

CAMINHOS PARA DANÇAR-SE O SUJEITO DO INCONSCIENTE EM PINA BAUSCH

***Ways to dance oneself the individual of the unconscious at
Pina Bausch***

Maria Tereza Furtado Travi¹

Resumo: O presente trabalho traz reflexões acerca da relação do processo criativo de Pina Bausch com a psicanálise freudiana, no que se refere à noção de sujeito do inconsciente. A autora propõe a psicanálise freudiana como responsável por uma nova visão de subjetividade, a qual teria potencializado o dançar-se bauschiano, já que esse considera a subjetividade clivada como fonte de criação de movimentos.

Palavras-chave: Pina Bausch; Processo de criação; Psicanálise.

Abstract: This paper presents reflections about the relation between Pina Bausch's creative process and Freud's psychoanalysis, regarding of the be unconscious. The author proposes Freud's psychoanalysis as responsible for a new vision of subjectivity, which would have leveraged Bausch's ways to dance oneself, since it considers the cleaved subjectivity as a source of creation of movements.

Key-words: Pina Bausch; Creative Process; Psychoanalysis.

*“E das peles que visto, muitas há que não vi.”
(Carlos Drummond de Andrade)*

¹ Especialista em Dança pela PUCRS e Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS.

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.” (EINSTEIN; 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. 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.

No que diz respeito à dança, paralelamente ao surgimento da psicanálise, em meados de 1900, especialmente pessoas ligadas à arte começavam a questionar o *ballet* clássico enquanto 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 essas tragédias. Na dança, essa manifestação deu-se com Duncan, Laban, Mary Wigman (1886-1973), a *Denishawn School* (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. Como nos coloca Garaudy:

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 e suas atrocidades, 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 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 consequentemente gerando uma aproximação entre as artes de forma

crescente. O artista de vanguarda buscava novas poéticas, novas maneiras de se expressar com o corpo.

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”, a dança moderna passa a ser questionada. Esse fenômeno, radicalizado entre 1950 e 1960, 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 ampliados. 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 diversas. 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 negação de correntes anteriores; mas sim releituras, readaptações, reaproveitamentos. Como esclarece Barbosa:

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 portavoz, 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, então, 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, introduzo a questão da revelação do inconsciente freudiano. 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, cuja subjetividade não fazia parte do processo de criação. 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 o foco desse artigo, pois foi o terreno do qual nasceu a dança-teatro de Pina Bausch.

Laban iniciou suas reflexões sobre corpo e 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”. Seu principal

discípulo foi Kurt Jooss, fundador da *Folkwangschule*, em Essen. Foi nessa escola que Jooss conheceu 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)

Foi no final dos anos 1970 que Pina iniciou o processo coreográfico que causaria muito estranhamento em seus bailarinos. Segundo Galhós (2010) e Lima (2008), “Barba Azul”² 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” (LIMA, 2008, p. 35).

Freud não descobriu o inconsciente. 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, 2000, 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.

² Título original: *Blaubart - Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper “Herzog Blaubarts Burg* (Barba Azul. Ouvindo uma gravação da ópera de Béla Bartók “O Castelo de Barba Azul”).

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, a partir de um aparelho psíquico com diferentes instâncias. 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 a essência dos significados expressos pelos bailarinos no momento de criação dos movimentos, bem como as intensidades pulsionais que geraram aqueles gestos. Captava 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 (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 que existia atrás daquele sintoma; com sua história de vida, 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” (ROUDINESCO, 2000, 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, portadores do passado e do futuro ao mesmo tempo. É isso que, segundo Maurano (2010, p. 49-50), isso 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 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 Bezerra (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 também provocou 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.” (In: BENTIVOGLIO, 1994, p. 13). Segundo Pina, todo o corpo da colega parecia completamente desorgânico. “Antony Tudor, após um certo tempo, aproximou-se dela e disse: ‘Querida, isto não é poesia [...]’” (*idem*). Para a coreógrafa, a dança não deveria servir “[...] para mostrar que os dançarinos são capazes de algo que o espectador não é.” (*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 Escola *Folkwang*, 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 diversas técnicas e linguagens não só de diferentes tipos de dança, mas também de outras artes, com um propósito bem específico. 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 reconstruem, 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 [...].



Figura 1. Desenhos de Maria Tereza Travi.

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 era 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”, 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, “porque há resistência”, como existe na situação analítica, como afirma Carla Lima (2008, p. 104).

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 demais 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 (2004, 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 (2004, 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. No espetáculo *Für die kinder von gestern, heute und morgen* (Para as crianças de ontem, hoje e amanhã), de 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 dessas 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, mostrando-o revolucionariamente descentrado de si próprio. Está à mercê de sua relação com o

estrangeiro habitante de seu interior, regido pelo inconsciente [...]”. Na dança, Pina também introduziu a 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).

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). Isto porque, como afirmou a coreógrafa, “... é importante aceitar sentimentos que talvez não se possa definir com precisão” (*apud* Hoghe, 1987, p. 21, tradução livre). Mas isso, para bailarinos e platéia, talvez parecesse muito doloroso no início.

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 nos modos mais inusitados. 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. Daí aflora o

“dançar-se”, um modo de criar dança que escuta o sujeito do inconsciente. A arte de Bausch explicitou essa escuta, 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 desejante, repleto de impasses.

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 foi 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 recalado. 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. Enfim, caminhos distintos que, ao que parece, partiram de um mesmo olhar sobre a subjetividade, enriquecendo a dança e a arte em geral.

Referências

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

BARBOSA, Vivian Vieira Peçanha. *A dança do século XX*. Publicado em: 20/03/2009. Disponível em: <<http://www.webartigos.com>>. Acesso em: 01/07/2013.

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: 05/07/2010.

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/tesedsimplicado/tde_arquivos/49/TDE-2006-10-04T161533Z-335/Publico/Apresentacao.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2010.

CALDEIRA, Solange. Corpo: expressão estética no *tanztheater* de Pina Bausch. In: *XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. São Paulo: Associação Nacional de História, 2008. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br>>. Acesso em: 05/07/2010.

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: 05/07/2010.

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

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/cl_09/cl090201.php>. Acesso em: 02/03/2014.

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

Freud, S. *Além da Alma*. Direção: John Huston. Produção: Wolfgang Reinhardt. Duração: 140min. Gênero: biografia/drama. Estados Unidos, 1962, 1 DVD.

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.

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

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

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

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.

LINSEL, Anne; HOFFMANN, Rainer. *Sonhos em Movimento: Nos Passos de Pina Bausch*. Produtora: Imovision. Duração: 89 minutos. Gênero: documentário. Alemanha, 2010, 1 DVD.

MAURANO, Denise. *Para que serve a psicanálise?* 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

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

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.

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

SEKKO, Carlos. *Ilustrações especialmente criadas para este estudo*. 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.

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