

## RESUMO

TRAVI, Maria Tereza Furtado. **Caminhos para dançar-se**. Porto Alegre: UFRGS; Mestrado; Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvia Balestreri Nunes.

Esta pesquisa é um desdobramento de um estudo iniciado em 2009, no qual a autora investiga a relação do processo criativo de Pina Bausch com a psicanálise, no que se refere ao acesso ao inconsciente através da associação livre. A partir da aproximação dessas duas áreas, a autora tem como objetivo aprofundar essa comparação, ampliando a análise bibliográfica, e investigar se o processo coreográfico de Pina Bausch assemelha-se ao processo psicanalítico também quanto às concepções de *setting* e transferência, e, a partir daí, propor a psicanálise como um possível caminho na construção do dançar-se, tendo a subjetividade clivada como fonte de criação de movimentos.

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

## ABSTRACT

TRAVI, Maria Tereza Furtado. **Ways to dance**. Porto Alegre: UFRGS; Master Degree; Professor Silvia Balestreri Nunes, PhD.

This research is an outgrowth of a study started in 2009 in which the author investigates the relation between the creative process of Pina Bausch and psychoanalysis concerning the access to unconscious through free association. By approaching these two areas, the author aims to deepen the comparison, to expand literature analysis and to investigate whether the choreographic process of Pina Bausch resembles the psychoanalytic process regarding the concepts of setting and transference. Then, psychoanalysis may be suggested as a possible way to build dance, and subjectivity may be a source for the creation of movements. must be, somehow, into focus. For that, psychoanalysis may help art.

**Keywords:** Pina Bausch. Dance Theater. Creation Process. Psychoanalysis.

O início foi uma sensação. O tempo passava e, cada vez mais, questionava-me por que duas situações distintas causavam-me um sentimento semelhante. Esse foi o primeiro passo: um sentir-se “igual” em situações diferentes. Meu tratamento psicanalítico e meu crescente interesse por Pina Bausch, a partir de 2006, passaram a caminhar lado a lado. Nas aulas de dança contemporânea, situações novas para mim começaram a acontecer. Minha professora propôs: “dancem algum momento muito triste que vocês viveram. Depois, vamos mostrar aos colegas.” Pensei: não temos que copiar movimentos, não é a coreógrafa que diz o que fazer? A dança contemporânea trabalha com a ideia de bailarino-criador. A hierarquia coreógrafo-intérprete, para muitos profissionais, não é mais tão rígida.

Pensei em uma situação triste que vivi e criei uma partitura de movimentos. Felizmente, não precisávamos dizer qual 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, o que não acontecia no processo de Pina Bausch, conforme relatos de bailarinos. Pina aliava o treinamento físico com horas de escuta e reflexão. Mas, de início, como em um tratamento psicanalítico, novos modos de trabalho que exigem um alto grau de exposição causam resistências. Quando a coreógrafa começou a utilizar seu método de perguntas, Dominique Mercy questionou: “para que perder horas, todos sentados a falar?” (LIMA, 2008, p. 101). Pina exigia desprendimento e coragem, e, como afirma Carla Lima, exige tudo isso “porque há resistência” (2008, p. 104), como existe na situação analítica.

A bailarina Anne Marie Benati 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. (BENTIVOGLIO, 1994, p. 26)

Por um caminho semelhante a esse, seguiram minhas aulas. “Dance algum defeito seu. Dance um momento da sua infância.” Além de agora ter de criar, deveria criar a meu respeito. Esse desconforto chamou minha atenção. Aos poucos, fui percebendo que esse sentimento era semelhante na terapia. 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 às vezes não, sair mais aliviada ou mais incomodada: terapia e dança contemporânea despertando sensações similares.

As perguntas feitas por minha professora remeteram-me às perguntas feitas por minha terapeuta, que me remeteram às perguntas de Pina a seus intérpretes. A partir daí, comecei a perceber uma série de aspectos comuns na forma como 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. Esse 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.

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 ainda mais autenticidade, tornando-a ainda mais efetivamente um reflexo autoral do sujeito que a cria. Transitando pelo processo *bauschiano*, 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 sua forma de trabalhar apresenta semelhanças com o fazer

psicanalítico, e minha sensação de bailarina e paciente 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. Sensações doloridas, momentos tristes, não somente os agradáveis de 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, por exemplo.

Sob esse viés, este estudo investiga o sujeito que se dança. Para essa busca, o caminho foi promover um entrelaçamento entre a dança-teatro de Pina Bausch e a psicanálise freudiana. Nessa perspectiva, o foco da pesquisa é, ao investigar o processo de criação *bauschiano*, através de conceitos psicanalíticos, verificar de que forma a psicanálise pode, em alguns aspectos, ser um facilitador do dançar-se. Há passos comuns no processo psicanalítico e no processo de criação de Pina Bausch no que se refere ao acesso ao inconsciente? E se existem passos comuns, de que forma eles podem promover, estimular o dançar-se do bailarino? A psicanálise pode ser uma facilitadora do dançar-se?

Por questões de delimitação teórica, escolhi a chamada “regra básica” da psicanálise – a associação livre –, amparada por outros dois elementos terapêuticos, que permitem a essa “regra” ser “aplicada” de maneira eficiente: *setting* e transferência. A partida da criação coreográfica pode surgir de inúmeras instâncias: um poema, uma palavra, uma música, um objeto. 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, 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, portador de uma singularidade formada pelo desejo e pela pulsão, não seria rico e coerente também explorar essa camada do corpo do artista? Se, conforme Pina reconheceu, essa instância pode ser uma fonte de criação, a associação livre e, conseqüentemente, outros elementos da psicanálise, não poderiam entrar no processo criativo em dança-teatro? Como acessar esse sujeito construído pelo processo de simbolização, de representação, de subjetivação de forma que ele possa dançar a si mesmo de forma ainda mais plena? Por que não pegar conceitos da psicanálise para

enriquecer esse dançar-se, assumindo esse entrelaçamento? O processo de Pina é aqui um ponto de partida para investigar essas problemáticas.

A subjetividade dividida representou, segundo Garcia-Roza, “uma ruptura entre o enunciado e a enunciação, o que implica admitir-se uma duplicidade de sujeito na mesma pessoa.” (1986, p. 23). Ou seja, a psicanálise reconheceu uma diferença entre “o que o sujeito diz” e “o que o sujeito deseja”, e, segundo Freud, é no desejo inconsciente que, justamente, reside a clivagem da subjetividade. Para Gil, Pina Bausch “fez do paradoxo um meio de criação de movimentos” (2009, p. 171), ou seja, a coreógrafa mostrava o ser humano em sua força e em sua fragilidade, transformava o singular em universal, abordava os conflitos das relações humanas. Na psicanálise, Roudinesco afirma que “o inconsciente freudiano repousa num paradoxo”, pois o sujeito é, simultaneamente, livre e prisioneiro em suas vontades (2000, p.71). Em outras palavras, o paradoxo, presente na psicanálise e na dança-teatro de Bausch, é reflexo da subjetividade cindida.

Pina recebeu de herança uma psicanálise já consolidada 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:

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. (2006, p. 21)

O inconsciente insiste em se manifestar. A partir disso, Tania Rivera afirma que a arte é uma “maneira disfarçada, sempre desviada” (2002, p. 14) de expressão dessa instância. 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.

Leonetta Bentivoglio descreve o “método Bausch” como um “levantar vô”, precedido das sessões de pergunta-resposta, resistência, estranhamento e inquietação (BENTIVOLGIO, *apud* GIL, 2004, p. 173). Penso que, mesmo possuindo finalidades distintas, Pina Bausch, talvez sem perceber, acabou seguindo passos similares ao do analista.

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 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)

Se o processo criativo em dança-teatro considera os braços, as pernas, a respiração, a pele, o alongamento do corpo, a palavra dita, a expressão facial, como deixar o inconsciente de fora? Como não visitar essa instância tão própria do sujeito? Considerar o sujeito sem considerar o inconsciente é um caminho, mas não o do dançar-se pleno. Para uma dança que efetivamente represente o sujeito, o inconsciente precisa estar, de alguma forma, em foco. E, para isso, a psicanálise pode auxiliar a arte.

## REFERÊNCIAS

BENTIVOGLIO, Leonetta. **O teatro de Pina Bausch**. Tradução: Maria José Casal-Ribeiro. Lisboa: Acarte / Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

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](http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_arquivos/49/TDE-2006-10-04T161533Z-335/Publico/Apresentacao.pdf)>. Acesso em: 20 jul. 2010.

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

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

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

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.

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

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

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.

**ARTE DA CENA:  
A PESQUISA EM  
DIÁLOGO COM  
O M U N D O**

**VII Reunião Científica  
da ABRACE**

27 a 29.outubro.2013  
UFMG - Belo Horizonte

