMEIDA, Maria da Conceição. **Se faço teatro ou dança?** Uma complexa cartografia da anamorfose pinabauschiana. In: SEMINÁRIO E MOSTRA NACIONAL DE DANÇA TEATRO, 2., Viçosa, 2010. Disponível em: <https://phpsistemas.cpd.ufv.br/danca_teatro/evento/apresentacao/gruposTematicos.html>. Acesso em: 5 jul. 2010.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000.

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

BRITO, Giselle Rodrigues de. **De água e sal: uma abordagem de processo criativo em dança**. 2006. 186 f. Dissertação (Mestrado em Processos Compositivos para Cena) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes. Brasília, 2006. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_arquivos/49/TDE-2006-10-04T161533Z-335/Publico/Apresentacao.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2010.

CABAS, Antonio Godino. **O sujeito na psicanálise de Freud e Lacan: da questão do sujeito ao sujeito em questão**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

CALDEIRA, Solange. As residências de Pina Bausch. **O Percevejo On Line**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/o-percevejoonline/issue/view/40>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

_____. Corpo: expressão estética no *tanztheater* de Pina Bausch. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: PODER, VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO, 19., São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br>>. Acesso em: 5 jul. 2010.

_____. Dança: do movimento puro à dramaturgia corporal de Pina Bausch. **Mimus - Revista On Line de Mímica e Teatro Físico.**, a. 1, n. 2, 2009. Disponível em: <http://www.mimus.com.br/capa02.htm>. Acesso em 20 de julho de 2010.

CAMPOS, Márcia R. Bozon de. **Recordar, repetir, criar**: intensidades pulsionais na obra de Pina Bausch. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br>>. Acesso em: 5 jul. 2010.

CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch** - Routledge Performance Practitioners. Londres: Taylor & Francis, 2007.

CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DESGRANGES, Flávio. **Razões e desrazões para uma escola de espectadores**. Porto Alegre: Teatro Renascença, 26 mar. 2014 (Comunicação oral).

EINSTEIN, Albert; FREUD, Sigmund. **Carta a Freud e resposta de Freud** (sobre a guerra). 1932. Disponível em: <<http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/cl/cl09/cl090201.php>>. Acesso em: 2 mar. 2014.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2007.

FORMAÇÃO FREUDIANA. **Rara entrevista de Freud**. Publicada em: 30 maio 2012. Disponível em: <<http://www.freudiana.com.br/destaques-home/entrevista-com-freud.html>>. Acesso em: 10 jan. 2014. (Publicada originalmente em “Psychoanalysis and the fut”, volume especial do Journal of Psychology, Nova Iorque, 1957).

FRAYZE-PEREIRA, João A. Arte contemporânea, crítica de arte e psicanálise: Louise Bourgeois, um desejo interdisciplinar. **Revista Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 61, n. 2, p. 34-36, 2009.

FREUD, ALÉM DA ALMA. Direção: John Huston. Produção: Wolfgang Reinhardt. Duração: 140min. Gênero: biografia/drama. Estados Unidos, 1962, 1 DVD.

FREUD, Sigmund. A dinâmica da transferência (1912). In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 131-143. (Edição *Standard Brasileira*; v. XII)

_____. **Escritores criativos e devaneios** (1908). Disponível em: <<http://quebracorpo.blogspot.com.br/2010/04/escritores-criativos-e-devaneio-1908.html>>. Acesso em: 28 jan. 2014.

FREUD, Sigmund. Fragmento da análise de um caso de histeria (1905). In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 5-119. (Edição *Standard Brasileira*; v. VII)

_____. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância (1910). In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 55-124. (Edição *Standard Brasileira*; v. XI)

_____. O Moisés de Michelangelo (1914). In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 249-279. (Edição *Standard Brasileira*; v. XII)

_____. O ego e o id (1923). In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 32-41. (Edição *Standard Brasileira*; v. XIX)

_____. **O mal-estar na cultura**. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: LPM, 2010. (Coleção LPM Pocket)

_____. Terceira lição (1909). In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 29-37. (Edição *Standard Brasileira*; v. XI)

FUKS, Betty Bernardo. **Freud e a cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. (Coleção Passo-a-passo; 19)

GALHÓS, Claudia. **Pina Bausch**: ensaio biográfico. Alfragide: Dom Quixote, 2010.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Tradução de Antonio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e repetição em psicanálise**: uma introdução à teoria das pulsões. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

_____. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GIRON, Myrna Cicely Couto. **Psicanálise a arte**: a busca do latente. Porto Alegre: Rigel, 2007.

GONZÁLEZ, Fernanda; SZTEJNMAN, Priscila. **Um diálogo com o processo criativo de Pina Bausch**: se você pudesse repetir algum momento da sua vida, qual momento você repetiria? Trabalho apresentado para conclusão da disciplina Processo de Criação do Ator do Curso de Teatro da UniverCidade, Rio de Janeiro, 2011.

GREBLER, Maria Albertina Silva. **Bausch e Brecht**: a dança-teatro e o drama épico. In: SEMINÁRIO E MOSTRA NACIONAL DE DANÇA TEATRO, 2., Viçosa, 2010. Disponível em: <https://phpsistemas.cpd.ufv.br/danca_teatro/.../gruposTematicos.html>. Acesso em: 25 dez. 2010.

GREENSON, Ralph R. **A técnica e a prática da psicanálise**. Tradução de Marina Camargo Celidonio. Rio de Janeiro: Imago, 1981. v. 1.

_____. **A técnica e a prática da psicanálise**. Tradução de Marina Camargo Celidonio. Rio de Janeiro: Imago, 1981. v. 2.

HILLMAN, James. **Ficções que curam**: psicoterapia e imaginação em Freud, Jung e Adler. Tradução de Gustavo Barcellos. São Paulo: Verus, 2010.

HOGHE, Raimund. **Pina Bausch: histoires de théâtre dansé**. Paris: L'Arche Éditeur, 1987.

_____; WEISS, Ulli. **Bandoneon**: em que o tango pode ser bom para tudo? Tradução de Robson Ribeiro e Gaby Kirsch. São Paulo: Attar, 1989.

JORGE, Marco Antonio Coutinho; FERREIRA, Nadiá Paulo. **Freud, criador da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Coleção Passo-a-passo; 14)

KON, Noemi Moritz. **Freud e seu duplo**: reflexões entre psicanálise e arte. São Paulo: Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

LIMA, Carla Andréa Silva. **Dança-teatro**: a falta que baila. A tessitura dos afetos nos espetáculos do *Wuppertal Tanztheater*. 2008. 111 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2008.

_____. *O angst theater* de Pina Bausch: articulações entre vazio, pulsão e corpo. In: SEMINÁRIO E MOSTRA NACIONAL DE DANÇA TEATRO, 1., Viçosa, 2009. Disponível em: <<http://www.dan.ufv.br/evento/gruposTematicos.html>>. Acesso em: 5 jul. 2010.

_____. **O lugar do entre**: a escritura do sujeito nos espetáculos de Pina Bausch. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS DA ABRACE - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4., Salvador, 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org>>. Acesso em: 5 jul. 2010.

MANNONI, Octave. **Freud**: uma biografia ilustrada. Tradução de Maria Luzia X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

MARCUSE, Ludwig. **Sigmund Freud**: sua imagem do ser humano. Tradução de Frederico Stein. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MAURANO, Denise. **Para que serve a psicanálise?** 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. (Coleção Passo-a-passo; 21)

MEZAN, Renato. **Freud: a trama dos conceitos.** 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos; 81)

MONTAGNA, Plínio. A revolução freudiana. **Revista Mente e Cérebro:** Freud em questão, São Paulo, n. 24 (ed. esp.), p. 48-51, abr. 2006.

NESTROVSKI, Arthur; BOGÉA, Inês. A arte total de Pina Bausch. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Caderno Mais, 27 de agosto de 2000.

PACHECO, Olandina Monteiro Cruz de Assis. **Sujeito e singularidade:** ensaio sobre a construção da diferença. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

PELLANDA, Nize Maria Campos; PELLANDA, Luiz Ernesto Cabral (orgs.). **Psicanálise hoje:** uma revolução do olhar. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO:** espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. São Paulo: Annablume, 2010.

PEREZ, Daniel Omar. **O inconsciente:** onde mora o desejo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. (Coleção Para Ler Freud)

PINA BAUSCH LISSABON WUPPERTAL LISBOA. Direção: Fernando Lopes. Gênero: documentário. Lisboa, 1998, 1 DVD.

QUINET, Antonio. **A descoberta do inconsciente:** do desejo ao sintoma. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

RACKER, Heinrich. **Estudos sobre a técnica psicanalítica.** Tradução de José Cláudio de Almeida Abreu. Porto Alegre: Artes Médicas, 1982.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético.** Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Coleção Passo-a-passo; 13)

_____. Nota sobre as fabulações psicanalíticas de Louise Bourgeois. **Trivium**, Rio de Janeiro, ano 2, v. 3, p. 126-129, 2011.

RODRIGUES, Letícia Maria Olivares. **Dança-teatro:** estímulos transdisciplinares para o intérprete-compositor. In: SEMINÁRIO E MOSTRA NACIONAL DE DANÇA TEATRO, 1., Viçosa, 2009. Disponível em: <<http://www.dan.ufv.br/evento/gruposTematicos.html>>. Acesso em: 5 jul. 2010.

ROTH, Michael S. (org.). **Freud: conflito e cultura: ensaios sobre sua vida, obra e legado**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Por que a psicanálise?** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SALOMÃO, Jayme. **O método psicanalítico de Freud**. Edição *Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Volume VII. Pág. 255-262. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

SANDLER, Joseph. **O paciente e o analista: fundamentos do processo psicanalítico**. Tradução de José Luís Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

SEKKO, Carlos. **Ilustrações especialmente criadas para esta dissertação**. Porto Alegre, 2014.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.

SONHOS EM MOVIMENTO: nos passos de Pina Bausch. Direção: Anne Linsel e Rainer Hoffmann. Produtora: Imovision. Duração: 89 minutos. Gênero: documentário. Alemanha, 2010, 1 DVD.

SPINDLER, Patrícia. **Dançando com Pina Bausch: experimentações contemporâneas**. 2007. 138 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Psicologia, Porto Alegre, 2007.

THONES, Ana Paula Bellochio; ROSA JUNIOR, Norton Cezar Dal Follo da. A travessia da criação do personagem: aproximações possíveis entre teatro e psicanálise. **Revista Brasileira de Psicanálise**, Passagens II: entre o moderno e o contemporâneo, São Paulo, v. 46, n. 3, p. 200-211, 2012.

ZIMERMAN, David E. **Fundamentos psicanalíticos: teoria, técnica e clínica - uma abordagem didática**. Porto Alegre: Artmed, 1999.

_____. **Manual de técnica psicanalítica: uma re-visão**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

_____. **Vocabulário contemporâneo de psicanálise**. Porto Alegre: Artmed, 2001.