



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I – CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E DA SAÚDE
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

ANA BEATRIZ COSTA XAVIER

**O QUE MOVE UM CORPO FALANTE:
INTERSEÇÕES ENTRE A PSICANÁLISE E O MÉTODO DANÇA-TEATRO DE
PINA BAUSCH**

**CAMPINA GRANDE
2024**

ANA BEATRIZ COSTA XAVIER

**O QUE MOVE UM CORPO FALANTE:
INTERSEÇÕES ENTRE A PSICANÁLISE E O MÉTODO DANÇA-TEATRO DE
PINA BAUSCH**

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo)
apresentado a/ao Coordenação
/Departamento do Curso de Psicologia da
Universidade Estadual da Paraíba, como
requisito parcial à obtenção do título de
graduação em Psicologia.

Orientador: Profa. Dr. Jailma Belarmino Souto

**CAMPINA GRANDE
2024**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

X3q Xavier, Ana Beatriz Costa.
O que move um corpo falante [manuscrito] : interseções entre a psicanálise e o método dança-teatro de Pina Bausch / Ana Beatriz Costa Xavier. - 2024.
25 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Biológicas e da Saúde, 2024.

"Orientação : Profa. Dra. Jailma Belarmino Souto, Departamento de Psicologia - CCBS."

1. Psicanálise. 2. Corpo. 3. Dança-teatro. 4. Pina Bausch.

I. Título

21. ed. CDD 150.195

ANA BEATRIZ COSTA XAVIER

**O QUE MOVE UM CORPO FALANTE:
INTERSEÇÕES ENTRE A PSICANÁLISE E O MÉTODO DANÇA-TEATRO DE
PINA BAUSCH**

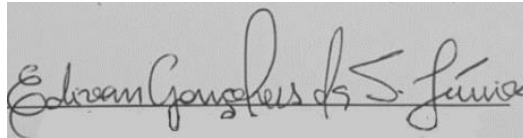
Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo)
apresentado ao Departamento do Curso de
Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba,
como requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Psicologia.

Aprovada em: 18/06/2024.

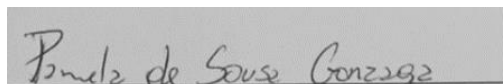
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Jailma Belarmino Souto (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Me. Edivan Gonçalves da Silva Júnior
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Me. Pamela de Sousa Gonzaga
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Aos meus pais, minha irmã, meus sobrinhos, meu
namorado e meus amigos da universidade e das artes pela
força, incentivo, amor, companheirismo e amizade, DEDICO.

“A arte diz o indizível; exprime o inexprimível,
traduz o intraduzível”.

Leonardo da Vinci

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Pina em aula de ballet clássico.....	13
Figura 2 - Espetáculo “Sagração da Primavera” por Pina Bausch.....	15
Figura 3 - Espetáculo “Os sete pecados capitais de Pina Bausch” por Pina Bausch.....	15

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 PSICANÁLISE, AS ARTES & PINA BAUSCH	10
2.1 Na arte, ecoa a psicanálise.....	10
2.2 A vida em dança de Pina Bausch	12
2.3 Arte cinética do teatro dançado de Pina Bausch	14
3 METODOLOGIA.....	16
4 RESULTADOS E DISCUSSÕES.....	17
4.1 Os atravessamentos da linguagem.....	17
4.2 Recordar, Repetir e Elaborar no método dança-teatro e na Psicanálise.....	19
4.3 O corpo pulsional.....	21
5 CONCLUSÃO.....	22
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	23

O QUE MOVE UM CORPO FALANTE: INTERSEÇÕES ENTRE A PSICANÁLISE E O MÉTODO DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH

WHAT MOVES A SPEAKING BODY: INTERSECTIONS BETWEEN PSYCHOANALYSIS AND THE DANCE-THEATER METHOD OF PINA BAUSCH

Ana Beatriz Costa Xavier¹

Jailma Belarmino Souto²

RESUMO

Esta pesquisa elaborou interseções entre a psicanálise Freud-Lacanianana e o método dança-teatro de Pina Bausch, investigando o que ambas as óticas trazem de construções subjetivas acerca dos corpos e suas expressividades no campo artístico e cênico. Através das revisões bibliográficas de caráter narrativo e enfoque qualitativo, buscou-se realizar o estudo baseado em obras relevantes já publicadas acerca do assunto investigado. As bases de dados utilizadas na pesquisa foram materiais virtuais disponíveis nas plataformas do Google Acadêmico, PePsic e SciELO, como também, obras físicas de Freud e Lacan. Sendo selecionados artigos, livros, revistas e dissertações na língua portuguesa e inglesa, gratuitos e sem recortes temporais. Assim, foi possível delinear confluências do método dança-teatro de Pina Bausch a partir do que a psicanálise propõe acerca dos atravessamentos da linguagem no corpo, dos conceitos freudianos de recordação, repetição, elaboração com o método dança-teatro e por fim, associar o conceito de pulsão da psicanálise Freud-Lacanianana ao método dança-teatro de Pina Bausch. Dessa forma, foi possível concluir que tanto a psicanálise quanto o método de dança-teatro visibilizam e exploram os modos de fala do corpo. A psicanálise e o método de composição coreográfica de Pina priorizam os conteúdos do inconsciente, seja daquilo que está dito ou no não-dito verbalmente, nas narrativas de cada sujeito. Sendo assim, a arte e em específico o método de condução elaborada na dança-teatro de Pina Bausch são possibilidades de compreensão do corpo nas suas expressividades e comoções.

Palavras-Chave: psicanálise; corpo; dança-teatro; Pina Bausch.

ABSTRACT

This research aimed to relate intersections between Freudian-Lacanian psychoanalysis and Pina Bausch's dance-theater method, investigating what both perspectives contribute regarding subjective constructions about bodies and their expressiveness in the artistic and scenic fields. Through a narrative bibliographic review with a qualitative focus, this study attempted to use relevant works already published on the investigated subject. The databases used in the research were virtual materials available Google Scholar, PePsic and SciELO platforms,

¹ Estudante de graduação do curso de Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) - ana.beatriz.xavier@aluno.uepb.edu.br;

² Professora Dra. do departamento de Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) - jailma.psy@servidor.uepb.edu.br

as well as physical works by Freud and Lacan. Being selected articles, books, journals, and dissertations in Portuguese and English select, all free of charge and without time constraints. Thus, it was possible to outline the confluences of Pina Bausch's dance-theater method based on what psychoanalysis proposes about the Freud concepts of recollection, repetition, and elaboration with the dance-theater method, and finally, associate the concept of drive from Freud-Lacanian psychoanalysis in Pina Bausch's dance-theater method. In this way, it was possible to conclude that psychoanalysis and the dance-theater method make visible and explore the modes of the body's speech. Psychoanalysis and Pina Bausch's choreographic composition method prioritize the contents of the unconscious, whether in what is spoke or not verbally articulated in each subject's narratives. Thus, art as a whole, and specifically the method developed in Pina Bausch's dance-theater, provide opportunities for understanding the body in its expressiveness and emotions.

Keywords: psychoanalysis; body; dance-theater; Pina Bausch.

1 INTRODUÇÃO

Ao nos depararmos com um problema de pesquisa e nos propomos a falar sobre e a investigá-lo, é possível fazer isso sob as variadas óticas. Quando o objeto de pesquisa é o corpo sendo observado à luz da psicanálise, é um fato que ela não o investigue no seu caráter biológico, pois entende e explora o corpo que é atravessado pela linguagem, por fenômenos: dentre eles está a repetição, recordação e elaboração, como também, têm seus desejos mobilizados por intermédio das pulsões. Logo, o método dança-teatro da coreógrafa e bailarina alemã Pina Bausch nos serve como um catalisador de conceitos de ordem subjetiva do corpo e para isso facilitará a elaboração de articulações desse corpo na psicanálise em sua interseção com as artes. Portanto, algumas perguntas nortearam este trabalho, a fim de dar corpo para a investigação, à exemplo, de qual maneira a palavra se opera na carne? A arte pode ser vista como um modo de fazer falar esse corpo? Propõe-se delinear essa investigação não com a proposta de trazer respostas que feche a discussão, mas que traga confluências que possam dar abertura a esse tipo de discussão, envolvendo psicanálise e o método de dança-teatro.

Logo, a relação entre arte e psicanálise é vasta e multifacetada, explorando como o inconsciente pode trazer inspiração na criação e a interpretação artística. Sigmund Freud, o fundador da psicanálise, inaugura essa relação ao usar Sófocles como inspiração mitológica e metafórica. Na peça *Édipo Rei*, o herói, sem saber, mata seu pai e toma sua mãe como esposa. Enquanto no *Complexo de Édipo*, conceito psicanalítico resultante dessa análise, o pai desempenha o mesmo papel de “temido adversário dos interesses sexuais infantis” (Freud, 2012, p. 132). Acrescenta-se que Freud também escreveu sobre a arte e a literatura, analisando obras para entender como os processos inconscientes dos artistas contribuem por trás da criatividade nas suas construções artísticas e os impactos causados frente aos espectadores. Não somente, investigou como a arte pode estar relacionada ao ato de brincar durante a infância e como se tornam presentes ainda na vida adulta, através da formação de fantasias inconscientes. As diversas análises desse gênero podem ser vistas na coletânea de textos reunidos na obra *Arte, Literatura e os Artistas* (Chaves, 2021).

Ao direcionar isso para o método de dança-teatro, Pina Bausch privilegia os conteúdos psíquicos dos próprios bailarinos-intérpretes para elaborar as construções cênicas de seus espetáculos. Segundo Campos, (2017, p. 117): “A coreógrafa expunha o corpo simultaneamente como origem do estímulo e veículo de expressão das pulsões, atravessado pela fantasia,

carregado de memória e de linguagem”. Sendo assim, a artista utilizou-se do *método de perguntas e respostas* que impulsionava o corpo artístico por meio de indagações que os faziam recordar suas memórias e relatos de vida, acrescentando uma carga emocional ao projeto. Logo, o ato de recordar as vivências, revelando tristezas, medos, traumas e desejos acompanhava outros dois exercícios: o de repetição exaustiva desses conteúdos, após selecionar aquilo que era universal e havia sido recordado no particular, a fim de moldar os movimentos, memorizá-los na consciência corporal e aperfeiçoá-los; e finalmente, a elaboração das cenas eram realizadas a partir daquilo que estava condizente ao objetivo definido pela coreógrafa da peça.

Em *Recordar, Repetir e Elaborar* (1914), Freud a princípio aborda a utilização da hipnose como imprescindível para a recordação e para a ab-reação, que eram um dos seus principais objetivos serem alcançados no método de tratamento, através do viés catártico vigente na época. A posteriori, Freud abandona a hipnose por perceber que seus pacientes retornando do estado hipnótico não recordavam daquilo que havia exposto, por esse motivo passa-se a utilizar a *associação livre* que permitia os pacientes discorrerem sem direcionamento do analista, lhes oferecendo liberdade para trazer tudo aquilo que vinham na mente. Já a repetição, não é senão, uma transferência daquilo que está em seu passado esquecido e reprimido. O indivíduo transfere não somente para a sua relação com o médico, mas também em todas as relações de sua vida. Torna-se importante que o analista seja paciente, e dê o tempo necessário para que o analisando possa conhecer, elaborar e superar a resistência. Assim, quanto mais se repete mais elaborações podem se tecer na rede de significantes.

Jacques Lacan, outro influente psicanalista, expandiu essas ideias enfatizando o papel do desejo e da linguagem na arte. *O inconsciente é estruturado como uma linguagem* – Lacan está de acordo com esse axioma, pois a experiência psicanalítica serve-se da palavra para operar sobre o inconsciente (Nadolny; Assad, p. 2682). Em interseção a isso, Pina Bausch utilizou-se da palavra, que não é dita verbalmente na fala, vinda do inconsciente de cada bailarino para o corpo e procurou a partir disso compreender e o que os fazem mover, para além de um olhar técnico sob a dança, despertar e pulsionar esse corpo.

Na obra de Sigmund Freud, *Sobre o Narcisismo: Uma introdução* (1914), ele define pulsão como uma força interna que busca a satisfação ao reduzir a tensão. É possível observar essa dinâmica no método Pina Bausch, quando ela se utilizava de perguntas mobilizadoras para manifestação pulsional do bailarino-intérprete (Campos, 2017, p. 120). Segundo Freud (1996, *apud* Previdello, 2019) a pulsão tem por objetivo trazer satisfação ao corpo, pois através de uma pressão interna no aparelho psíquico direcionada a um objeto essa descarga era produzida. Entende-se dessa forma, que a dança e o teatro se servem de objeto para direcionamento e descarga dessas pulsões com propósito de satisfação. Logo, a psicanálise nos leva a compreender por que a dança-teatro de Pina Bausch se constituiu como uma forma de expressar a vida na sua mais ampla subjetividade: as perguntas propostas pela coreógrafa geravam estímulos mobilizadores para a manifestação da linguagem, da repetição, recordação e elaboração das histórias dos bailarinos-intérpretes e das pulsões que movem esse corpo.

O que motivou a estudar e escolher esta temática de pesquisa foi a convivência da autora deste trabalho com a arte, visto é dançarina de ballet clássico há 17 anos, e há 9 anos coreógrafa e professora. Além disso, durante a trajetória acadêmica Ana Beatriz aproximou-se da psicanálise, que inclusive, foi a orientação nas práticas de estágio e extensão do curso de graduação. O contato com a dança sempre esteve simultaneamente presente com a academia, no entanto, havia uma linha imaginária que separava essas duas áreas como sendo diferentes, a partir deste trabalho foi visto a oportunidade de identificar pontos de encontro nessas duas vertentes. Nesse sentido, através de revisões bibliográficas de caráter narrativo e enfoque qualitativo, buscou realizar o estudo baseado em obras relevantes já publicadas acerca do assunto investigado. Pretende-se com essa pesquisa relacionar interseções entre a psicanálise Freud-Lacanian e o método dança-teatro de Pina Bausch, sobre o que ambas as construções teóricas

trazem de construções subjetivas acerca dos corpos e suas expressividades no campo artístico e cênico. Logo os objetivo de maneira mais específica são: a- discorrer os atravessamentos da linguagem no corpo no método teatro-dança e na psicanálise Freud- Lacaniana; b- identificar os conceitos de repetição, recordação e elaboração da psicanálise aplicados ao processo de criação cênica nos corpos dos bailarinos-intérpretes do método teatro-dança de Pina Bausch; c- associar o conceito de pulsão da psicanálise Freud-Lacaniana ao método dança-teatro de Pina Bausch.

2 PSICANÁLISE, AS ARTES & PINA BAUSCH

2.1 Na arte, ecoa a psicanálise

A literatura e as artes visuais sempre foi do interesse teórico de Sigmund Freud, por consequência, utilizou-se dessas artes como investigação de produção subjetiva o que ocupou um lugar fundamental na construção teórica da psicanálise, tornando-se parte de suas obras. Freud, inaugura essa relação ao usar Sófocles como inspiração mitológica e metafórica. Na peça “Édipo Rei”, o herói, sem saber, mata seu pai e toma sua mãe como esposa. Enquanto no Complexo de Édipo, conceito psicanalítico e freudiano resultante dessa análise, o pai desempenha o mesmo papel de “temido adversário dos interesses sexuais infantis”, indicando que a figura paterna é percebida pela criança como um obstáculo à realização dos desejos inconscientes direcionados ao genitor do sexo oposto (Freud, 2012, p. 132).

A “patografia” foi um gênero que ganhou ainda mais força no século XIX, graças às interligações que se faziam entre a criação artística e as experiências traumáticas dos artistas, sobretudo acerca da sexualidade e do Complexo de Édipo. Assim a psicanálise influenciou na construção das obras de autores como René Laforgue em *O fracasso de Baudelaire: um estudo psicanalítico sobre a obra de Charles de Baudelaire* (1931), como também, por Ernest Jones em *The American Journal of Psychology* (1910), primeira versão que compõe um compilado de *Hamlet e o Complexo de Édipo* (1949). Não somente, Otto Rank, foi um dos mais interessados e elaborou nove obras nas quais fazem conexões entre a arte e a psicanálise (Chaves, 2015).

Freud dizia que ele mesmo não é “nenhum conhecedor da arte, e sim um leigo” (Chaves, 2015, p. 5). Apesar disso, ele sempre a mencionava em seus escritos, dentre eles encontra-se o *Rascunho N* (1986), em correspondências para Wilhelm Fliess, em que Freud escreve no trecho intitulado *Ficção e Fine Frenzy*, fazendo referência a composição *Ficção e Loucura* de Shakespeare, uma associação entre a psicanálise e a arte. Na frase “O mecanismo da ficção é idêntico ao das fantasias histéricas” (idem, p. 252), faz-se referência a Goethe em *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), onde utilizando-se de sua própria experiência amorosa, quando se apaixonou por Lotte Kastner, buscou identificação em uma outra história de um jovem chamado Jerusalém que cometeu suicídio por amor. A partir disso, Werther passou a “brincar” de se matar, mas escapou das consequências finais por intermédio da fantasia.

No texto, *O poeta e o fantasiar* (1908), Sigmund Freud diz que toda fantasia individual é uma realização de desejo, ou seja, algo que se cria para dar conta da realidade insatisfatória do sujeito. A fantasia nas mulheres para Freud (idem), são desejos eróticos que envolvem a busca pelo amor; já a fantasia nos homens, os desejos eróticos têm o caráter egoísta e de ambição. Dessa forma, na sociedade, enquanto a “dama educada” deve mostrar o mínimo de necessidade erótica o rapaz deve reprimir esses desejos mostrando o seu egoísmo (idem,

2021, p. 57). Dessa forma: “uma fantasia paira entre três tempos, os três momentos temporais de nossa imaginação” (idem, 2021, p. 58). O que se entende disso é que no presente se despertam os desejos que tem suas origens no passado, resultando em uma situação criada e ligada ao futuro. Sendo assim, passado, presente e futuro se interligam através do desejo. É importante mencionar também que o modo de ocorrência dessas fantasias põe as condições para o diagnóstico estrutural do sujeito, seja na neurose ou na psicose. Em processo de análise, as fantasias são uma das mais próximas lembranças que provocam a formação de sintomas de sofrimento nos sujeitos, que se pode levar até o campo patológico (idem, 2021, p. 58-59). Os sonhos também, nada mais são do que essas fantasias e realização de desejos percebidas através das interpretações. Os desejos, portanto, que surgem nos chamados “sonhos diurnos”, que por muitas vezes não nos recordamos ao acordar se deve ao fato de conter em sua maioria conteúdos que queremos esconder e que sentimos vergonha de expor, sendo motivo para recalcar e levar ao inconsciente.

Em *O Poeta e o fantasiar* (1908), Freud buscou compreender de onde os poetas retiram seus temas para criação poética e como eles conseguem despertar emoções no espectador. Enquanto leigo, Freud inquieto procura encontrar alguma referência que busque responder a essas indagações. Será que está em cada um de nós ou próximo a nós algo que se assemelhe a atividade de um poeta? Respondendo a isto, se arrisca em dizer que a atividade das crianças no ato de brincar se assemelha ao comportamento dos poetas, pois conseguem transferir aquilo que está na fantasia do seu mundo para algo que lhe agrada. Sobre isso, Freud complementa: “A criança diferencia enfaticamente seu mundo de brincadeira da realidade, apesar de toda distribuição de afeto, e empresta, com prazer seus objetos imaginários e relacionamento às coisas concretas e visíveis do mundo real” (Chaves, p. 54, 2021). Logo, a linguagem seria o intermédio identificado na infância e na criação poética, na medida em que se veja necessário emprestar objetos da realidade para representá-los na brincadeira. Outro fator interessante, é que algo que pode não ser causa de gozo como real³, quando colocado no jogo da fantasia podem ser fonte de prazer ao espectador. O adulto, ao chegar nesse estágio da vida, pode então se lembrar da seriedade como investiu nas suas brincadeiras infantis e equiparar suas ocupações atuais aos atos de brincar quando criança. Logo, o adulto ao invés de brincar, empresta objetos reais, utiliza-se da fantasia e a esconde dos outros como algo do seu mais íntimo, porque socialmente não se espera que um adulto, principalmente homens, brinque mais e nem crie fantasias, diferentemente da criança. Conclui-se que, a vivência atual do poeta pode se remeter as mais antigas lembranças infantis do qual é mobilizado por um desejo que o leva a criação poética.

As psicobiografias também foram um outro meio pelo qual o pai da psicanálise buscava essa vinculação com arte. Além de pontuar informações sobre os artistas, também buscava analisar suas vidas e obras de arte. À exemplo disto, no texto *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci* (1910), Freud o descreve enquanto uma pessoa com genialidade, mestre da palavra, jovial, amável por todos e que gostava de apreciar a beleza das coisas que o cercava. Explica também que isto mudou após o declínio do poder de Ludovico, o Mouro que fez da Vinci se mudar de Milão, lugar que lhe proporcionava uma vida segura e de influência, para uma outra vida cheia de erros e que seu brilho já se encontrava opaco. Freud conta também, que por esse motivo, da Vinci pegava no pincel sem prazer e não finalizava os processos de sua pintura, o que para seus

³ Os três registros imaginário, simbólico e real são fundamentais na teoria psicanalítica lacaniana. Nos serve para descrever diferentes dimensões da experiência humana e da estrutura psíquica. O imaginário refere-se ao campo das imagens, das identificações e das ilusões. É o registro das aparências e das relações especulares, onde o ego se forma através do estágio do espelho. O simbólico relaciona-se com a linguagem, a lei e a ordem social. É o registro das normas, dos códigos e dos significantes, esse registro é introduzido através do processo de aquisição da linguagem e da inserção na cultura (Lacan, 2001).

contemporâneos se tornou um mistério. A lentidão nesses processos, a indiferença, a inatividade e o não comprometimento aos quadros incompletos que Leonardo apresentava fez com que Freud buscasse analisar a sua vida psíquica. Sobre isso, Freud aponta que Leonardo da Vinci foi um exemplo de “fria negação à sexualidade” (1910, p. 78), conservava apenas o amor abominando o ato procriador e tudo aquilo relacionado a este. Contudo, entende-se que a pulsão sexual em da Vinci era sublimada sob forma de compulsão à pesquisa, ou seja, é essa pulsão sexual que sustenta a atividade profissional do artista, tal como uma força física conversível. Sobre essa análise, destaca:

Consideramos como provável que essa pulsão muito forte já agia na mais remota infância da pessoa e que sua dominação foi estabelecida por meio de impressões da vida infantil e, por isso, aceitamos que ele recorreu às forças pulsionais sexuais originárias, para fortalecê-las de tal modo apenas posteriormente, ele pôde representar um fragmento da vida sexual (Freud, p. 89, 1910).

É possível perceber que na vida cotidiana as pessoas conseguem transferir parte de suas forças pulsionais sexuais para a atividade profissional. Logo, a pulsão sexual fornece contribuições pela sua capacidade de sublimação, ou seja, a pulsão consegue se direcionar a um objetivo que não seja o sexual. Em um segundo momento dessa pesquisa, no tópico *O corpo pulsional* será feito um aprofundamento de como essa pulsão atua no corpo e como ela pode estar relacionada com o mecanismo de sublimação. Assim, a arte se faz presente de forma constante e contribuinte nos estudos de Freud, por mais que ele se mostre contraditório em sua compreensão, quando se nomeia enquanto um leigo. Logo, o que Freud nos mostra, ao tomar a arte como fonte inspiradora, é a contribuição no sentido de nos propor compreensões no que tangeas criações artísticas, processos psicológicos desses artistas e a importância da arte na subjetividade.

2.2 A vida em dança de Pina Bausch

Phillipine Bausch, conhecida artisticamente por Pina Bausch ou somente Pina, nasceu em 27 de julho de 1940 em uma família de donos de um restaurante na Alemanha (Servos, 2009-2024)⁴. Em entrevista para Bentivoglio, no livro *O Teatro de Pina Bausch* (1994), conta que Pina se identificou enquanto uma criança tímida, observadora, nostálgica, medrosa e incomodada com os seus pés tamanho 41, gostava de se esconder embaixo das mesas do restaurante para que os seus pais não lhe encaminhassem para cama e enquanto isso olhava os pés das pessoas que frequentavam o local (Bentivoglio 1994, *apud* Marques, 1998). Dessa forma, sua aproximação com a dança se iniciou na infância com os bailarinos e atores que entravam e deixavam o local. Em outros momentos, a pequena Bausch bailava pelo restaurante, recebia elogios e através desses contatos foi convidada para o teatro, onde teve as primeiras experiências em operetas e bailados (Bentivoglio, 1994 *apud* Navarro, 2009).

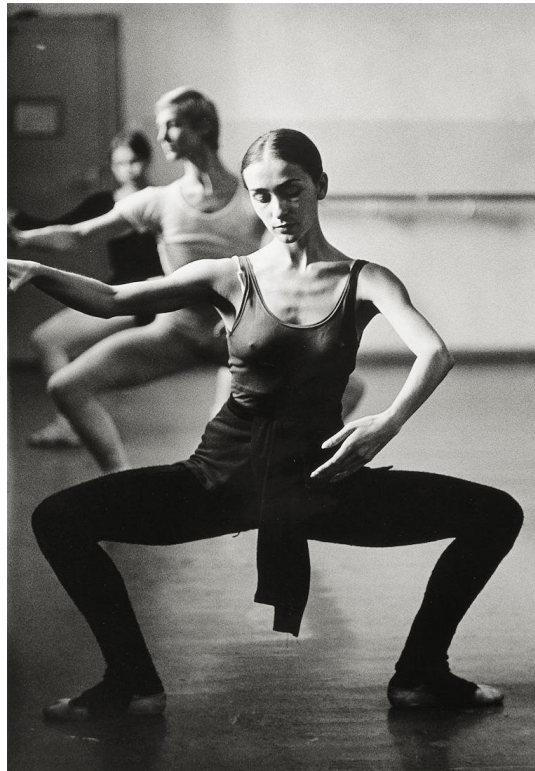
Em 1955, Pina começou a formação profissional em dança na Escola Folkwang em Essen, sob a orientação de Kurt Jooss, um líder do movimento revolucionário alemão na dança expressiva das décadas de 20 e 30, Bausch finalizou o curso em 1959. Um dos princípios de destaque de Jooss para Bausch foi a honestidade e precisão: honestidade ao lidar com a

⁴ Essa última referência é colocada em uma linha temporal extensa pelo fato de não haver data identificada no texto de base, por esse motivo, fiz uma pesquisa para saber em qual ano a fundação Pina Bausch elaborou o site que contém o texto biográfico. O resultado disso foi uma média entre 2009, ano da morte de Pina Bausch e 2024, ano que se faz essa pesquisa.

realidade e precisão ao moldar a forma. Após dois anos em Nova York, com bolsa de estudos na Escola Juilliard de Música, onde teve acesso aos melhores professores, tornou-se dançarina do New American Ballet e no Metropolitan Opera House Ballet. Retornou a Essen em 1962 atendendo ao pedido de Jooss para ser solista no recém-criado Folkwang Dance Studio. Já no final da década de 60 suas coreografias começaram a chamar atenção, incluindo *Im Wind der Zeit*, (No vento do tempo), pelo qual recebeu o primeiro prêmio no concurso de coreografia da Colônia (idem, entre 2009 e 2004).

O diretor dos espaços de artes cênicas municipais Arno Wustenhofer, contratou Pina Bausch como coreógrafa, iniciando sua temporada de trabalho em 1973-74. Bausch viu no contexto daquela época uma necessidade em realizar trabalhos mais próximos da vida real, como também, desenvolver novas formas. Assim, Pina decide mudar o nome do seu conjunto de ballet para “Tanztheater” – Teatro de dança, onde experimentou ópera de dança, revista e até operetas unindo a dança com o teatro; "Se faço teatro ou dança? É uma questão que nunca coloco a mim própria" (Bausch *apud* Marques, p. 96). Seus trabalhos usavam da poética e danças para abordar os medos e desejos que impulsionam os seres humanos (idem, entre 2009 e 2024).

Figura 1 - Pina em aula de ballet clássico



Fonte: Google Imagens.

Após sua morte em 2009, Pina Bausch havia criado mais de 50 obras e alcançado reconhecimento mundial por sua arte. Embora houvesse muitos críticos, a artista conseguiu revolucionar ao criar um gênero no qual mesclava elementos do teatro com a dança, ou ainda, o método de dança-teatro. Além das diversas premiações recebidas, Pina se tornou grande influência para os coreógrafos do século XX, em que passaram a abrir novas possibilidades nos trabalhos se desvencilhando da beleza artificial e dos movimentos tecnicamente robotizados, assim levando a arte em direção à vida real. Seu estilo inovador permanece vivo e influente até

hoje e é tema de dissertações, artigos, livros e filmes espalhados por todo o mundo (idem, entre 2009 e 2024).

2.3 Arte cinética do teatro dançado de Pina Bausch

Eu não investigo como as pessoas se movem, mas o que as move.

Pina Bausch

O método dança-teatro foi alvo de interesse por muitos pesquisadores, como Leonetta Bentivoglio, Juliana Carvalho Franco da Silveira e Mariana Lima Muniz, em variadas áreas do conhecimento, seja investigando as suas características estéticas ou acerca dos dispositivos criativos de composição cênica. Os procedimentos aplicados aos intérpretes-criadores nos direcionam como um catalisador de conceitos de ordem subjetiva (Motta, 2019, p. 83). Isto porque as composições cênicas elaboradas no método bauschiano se iniciam através da experiência subjetiva de cada bailarino.

Em uma pesquisa realizada ao longo de três anos (2007-2009), incluindo experiências de campo no Tanztheater Wuppertal por Juliana Silveira e sob orientação de Mariana Lima Muniz (2013), foram identificadas duas fases do processo de criação de Pina Bausch. A primeira, data de 1973 a 1978, em que foram utilizadas diversas formas de elaboração das coreografias, enquanto na segunda fase, de 1978 a 2009, iniciou a aplicação do *método de perguntas e respostas* nas obras do Tanztheater (Silveira; Muniz, 2013, p. 94-95).

Pina Bausch, ao iniciar seu trabalho no fundado Tanztheater Wuppertal a convite de Arno Wustenhofer, em 1973-74, sofreu grandes críticas não somente do público, como também, dos próprios bailarinos que estavam resistentes às obras que fossem diferentes dos repertórios clássicos ou da dança moderna Cypriano, *apud* Silveira; Muniz, p. 95, 2013). Apesar de Pina manter em certa medida a tradicionalidade ao utilizar textos preexistentes, era visível a mudança dos corpos que se tornavam expressivamente mais livres contando suas próprias histórias nas obras, com a aplicação e direcionamento do método dança-teatro.

A Sagração da Primavera, foi o último trabalho de Pina Bausch realizado de maneira tradicional e contínua, da mesma maneira com o qual se faz os espetáculos de dança clássica e moderna que seguem história existentes da literatura organizadas por atos. Enquanto, *Fritz* (1974), *Os Sete Pecados Capitais* (1976) e em *Barba-Azul* (1977) passaram a serem utilizadas o *collage*⁵ como procedimento dramaturgico.

⁵ O termo collage surgiu no início do século XX, através do movimento cubista. A exemplo, na obra *Natureza morta com cadeira de palha* Picasso foi o primeiro artista reconhecido a utilizar essa técnica. Ele optou por materiais como corda e oleado com desenho de cadeira de palha para causar uma estranheza que mescla fato de ficção, promovendo reflexões do que seja a realidade (SILVEIRA; MUNIZ, p. 103, 2013).

Figura 2 - Espetáculo “Sagração da Primavera” por Pina Bausch.



Fonte: Uwe Schinkel

Figura 3 - Espetáculo “Os sete pecados capitais de Pina Bausch” por Pina Bausch



Fonte: Laszlo Szito

Os trabalhos de Bausch usavam da poética e da dança para abordar os medos e desejos que impulsionam os seres humanos. Dessa forma, na segunda fase (1978-2009) Pina inicia a aplicação do *Método de Perguntas* que contribuiu fortemente no propósito de envolver as experiências humanas de maneira estética na cena. No espetáculo *Barba-Azul* (1977), houve grande resistência por parte dos intérpretes de maneira em que provocou uma divisão do grupo em dois: aqueles que apoiavam Pina Bausch e os que estavam contra o método. Apesar disso, o *Método de Perguntas* foi instaurado fora do Wuppertal, sendo incluídos apenas alguns dos bailarinos deste junto aos que compunham o corpo artístico do teatro de Bochum, na Alemanha. Nesta experiência, foi construído uma obra baseada em *Macbeth* de Shakespeare (1623), *Ele a levou pela mão ao castelo, os outros os seguiram* (1978) (Silveira; Muniz, 2013).

Ao estrear *Ele a levou pela mão ao castelo, os outros os seguiram* (1978) o público não recepcionou o que estava sendo apresentado diante dos seus olhos, esperavam uma obra clássica shakespeariana, provocando uma quase interrupção do espetáculo devido aos gritos e assobios feitos pela plateia (Bentivoglio, 1994 *apud* Silveira; Muniz, 2013, p. 99). Após esse acontecimento, Pina retorna a Wuppertal finalizando seu trabalho em Bochum, na Alemanha. A partir daí, todos seus trabalhos foram criados com base no *Método de Perguntas*, que funcionava utilizando-se dos conteúdos que provinham de seus próprios intérpretes nas diversas óticas do mundo, das relações e a si mesmo. As perguntas elaboradas e direcionadas por Bausch tinham teor provocativo acerca dos desejos, do amor, da infância, dos medos e das tristezas e as respostas destas perguntas eram os temas para cada cena construída. As perguntas-estímulos conduzem os dançarinos a recordarem suas memórias pessoais e utilizarem-nas com matéria-prima para a construção de partituras corporais ou cenas que comporão os espetáculos, após isso eram repetidos os movimentos selecionados pela coreógrafa e elaborados cada cena de acordo com o tema. Sobre esse aspecto:

Nossos sentimentos, todos eles, são muito precisos. Mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis. 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 (Pina Bausch, 2000, p. 12).

Assim, Pina inaugura uma nova significação aos movimentos. Trazendo corpos com expressividade subjetiva que contam de si sem o virtuosismo técnico, abrindo espaço as narrativas de maneira orgânica e real. Usando os corpos como instrumento de linguagem para transmitir um novo olhar ao estético, se opondo à estética de linhas retas em dança, onde o estranho, o deformado e até mesmo o feio podem ser valorizados diante de um contexto “engessante” da arte.

3 METODOLOGIA

Este trabalho consiste numa revisão bibliográfica de caráter narrativo e enfoque qualitativo. Buscou-se realizar o estudo baseado em obras relevantes publicadas acerca do assunto investigado. Assim, foi indispensável o domínio da leitura do conhecimento e sistematização do material selecionado para melhor responder aos objetivos propostos pela pesquisa. Diante disso, o uso da pesquisa bibliográfica é definido como o resgate de publicações disponíveis sobre a teoria que se propõe direcionar o estudo científico, o que necessita uma atenção do pesquisador em analisar o que será reunido para embasar o trabalho cientificamente (Sousa; Oliveira; Alves, 2021).

Do ponto de vista qualitativo e narrativo, é executada uma análise dos dados e discussão deles sem pretensão de quantificá-los. Dito isso, segundo Holanda (2006, p. 364): “A abordagem qualitativa propõe-

se, então, a elucidar e conhecer os complexos processos de constituição da subjetividade, diferentemente dos pressupostos “quantitativos” de predição, descrição e controle”.

Para o resgate do material bibliográfico, foi realizada a leitura a de artigos, livros, revistas e dissertações nas plataformas do Google Acadêmico, PePsic e SciELO, como também, materiais físicos de Sigmund Freud e Jacques Lacan. Aqueles materiais que respondessem aos objetivos da pesquisa eram selecionados.

Quanto aos desafios metodológicos podemos citar a dificuldade em encontrar livros sobre o método dança-teatro na língua portuguesa, por esse motivo foi necessário a realização de tradução do inglês para português. Não somente, encontrar fontes que trouxessem falas da própria coreógrafa, como também, materiais que informassem quais perguntas eram feitas no *Método de perguntas e respostas*. Sendo assim, foram encontrados materiais de autores que falavam a partir de suas próprias análises sobre a coreógrafa e o método dança-teatro.

4 RESULTADOS E DISCUSSÕES

4.1 Os atravessamentos da linguagem

O real, direi, é o mistério do corpo falante, é o mistério do inconsciente.

Jacques Lacan

Na psicanálise, o corpo ganha espaço nas discussões ao romper com o ponto de vista biológico posto pelo saber médico. Portanto, nos direcionamos àquele corpo representado no discurso pelo desejo, pela linguagem, pelo sintoma e pela fantasia que se inserem no inconsciente. Neste tópico, pretende-se discorrer acerca dos atravessamentos da linguagem no corpo e para isso, pode-se partir do processo de constituição do sujeito para a psicanálise.

No texto *O Estádio do Espelho como formador da função do Eu* (1949), Jacques Lacan explica que o *infans* ao nascer se encontra objetificado na relação com o outro e através da linguagem, adquire o estatuto de sujeito. Compreende-se o *estádio do espelho* como uma identificação que constrói o *imago* — responsável por fundar uma relação do organismo com sua realidade. Esse *estádio* contribui também para a identificação espacial do sujeito com seu próprio corpo, esse desenvolvimento mental poderá provocar desde fantasias de um corpo despedaçado até a forma de um corpo em sua totalidade. Logo, ao nascermos, somos como um *pedaço de carne com olhos*, esta expressão embora não seja citada com essa exatidão, é articulada de forma semelhante e metaforicamente nos escritos de Lacan para referir-se a fase de fragmentação do corpo antes da formação do Ego, como também, à essa experiência de incoerência corporal do *infans*.

A topologia de *alienação e separação* na psicanálise, também é um modo de entender a constituição do sujeito, sua inserção no inconsciente e compreensão do corpo na psicanálise.

Em um estudo de caso com crianças (Bruder; Brauer, 2007) tidas como psicóticas, autistas ou deficientes em uma clínica, apresentam-se algumas situações nas quais essas se encontram em uma ligação forte com a mãe, não falam e estão *coladas*⁶ com o materno. Sendo assim, o exercício que era feito em clínica tinha o objetivo de propor condições enquanto sujeito para que a criança *descole* e coloque suas próprias demandas, se retirando do lugar de objeto. Essa posição em que a criança se encontra *colada* com a mãe, corresponde a um momento de *alienação*. Nesse estágio compreende-se que o sintoma dominante no discurso do menor está articulado à subjetividade daquele que ocupa a função parental. A criança logo se encontra alienada ao desejo que é da mãe e busca correspondê-lo como sendo ele mesmo, o filho, a única fonte de satisfação. Quando essa separação não ocorre, é identificado o sintoma, na maioria dos casos, o de ausência da fala mesmo que inseridos na linguagem. Ao dar prosseguimento com o acompanhamento sistemático um problema surgirá para a mãe, pois agora a criança que antes era objetificada agora recusa esse lugar de objeto de desejo, assim, a criança começa a falar e responder ao seu próprio desejo e sintoma. Por consequência, a mãe por vezes apresenta sintomas físicos que a medicina não dá conta de diagnósticos e que na psicanálise supõe enquanto um sintoma histérico. O ponto crítico a se pensar é o porquê a separação traz tantos impactos nas mães a ponto de as palavras não darem conta, e por consequência, ser atravessado o real do corpo. Segundo Lacan, em sua formulação acerca da alienação (1660/1998 *apud* Bruder; Brauer, 2007, p. 515), o sujeito é inserido na linguagem logo após nascer. A mãe é o Outro responsável por dispor desses significantes primordiais. E neste momento, ocorre uma escolha sem liberdade, por isso que nascer é traumático. Não se tem escolha quando para se constituir enquanto sujeito necessita-se entrar no campo do Outro. Nesse primeiro tempo o sujeito não fala, não se utiliza da palavra, sofre pela inserção imposta dessa ordem simbólica que é a linguagem; já no segundo tempo de separação, haverá o encontro com a falta trazida pelo Outro que antes respondia com seus significantes de “ser” ao sujeito.

O inconsciente é estruturado como uma linguagem, Lacan utiliza esse axioma ao se referir que o inconsciente está na própria fala do analisando e é percebido através do intermédio do analista e dos cortes que ele faz no discurso do analisando. Esse corte em Lacan, é primordial para que separe os significantes dos significados e o sujeito no discurso surja, e assim, novas significações sejam realizadas por parte do analisando (Nadolny; Assad, p. 2682). Dessa forma, para a psicanálise, em específico da reelaboração de Lacan, o sujeito só é concebido através da linguagem e se estrutura como um sistema de representações, *Vorstellungen*, de traços de memória, *Erinnerzeichen*, de signos de percepção, *Wahrnehmungszeichen*, que se organizam por condensação e deslocamento (Elia, 2010). Estou falando aqui, de representações na ordem simbólica, à articulação de elementos que nada mais é do que a linguagem. Ora, a expressão *Corpo Falante* de Jacques Lacan, revela um corpo que está no campo da linguagem, do simbólico para o real do corpo. Sendo assim, o corpo dito por ele nesse conceito não é aquele do *estádio do espelho*, da imagem e da forma voltada à ordem do imaginário, e sim ao corpo que goza, o corpo do gozo, que produz o sintoma como um fenômeno linguageiro do corpo (Soler, 2010). Dessa maneira o sintoma, é a maneira de fazer retornar aquilo que foi esquecido, logo também é a maneira que a linguagem se opera na carne.

O método teatro-dança bauchiano, é um exemplo onde são vistos corpos ricos em memória e linguagem e que podem ser entendidos através da expressão criada por Pina Bausch atos-palavra (Campos, 2017). Logo, o palco se torna um espaço de proliferação dos sentidos, estabelecendo um intermédio entre o real e o simbólico, ou seja, do corpo com a

⁶ "Colagem" é um termo na psicanálise lacaniana que surgiu ao notar-se no fazer clínico que o significante no qual surge no discurso da criança era o mesmo no discurso da mãe, sendo que eram postos em atendimentos individuais.

linguagem, promovendo a conexão do interno com o externo do espectador a ponto de lhe trazer identificação com sua singularidade (idem, 2017). Já para os bailarinos-intérpretes, os seus corpos revelam uma cadeia de significantes transformados em movimentos nos quais simbolizam a trajetória de suas próprias vidas, o que permitiram aos bailarinos um processo de autoconhecimento (idem, 2017). Ao assistir as obras de Pina, é perceptível que os artistas da dança-teatro têm a capacidade de expressar através do corpo aquilo que não é dito em palavras, o não-dito, mas que se utilizaram dos significantes que são marcados desde a maislongínqua infância para transpassar de corpo para corpo, daqueles que se apresentam no palco para os que prestigiam e tem suas subjetividades provocadas. Para que isso ocorresse, a coreógrafa sempre buscava identificar o que havia de universal no particular de cada enredo, tendo o potencial de evocar em cada espectador o seu repertório associativo, promovendo uma experiência na qual é possível reconhecer sua própria subjetividade. Assim, quando Pina expõe a frase “eu não estou interessada em como as pessoas se movem, mas o que as move”, ela propõe dizer que a dança deve ter outra razão além de simples técnica. A técnica é importante, mas é só um fundamento, pois certas coisas se podem dizer com palavras, e outras, com movimentos. Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida e abrir novas possibilidades de se desvencilhar da beleza artificial e dos movimentos tecnicamente robotizados, assim levando a arte em direção à vida real. Logo, o inconsciente estruturado pela linguagem, é utilizado como ferramenta metodológica utilizada por Pina Bausch para composição cênica buscou acessar à cadeia de significantes inseridos no inconsciente e que atravessam os corpos de cada sujeito.

4.2 Recordar, Repetir e Elaborar no método dança-teatro e na Psicanálise

O texto *Recordar, Repetir e Elaborar* (1914) produzido por Sigmund Freud, a princípio, aborda as mudanças em que a técnica psicanalítica sofreu em detrimento das necessidades que surgiram na época. Em sua origem, a psicanálise mostrou-se em um eixo voltado ao método catártico de Breuer, que era fundamentalmente baseado no momento de formação dos sintomas e como eles poderiam ser levados à consciência. Assim, a utilização da hipnose era imprescindível para a recordação e para a ab-reação, sendo ambas dos seus principais objetivos a serem alcançados no trabalho analítico. Logo, Freud se abstém da hipnose, pois percebe que as pacientes ao retornarem da hipnose não se recordavam do que haviam falado, fazendo com que elas também não se escutassem durante o processo hipnótico. Freud busca após isso circundar a resistência através da interpretação dos pensamentos espontâneos do doente, direcionados aos momentos em que surgira a doença. A ab-reação é deixada de lado, e é alterada ao trabalho excessivo que o analisando obtém para transpor as críticas dos pensamentos espontâneos. Finalmente, mostra-se a técnica atual que permanece estável até então, a *associação livre*. Através desta o médico usufrui da arte da interpretação para trazer à consciência tudo que é essencial para a compreensão daquilo que se encontra nas resistências do paciente. Desta vez, não somente o momento de formação é de seu interesse, mas tudo que o paciente possa expor, independentemente do período em que ocorra.

Para que pudesse identificar os objetivos da técnica formaram-se duas divisões: em termos descritivos, direcionado ao preenchimento das lacunas da recordação; em termos dinâmicos, voltado à superação das resistências da repressão. Portanto, o aparelho psíquico não se limita somente para aquilo que foi reprimido, mas também, para algo que jamais foi representado. Freud, em sua experiência clínica pontua que é visível dizer que, o paciente não recorda de nada do que foi esquecido ou reprimido, mas age através dos atos, sem que perceba. Não recorda de ter agido de certa maneira, mas se comporta como tal. Podemos enquadrar este acontecimento como uma espécie de repetição. A forma ao qual é recordado se encontra por

meio da sua *compulsão à repetição*. O paciente enfrenta um encontro com o sexual, ou seja, um encontro com o traumático. A repetição, não é senão, uma transferência daquilo que está em seu passado esquecido, sendo assim, o indivíduo transfere não somente para a sua relação com o médico, mas também transfere em todas as relações de sua vida. O analista, no entanto, deverá compreender que o indivíduo se encontra preso à compulsão de repetição, sendo essa, a sua maneira de recordar. Quanto mais o indivíduo resiste, mais sua recordação será substituída pela repetição, com o intuito de reprimir aquilo que não poderá ser expresso e que se relaciona com os seus aspectos patológicos. Em contraposição, se no desenrolar do processo a transferência se torna antagonista, surge a necessidade de repressão, portanto, a recordação transfigura em uma atuação. De agora em diante, as resistências determinarão a sequência de repetições do indivíduo. Concluímos que, como forma de defesa o indivíduo repetirá em vez de lembrar, como um meio de resistência. A sua repetição está em concordância com suas repressões, tudo aquilo que não pode ser exposto é reprimido. Além disso, o indivíduo também irá repetir os seus sintomas. A repetição provém de algo do passado, e que insiste em ser ouvido no presente. No entanto, durante a análise, não devemos tratar a sua doença como um assunto histórico, e sim como um poder atual. Enquanto o indivíduo vivencia o real, o analista cumpre o seu dever de conduzi-lo ao seu passado. É através do tratamento que, o indivíduo passa a visualizar a sua condição de maneira consciente, ainda que, não escute as palavras corretas correspondente com aquilo que lhe ocorre, como também, não compreende a sua finalidade. No entanto, aos poucos, de forma natural, o indivíduo dirige a sua atenção frente a sua enfermidade. A forma de manejo da transferência poderá transformar a compulsão de repetição em recordação. Podemos assim, atribuir essa compulsão como inofensiva e útil, quando a possibilitamos vigorar em determinado âmbito. A compulsão na transferência, desenvolvida em completa liberdade, obrigará o paciente a expor tudo aquilo que está inserido em seu oculto. É importante também ser paciente, e dar tempo necessário para que ele possa conhecer, elaborar e superar a resistência. No entanto, este é um trabalho árduo e é a parte do trabalho que tem o maior efeito modificador sobre o paciente, que diferencia o tratamento psicanalítico de toda influência por sugestão.

O processo coreográfico utilizado por Pina Bausch não tinha roteiro definido, utilizou-se do *collage*, um recurso que colagem de trechos de material para composição das peças que uniam teatro e dança. Através de perguntas dirigidas aos bailarinos-intérpretes que os levavam a recordar suas próprias histórias (Campos, 2017). Esse trabalho, nos leva a associar que coreógrafa Pina desempenhava a função de analista nas artes ao abrir um espaço de *associação livre* para os sujeitos recordarem reminiscências que os levam a expressar através de uma palavra ou gesto algo representativo de si e em transferência com a artista é repetido pelos bailarinos aquilo que está reprimido, a repetição portanto facilitaria a recordação desses conteúdos inconscientes. Logo, a repetição é utilizada no método de dança-teatro da coreógrafa Pina Bausch como um ponto de partida para o processo de criação da composição cênica, que contrapõe os métodos utilizados nas danças estruturadas, como o ballet clássico e nas várias formas de dança moderna, a repetição se torna essencial no treinamento de dança. Assim, praticar diariamente movimentos planejados e predefinidos permitem o aprofundamento nos aspectos técnicos da dança e, além disso, a recordação e elaboração de seus traços de memória no inconsciente. Na construção das obras de dança/espetáculos, alguns coreógrafos adotam a repetição utilizando-a para unir os movimentos e praticar a memorização dos dançarinos. Enquanto para a psicanálise a repetição é um modo de facilitação da elaboração do sujeito diante daquilo que está reprimido e lhe causa sofrimento. Na dança, essa aplicação promove uma ampliação do repertório de movimentos no corpo do dançarino, levando-se a reproduzir os movimentos já existentes e estruturando as cenas do espetáculo (Fernandes, 2000). No Tanztheater Wuppertal, a repetição é um meio de reconstrução estética de experiências passadas do dançarino. Para isso, são utilizados dos sentimentos não do presente, mas simbolicamente

de sentimentos passados (idem, p. 26, 2000). Dessa maneira, vale pontuar que dois exercícios são feitos: o de recordar as vivências, revelando tristezas, medos, traumas e desejos e o de repetir exaustivamente esses conteúdos, após selecionar aquilo que era universal e havia sido recordado no particular, a fim de moldar os movimentos, memorizá-los na consciência corporal e aperfeiçoá-los; por fim, a elaboração das cenas eram realizadas a partir daquilo que estava condizente ao objetivo definido pela coreógrafa da peça. Por consequência e como resultado, elaborações na performance do intérprete são construídas evocando diferentes temas e experiências subjetivas. Na obra *Interpretação dos Sonhos* (1900), Sigmund Freud pontua que diferente da reminiscência platônica, a recordação não está associada ao mundo das ideias. No entanto, recordar é evocar uma rede de múltiplas associações que podem tornar-se representações de cenas vividas. Contudo, o método não é feito somente através da recordação que leva o intérprete ao passado provocando um distanciamento, mas também com a repetição para que haja uma atualização da vida psíquica. No teatro-dança bauchiano a repetição ocupa um lugar de importância, pois a priori ela aparece nas respostas dos bailarinos frente às questões provocativas colocadas pela coreógrafa através do método de perguntas, anteriormente apresentado nessa pesquisa, assim durante o processo surgem experiências passadas que se atualizam no presente. É visto que, a repetição tem por objetivo construir as cenas e suas movimentações, ao mesmo tempo em que algo novo é elaborado. Já para o espectador, na repetição de vezes em que ele assiste também pode perceber essas novas transformações (Campos, 2017).

4.3 O corpo pulsional

Eu falo com meu corpo pulsional.
Jacques Lacan

A pulsão é um dos meios mobilizadores do sujeito, é a fonte de excitação que impulsiona o corpo ao seu objeto de satisfação. O uso do conceito de pulsão é fundamental na psicanálise e neste trabalho para fins de tentar elaborar as razões pelas quais os sujeitos são movidos a escolherem as expressões artísticas como objeto de direcionamento dessas pulsões, a dança-teatro de Pina Bausch nos serve a partir do momento em que é percebido nas cenas corpos marcados por excessos pulsionais e que buscam encontrar satisfação de seus desejos através dos movimentos.

Para iniciar a discussão, é interessante mencionar que Freud refaz os fundamentos na teoria das pulsões, por este motivo, são divididas duas tópicas. A primeira é discutida na obra de Sigmund Freud, *Sobre o Narcisismo: Uma introdução* (1914) a pulsão como uma força interna que busca a satisfação ao reduzir a tensão. Além disso, se detém a descrever duas energias pulsionais psíquicas: as pulsões do eu ou também chamadas pulsões de autoconservação, que se ocupam em dar ao eu a garantia de manutenção da vida; a exemplo: como a fome, sede, sobrevivência e proteção contra intempéries. Já as pulsões sexuais ou pulsões da libido buscam a associação com a busca de prazer erótica e sexual, mas que se limita aos atos sexuais.

Quase uma década depois em *Além do Princípio de Prazer* (1920), Freud repensa através da discussão da *compulsão à repetição* identificado no discurso neurótico e que está associado aos conteúdos reprimidos do inconsciente e a busca pela satisfação. Freud descreve como alguns indivíduos repetem experiências dolorosas e traumáticas, mesmo quando isso parece ir contra a busca de prazer. Este comportamento é observado especialmente em pacientes neuróticos e crianças brincando, que repetem situações

de desconforto ou ansiedade nas fantasias do brincar. Em consequência dessa análise, Freud elabora a segunda tópica das pulsões no qual surge o conceito de *pulsão de morte*, uma energia que ataca o psiquismo paralisando o trabalho do eu, mobilizando-o para o não mais desejar assim resultando na morte psíquica. Em outras palavras, a pulsão de morte existe como uma força que leva os seres a um estado inorgânico, uma tendência à destruição e à morte. A pulsão de morte pode se manifestar através de comportamentos autodestrutivos e agressivos, mas que ainda assim estão associadas ao prazer.

Ao direcionarmos ao método de dança-teatro, Pina Bausch utilizava-se de perguntas mobilizadoras para manifestação pulsional do bailarino-intérprete, isso nos direciona aos mecanismos de deslocamento e condensação que também estão presentes nesse processo, no qual os elementos significativos são substituídos por outros de menor importância, o que desempenha um papel importante na psique para tornar-se algo insuportável para o sujeito para suportável (Campos, 2017). Sendo assim, a criação artística pode ajudar na integração de experiências muitas vezes traumáticas ao simbolizá-las sob formas artísticas. Isso pode facilitar o processo de compreensão de um trauma ou qualquer outra recordação que traga mal-estar ao sujeito, ajudando a dar novas significações às experiências da vida. Assim, ao engajar-se na criação artística o indivíduo pode ter um canal para que explore, expresse e transforme essas pulsões em satisfação dos desejos. A pulsão tem por objetivo trazer satisfação ao corpo, pois através de uma pressão interna no aparelho psíquico direcionada a um objeto essa descarga produzida (Freud, 1914). Com isso, a arte pode ser um meio de satisfação do corpo de várias maneiras e uma delas é através da expressão emocional que a dança, o teatro ou até em outras linguagens permitem. Sendo assim, nas artes as emoções podem ser expressas livremente, permitindo ao corpo liberar tensões. A arte permite conexões profundas com suas próprias vidas, que por intermédio da fantasia pode trazer a realização dos seus desejos e por consequência satisfação destes na medida em que o sujeito coloca dessas energias pulsionais em movimento. Logo, a arte pode ser vista como um mecanismo mobilizador para descarga dessas pulsões a partir do momento em que ela é causa de satisfação para os sujeitos.

5 CONCLUSÃO

Podemos dizer que a arte é o *desafogar* do corpo, uma fonte de prazer e de expressão subjetiva. O simbólico, representado pela linguagem, encontra-se em declínio, na medida em que mais do que nunca a ciência está com a palavra e tenta a todo momento trazer respostas práticas e rápidas, por outra via a psicanálise suporta este mito da ciência pondo o sujeito enquanto dono de sua própria história, ou melhor do seu próprio discurso e que é capaz de tomar direcionamentos a partir do seu próprio saber. A arte resiste, não por trazer um saber, mas por abrir espaço para que esse corpo que é tão rotulado e tamponado pelo saber, fale sobre si. Logo, a psicanálise se detém a estudar as maneiras de expressar do corpo, seja através da linguagem, dos fenômenos de recordação, repetição e elaboração, das fantasias, do sintoma e até mesmo por meio das pulsões, sendo tudo isso associado ao inconsciente.

A psicanálise oferece uma lente vasta para analisar a linguagem no corpo dentro do método dança-teatro de Pina Bausch. Na visão psicanalítica, o corpo não é apenas um veículo para a expressão, mas um lugar onde se manifestam conteúdos inconscientes, no qual se assemelha no trabalho de Pina Bausch, onde por meio de seu método transforma esses elementos inconscientes em movimento e expressão subjetiva do corpo. Não somente, Bausch frequentemente combina movimento e palavra em suas obras, criando um diálogo entre o verbal e o não-verbal. A psicanálise na análise de um discurso não se detém somente ao que é verbalmente posto pelo sujeito, mas também o que esse corpo e o inconsciente produz para

além do dito em palavras. A exemplo temos os conceitos psicanalíticos de recordação, repetição e elaboração que se serve no processo analítico, mas também na condução elaborada por Pina para composição coreográfica. Neste último, os bailarinos frequentemente são incentivados a acessar suas reminiscências pessoais e emoções mais profundas, a repetição é um elemento central que contribui a exploração mais profunda, a construir a memória corporal dos bailarinos, solidificando e facilitando a compreensão dos conteúdos, sendo assim, na medida em que era recordado e repetido o conteúdo se teciam novas elaborações de narrativas assim como é feito em um processo analítico no qual se tecem novas redes de significações. Por fim, a pulsão é um outro conceito que nos conduz ao entendimento do corpo, em mais específico na satisfação deste, as pulsões são consideradas como uma pressão energética interna no aparelho psíquico direcionada a um objeto com objetivo de descarga. Em interseção com as artes, foi visualizado que a dança e o teatro se servem enquanto objeto para direcionamento dessa energizada pulsão e descarga delas com propósito de satisfação.

Em conclusão, ao relacionar a psicanálise com o método-teatro acerca do que ambas as óticas podem proporcionar de construções subjetivas no aspecto do corpo. A fim de responder às questões introdutórias desse trabalho: é possível, dizer que a palavra se opera na carne desde o momento em somos inseridos no mundo e com o investimento da linguagem direcionada pelo Outro nos constituímos enquanto sujeito. Nesse momento, somos atravessados por significantes que nos marcam e que nada mais é do que a linguagem. O *corpo falante*, postulado por Jacques Lacan, não é aquele da imagem no estádio do espelho, mas o corpo que é afetado e estruturado pela linguagem, é a entrada na ordem simbólica e no qual é moldado por significantes que estão no inconsciente. A arte por sua via assemelha-se a isso pois permite que o corpo fale e transforme esses significantes em movimento e fisicalidade, podendo explorar o inconsciente, criar identidade e narrativas pessoais, engajar o público e oferecer uma experiência provocativa. Dessa forma, nesta pesquisa, foi possível delinear que tanto a psicanálise quanto o método de dança-teatro visibilizam e exploram os modos de fala do corpo, priorizam os conteúdos do inconsciente, seja daquilo que está dito ou no não-dito verbalmente, buscando acessar, recordar, repetir e elaborar os medos, traumas, tristezas e tudo aquilo que está reprimido na vida dos sujeitos.

Por fim, espera-se que esse trabalho sirva de contribuições no que tange às relações que a psicanálise e o corpo pode trazer em interseção com as artes, ainda assim incentiva-se que haja importância da arte em ser estudada através da psicanálise. Propõe-se que esse trabalho possa também trazer maior visibilidade à grande contribuição artística de Pina Bausch e junto a isso abrir margens para novas pesquisas, sem deixar que esse assunto se cesse.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bruder, Maria Cristina Ricotta; Bruder, Jussara Falek. A constituição do sujeito na psicanálise lacaniana: impasses na separação. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 12, n. 3, p. 513-521, 2007. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/pe/a/qxm6x3kxz5f7JnPrzh5X4pz/?format=pdf&lang=pt>

Campos, Márcia Regina Bozon de. Recordar, repetir, criar: a dança-teatro de Pina Bausch. v. 40, n. 64, p. 117-128, 2017. Disponível em:

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0101-31062017000200010&lng=es&nrm=iso

Elia, Luciano. Como se constitui o sujeito?. O conceito de Sujeito. 3 ed. Editora: Zahar. p. 25, 2004. Disponível em: <https://psiligapsicanalise.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/09/luciano-elia-o-conceito-de-sujeito.pdf>

Fernandes, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2000. Disponível em: https://reader-service.fcdn.sk/29449873ff3fc08c63c4d73cfb97d89857ad366d77aba1f25c04739b0df26567?download_location=https://pt.singlelogin.re/dl/23481829/327e31

Freud, Sigmund. Recordar, Repetir e Elaborar (1914). In: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos (1911 – 1913) – Obras completas, vol. 10. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 146-155.

_____. Arte, literatura e os artistas. 1. ed, Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

_____. Pulsão e seus destinos. 1. ed.; 1. reimp – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. -- (Obras Incompletas de Sigmund Freud; 2). Disponível em: https://lotuspsicanalise.com.br/biblioteca/Sigmund_Freud_As_Pulsoes_e_seus_Destinos.pdf

_____, 1856-1939. Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza — São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/12900.pdf>

_____, 1856-1939 Além do princípio de prazer / Sigmund Freud; tradução do alemão de Renato Zwick; revisão técnica e apresentação de Tales Ab’Sáber; ensaio biobibliográfico de Paulo Endo, Edson Sousa. – 1. ed. – Porto Alegre. RS: L&PM, 2016. Disponível em: <https://www.frjaltosanto.edu.br/site2/wp-content/uploads/2021/06/Al%C3%A9m-do-princ%C3%ADpio-de-prazer-Sigmund-Freud.pdf>

Holanda, Adriano Furtado. Questões sobre a pesquisa qualitativa e pesquisa fenomenológica. Article in **Análise Psicológica**, p. 363-372, 2006. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/262481440_Questoes_sobre_pesquisa_qualitativa_e_pesquisa_fenomenologica

Lacan, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. Escritos/ Jacques Lacan. Tradução: Vera Ribeiro - Rio de Janeiro: Jorge Zabar Ed., p. 96-104, 1998. Disponível em: https://lotuspsicanalise.com.br/biblioteca/Livros_Escritos_Jacques_Lacan.pdf

_____. Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise 1964/Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução M. D. Magno – Riode Janeiro: Zahar, 2008. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Semin%C3%A1rio-livro-conceitos-fundamentais-psican%C3%A1lise/dp/8571103178>

_____. Écrits: A Selection. Routledge, 2001. Disponível em: https://nosubject.com/Jacques_Lacan/Downloads

Marques, Isabel, A. O Teatro de Pina Bausch: Bentivoglio, Leonetta. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. Pro-Posições - Vol. 9, 1998.

Motta, Fernanda Veiga. O processo criativo da dança-teatro: memórias, traços e reconstruções. **Cadernosdo GIPE-CIT**, n. 43, p. 37-51, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/article/view/35353/20422>

Navarro, Juana. Orixás na Obra De Pina Bausch: Estudo das Personagens Bauschianas na Perspectiva Mística do Candomblé Brasileiro. Tese de Doutorado. Universidade Tecnica de Lisboa (Portugal), 2009. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/dalfea71a0143e57104d7d70bf63756f/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026366&diss=y>

Naldony, Silvania Fernandes de Souza; Assad, Margarida Elia. O tempo e suas consequências para a linguística e para a psicanálise. P. 2678-2684. Disponível em: https://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ABRALIN_2009/PDF/Silvania%20Fernandes%20de%20Souza%20Nadolny.pdf

Previdello, João Pedro Gomes; SALVADOR, Isadora Nicastro; PALMA, Claudia Maria de Sousa. O corpo ao pé da letra: o sintoma entre o saber e o gozo. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, v. 19, n. 1, p. 166-186, 2019. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812019000100010

Pina Organization ©. Pina Bausch: Biography. Norbert, Servos. Entre 2009 e 2004. Disponível em: https://www.pinabausch.org/person/pina_bausch.

Silveira, Juliana Carvalho Franco da; Muniz, Mariana Lima. PINA BAUSCH E TANZTHEATER WUPPERTAL: processos de criação e dispositivos de composição (1973 a 2009). **Moringa: Artes do Espetáculo**, v. 4, n. 2, p. 93-112, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/17699>

Soler, Colette. O “corpo falante”. Caderno de stylus. Rio de Janeiro: edição bilíngue, n 01. 2010. Disponível em: <https://www.campolacaniano.com.br/wp-content/uploads/2023/06/cad1.pdf>

Sousa, Angela Silva de; Oliveira, Guilherme Saramago de; Alves, Laís Hilário. A pesquisa bibliográfica: princípios e fundamentos. **Cadernos da Fucamp**, v.20, n.43, p.64-83, 2021. Disponível em: <https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2336>