

Recordar, repetir, criar: a dança-teatro de Pina Bausch

Márcia Regina Bozon de Campos*

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

Pina Bausch

Pina Bausch desenvolveu um instigante trabalho à frente do Tanztheater Wuppertal entre 1973 e 2009, marcando presença como principal expoente da dança-teatro, corrente estética que tem como característica a intenção de retratar o universo humano nos seus mais diversos aspectos. Partindo de um processo de criação no qual os bailarinos-intérpretes eram convocados a responder a perguntas a partir da construção de pequenas cenas, Pina Bausch tecia a trama composta pelas imagens e sonoridades que resultariam na composição de seus espetáculos. 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. O movimento em suas peças é explorado no seu pleno potencial de comunicação, conferindo às imagens a capacidade de gerar múltiplos sentidos.

Um mosaico de singularidades

Uma breve análise da história da dança já evidencia que a dança-teatro deriva da dança expressionista, estilo que buscou retratar estados emocionais primitivos do ser humano, inspirando-se no movimento expressionista presente nas artes plásticas e no cinema. Pina Bausch manteve esse mesmo foco, mas inovou com relação à forma de compor suas peças, utilizando como principal recurso a colagem de trechos do material captado durante os ensaios. O processo se iniciava sem um roteiro definido, com perguntas dirigidas aos bailarinos-intérpretes que os convidavam, muitas vezes, a revisitar sua própria história, evocando memórias carregadas de afeto. As respostas eram elaboradas através de cenas curtas nas quais cada um, por meio do movimento gesto, ou palavra, procurava expressar algo que fosse significativo e representativo de si.

* Psicanalista, membro do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae. Psicóloga com mestrado pelo Instituto de Artes da Universidade de Campinas (Unicamp), atuou profissionalmente como bailarina e coreógrafa até 1998, tendo integrado a Folkwang Hochschule, como convidada entre 1988 e 1989, sob a coordenação de Pina Bausch.



O método de improvisação introduzido pela coreógrafa demanda que o bailarino-intérprete se coloque num *estado de disponibilidade criativa* a partir do qual possa entrar em contato com as associações que se fazem livremente com as perguntas por ela propostas. No palco os bailarinos são chamados pelos seus próprios nomes, estabelecendo um jogo que transita entre a realidade e a representação, sendo que em diversos momentos o que vemos é o infantil mostrando-se por meio dos padrões sociais adquiridos no contato com a cultura.

Pela singularidade de cada intérprete e diversidade do elenco, acentuada pela escolha de bailarinos provenientes de diversas nacionalidades e culturas, a coreógrafa construía formas sensíveis que expressavam múltiplos sentidos. O corpo¹, na dança-teatro de Pina Bausch, é carregado de memória e de linguagem, cuja expressão se dá através de um discurso composto por *atos-palavra* que obedece a uma lógica própria.



1 Considero fundamental retomar, com Merleau-Ponty, a distinção entre o corpo como coisa (Körper), corpo objeto da fisiologia e da biologia, e o corpo como corpo próprio (Leib), corpo vivo atravessado pela subjetividade, corpo ao qual nos referimos nesse contexto.

O palco é utilizado como espaço de transicionalidade, propício à proliferação de sentidos, onde a plasticidade encontra novas formas de acomodação, subvertendo a ordem comumente estabelecida. Ele constitui, desse modo, uma zona intermediária entre a realidade e a fantasia, que se abre à experiência, articulando a realidade externa da cena com a realidade interna do espectador, de modo que este seja tocado na sua singularidade.



A relação estabelecida entre a cena e o público expande a comunicação para além do que é dito, constituindo um espaço de ilusão como descrito por D. Winnicott (1975), no qual o espectador é convidado a tecer suas próprias associações criativamente.

A dança como “outro de si”

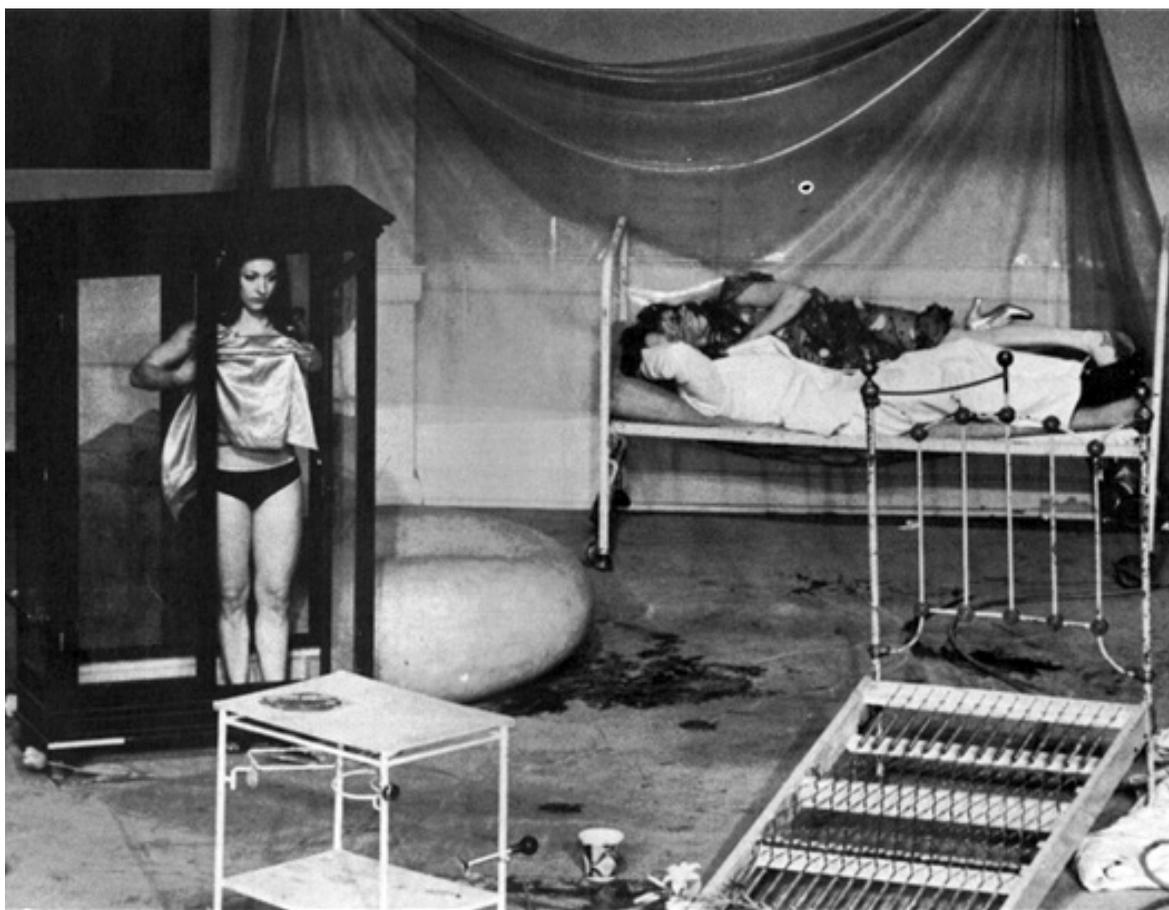
As cenas originais apresentadas pelos bailarinos em resposta às questões propostas sofriam diversas modificações ao longo do processo de criação. Após selecionar o material, a coreógrafa passava a trabalhar sobre ele exaustivamente, moldando-o a partir de sugestões feitas pela palavra ou pelo movimento.

A cena modificada guardava a essência dos conteúdos originais, embora já não se possa dizer que fosse a expressão da história pessoal do bailarino, pois o que se vê na peça encenada é a criação de Pina Bausch, a expressão da sua genial capacidade de conduzir conteúdos pessoais para além do universo particular. Ainda que se alimentasse da subjetividade de cada integrante do elenco, seu talento consistia em captar o que havia de universal em cada manifestação singular, daí sua capacidade de falar ao humano, de se fazer compreender por diferentes culturas. Não se trata de uma colagem de autorrepresentações, mas daquilo que pode ser apreendido enquanto essência, algo que possa ser reconhecido pelo espectador de maneira que o gesto do bailarino integre sua cadeia de significantes.





A psicanálise nos auxilia a compreender por que a dança-teatro de Pina Bausch se constituiu como uma forma de expressar a vida na sua mais ampla diversidade: as perguntas propostas pela coreógrafa geravam estímulos mobilizadores para a manifestação das pulsões, que encontram no próprio corpo (*Leib*) seu veículo de expressão por *atos-palavras*. Esse processo remete, de certa maneira, aos mecanismos de condensação e de deslocamento encontrados nas produções oníricas, através dos quais elementos díspares são agregados ou aspectos significativos são substituídos por outros de menor importância, mudando o foco do insuportável para algo suportável. O interessante é que, assim como o conteúdo original do sonho permanece latente, o conteúdo da cena original criada pelo bailarino-intérprete permanece nas entrelinhas, não como algo a ser desvelado pelo espectador, mas como oferta de uma potencialidade criativa para que este possa estabelecer contato com a polissemia das sensações-imagens de seu mundo interno, em que um significado conduzirá a muitos outros. Há sempre algo para além daquilo que se mostra na cena, algo que constrói um sentido no decorrer do tempo da peça encenada, tocando cada espectador de maneira distinta.





Na dança-teatro de Pina Bausch as recordações formam constelações temporais que transcendem a repetição característica do processo de formalização, que muitas vezes esvazia de sentido a composição cênica. Como na análise, vemos a cada encenação uma mesma história ser contada de maneiras diferentes. Há algo relacionado com o infantil, mas que já não pertence à infância e sim ao presente reminiscente, ao passado atual revivido pela repetição por meio da qual gestos aparentemente comuns podem adquirir múltiplos significados, incitando diferentes leituras dos movimentos, posturas e situações. Recordação e repetição são dois recursos fundamentais na obra de Pina Bausch, desde o processo de criação até a composição cênica da peça final que será encenada.

Para Freud (1900), diferente da reminiscência platônica, a recordação não se refere a uma forma que habita o mundo das ideias, mas a uma trama associativa permeada pela fantasia, como ele próprio nos revela na *Interpretação dos sonhos*. Lembrar é evocar as múltiplas associações feitas a partir de uma determinada representação, pois esta é resultante de uma rede de traços mnêmicos organizados pela lógica da contiguidade. A recordação coloca o fato no passado, propõe um distanciamento, enquanto a repetição atualiza estratos da vida psíquica que não podem ser lembrados, daí serem atuados. O ato é, portanto, uma maneira de lembrar sem se dar conta ou, visto de outra maneira, uma repetição para não esquecer. A memória da infância já não é mais a infância, mas algo que se apresenta no atual como um nó a ser desatado. Assim, a cena infantil lembrada na resposta expressiva do bailarino representa uma atualização do vivido, uma recordação transformada em ato que convida o espectador a evocar suas próprias memórias. Nesse processo, Pina Bausch utiliza o gesto, o movimento e a palavra na construção de imagens capazes de gerar múltiplos sentidos a partir da atividade perceptiva do espectador, que, por sua vez, será afetado em seu próprio corpo. Como afirmou Merleau-Ponty, será somente pelo corpo que poderemos compreender o paradoxo da percepção, pois “toda percepção é uma comunicação ou uma comunhão, é a retomada ou o acabamento por nós de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização no exterior de nossas potências perceptivas, como um acasalamento de nosso corpo com as coisas” (Merleau-Ponty, 2001, pp. 369-370). Ora, se a percepção nos oferece elementos diversos que permitirão o trânsito entre o interno e o externo, a estrutura cênica fragmentada construída por Pina Bausch, muitas vezes sem um sentido



claro, tem o potencial de evocar em cada espectador o seu repertório associativo, promovendo uma experiência na qual é possível reconhecer sua própria subjetividade.



Para aprofundarmos a compreensão dos temas abordados neste artigo, talvez seja interessante retomarmos as observações feitas por Freud em 1891 no texto “Sobre as afasias”, no qual afirma que as impressões visuais, táteis, acústicas e cinestésicas oferecidas pela percepção não são imagens de objeto, mas imagens elementares que formarão o que ele denominou associações de objeto, que em si não constituem uma unidade portadora de significado, já que este será dado a partir da articulação dessas associações com as representações de palavra. O objeto não é concebido por Freud como algo concreto pertencente ao mundo, algo que se oferece à percepção, mas como um conjunto de representações apreendidas desde a sensorialidade. Será a partir de uma determinada experiência que elementos provenientes de estímulos sonoros, táteis, visuais, olfativos ou cinestésicos se inscreverão como traços mnêmicos, que poderão se ligar a outras representações ou permanecer fora da rede representacional à espera de serem inseridos numa cadeia associativa.



Piera Aulagnier (1979) também contribui para nossas reflexões ao utilizar o termo “pictograma” na tentativa de nomear esse processo de inscrição anterior à existência da palavra, referindo-se à representação que a psique dá a si mesma como atividade representante, algo que se passa antes da aquisição da possibilidade de imaginar, de juntar diferentes elementos. A essência do pictograma é a capacidade do somático de ser afetado num vínculo indissociável mundo-corpo, que a autora definiu como a fonte somática da representação psíquica do mundo. Dito de outra forma, a capacidade de representar tem como pré-condição o exercício da sensorialidade no seu contato com o mundo, o que permite ao corpo ser afetado pelas próprias impressões. Isto posto, será a partir da linguagem que o visto, o escutado, o degustado e o tocado darão origem a uma mensagem afetiva na interlocução entre dois sujeitos, uma mensagem que toca onde não há palavra.

O intérprete da dança-teatro é portador dessa capacidade de expressar pelo gesto aquilo que não pode ser dito em palavras, estabelecendo com o espectador uma comunicação *corpo a corpo*, que o afetará em sua subjetividade. Isso só é possível dada à habilidade da coreógrafa em lidar com as intensidades pulsionais despertadas nos bailarinos através de perguntas que muitas vezes evocam o infantil. Alguns exemplos: “Fazer uma armadilha para alguém”; “Consolar”; “Qualquer coisa de puro”; “O que receberam de seus pais?”; “Brincar para reprimir o medo”; “O que se sente quando se crê que está amando?”; “O que é e o que poderia ser?”; “O que vocês desejariam se pudessem começar outra vez?” (Hoghe, 1989).





Por meio de suas perguntas, Pina Bausch instiga o intérprete a mergulhar no universo das pulsões parciais e da bissexualidade, como descrita por Freud, que nos fala sobre o quanto a atividade e a passividade estão imbricadas na constituição do sujeito. Se em suas peças, homens e mulheres muitas vezes apresentam suas diferenças bem marcadas pelas vestimentas clássicas, ao se relacionar, expressam a ambiguidade existente na diferença entre os sexos, deixando claro que, se a atividade está ligada ao masculino e a passividade ao feminino, masculinidade e feminilidade são características inerentes a ambos.

No seu processo de criação, Bausch multiplica os sentidos de cada gesto, invertendo muitas vezes a suposta ordem natural das coisas, num jogo que explicita a ideia de que o ser humano não apresenta padrões fixos de conduta, pois é movido pelas pulsões e estas, como sabemos, são impulsos anárquicos que produzem diferentes encontros, uns mais eficazes quanto à autoconservação da vida, outros nem tanto.

Criação e repetição na dança-teatro

A dança tem na repetição sua única possibilidade de se fazer visível, pois, diferente das artes visuais, da música, do cinema ou da literatura, presentifica-se no instante da interpretação. Mas é na dança-teatro de Pina Bausch que a repetição passa a ter uma





importância que transcende as questões operacionais próprias dessa arte tão efêmera. No seu processo de criação, a repetição aparece primeiramente nas evocações presentes nas respostas apresentadas pelos bailarinos, que de certa maneira reeditam experiências passadas atualizando-as no presente. Logo em seguida, a repetição é utilizada pela coreógrafa como recurso para moldar esse material numa forma estética, transpondo os registros das singularidades num produto artístico. A repetição é utilizada também como recurso cênico, através de cenas que se repetem em momentos diferentes do espetáculo, ora da mesma maneira, ora sutilmente modificadas, compondo a narrativa fragmentada característica da coreógrafa. Na continuidade, durante a apresentação ao público, supostamente a peça se repete, mas, por estar sujeita ao imprevisto, a cena se transforma por meio da repetição. Além disso, Bausch segue interferindo na composição final após a estreia, de forma que, ao assistir a uma peça várias vezes durante a mesma temporada, o espectador atento pode perceber sua transformação. Por fim, observa-se a repetição dos temas abordados na totalidade da sua obra, temas que dizem respeito às relações humanas, ao masculino, ao feminino, à infância, ao amor, ao ódio, à solidão, à fragilidade, como se cada peça fosse uma repetição da peça anterior. Considero importante ressaltar que, ao falar da repetição no contexto da dança-teatro, estou me referindo à repetição diferencial, que, ao contrário da reprodução da qual resultaria um estereótipo, constitui uma fonte de constantes transformações, um movimento de criação que implica na produção de algo novo, cujos efeitos podem ser sentidos tanto pela plateia quanto pelo elenco.





Em entrevista a Ciane Fernandes (Fernandes, 2000), Ruth Amarantes, membro do Wuppertal Dança-Teatro desde 1994, dá um exemplo de como o material fornecido pelo bailarino se altera a partir da interferência da coreógrafa e do uso da repetição como recurso da composição cênica.

Ruth Amarantes: Na peça nova eu coloco meu corpo apoiado na parede. Era só isso minha improvisação. Estou grudada na parede. Mas tenho de fazer isso no segundo ato durante uns vinte minutos, o tempo todo.

Ciane Fernandes: Foi ela quem pediu para você fazer isso?

Ruth: Foi.

Ciane: E o que acontece com você?

Ruth: Ah... Começa bem, é uma sensação boa mas acaba sendo bem depressivo, porque uma pessoa que está lá, mesmo de fora você vê, uma pessoa que está o tempo todo se batendo na parede, caindo no chão e levantando, vai de novo para a parede e cai de novo no chão... são as coisas das quais ela gosta. Eu entendo que ela goste de ver isso, porque o bailarino não fica a mesma pessoa que começou quando repete os movimentos. Você vai mudando e ela gosta de ver essa mudança com o mesmo tipo de movimento. Só que... dói muito às vezes.

Conclusão

O método de criação proposto por Pina Bausch pressupõe um estado de desconhecimento a partir do qual se constroem os movimentos de integração. Fazendo um paralelo com os processos psíquicos, parte de mecanismos próprios do processo primário em direção ao processo secundário, possibilitando a construção de uma narrativa fragmentada, aberta à polissemia de sentidos. Suas peças propiciam ao espectador uma experiência estética como descrita por Christopher Bollas, uma experiência na qual “[...] é comum que um indivíduo sinta uma profunda concordância subjetiva com um objeto (uma pintura, um poema, uma melodia, sinfonia, ou uma paisagem natural) e vivencie com ele uma fusão misteriosa, evento que evoca outra vez um estado de ego que prevalecia na vida precoce” (Bollas, 1987, p. 52). São momentos muito especiais de transformação





do si mesmo nos quais o pensamento é suspenso e o indivíduo se permite levar por um estado de devaneio ancorado no corpo, considerando que a experiência estética tem como premissa a capacidade de sentir ou de compreender por meio dos sentidos¹. O espectador é transportado a uma zona intermediária entre seu mundo interno e o mundo externo na qual a sensorialidade pode ser compreendida como campo transicional, propiciando uma abertura ao outro que permite a inscrição do novo e possibilita os processos de transformação. Nesse contexto considero fundamental a diferença proposta por Winnicott (1975) entre a percepção, como capacidade do corpo físico de entrar em contato com o mundo, e a apercepção, como porta que se abre para a constituição e o desenvolvimento do self a partir desse contato. Podemos então compreender a sensorialidade como um amálgama entre o interior e o exterior ao si mesmo, permitindo o acesso ao núcleo isolado do self a partir do qual as razões da alma podem encontrar uma expressão no mundo compartilhado.

A dança-teatro de Pina Bausch convida o espectador a adentrar a área de ilusão composta pelo campo da transicionalidade, no qual o objeto deve paradoxalmente se apresentar para ser criado. A coreógrafa utiliza o recurso da repetição em seu aspecto diferencial, que, ao contrário da reprodução, da qual resultaria um estereótipo, torna-se uma fonte de constantes transformações. É um movimento de criação que implica no novo e que tem como imagem a horizontalidade e o desenvolvimento, resultando numa comunicação que resvala no indizível.



Aulagnier, P. (1979). *A violência da interpretação: do pictograma ao enunciado*. Rio de Janeiro: Imago.

Bollas, C. (1987). *A sombra do objeto*. São Paulo: Imago.

Cypriano, F. & Abeele, M. V. (2005). *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify.

Davis, M. & Wallbrige, D. (1982). *Limite e espaço: uma introdução à obra de D. W. Winnicott*. Rio de Janeiro: Imago.

Fernandes, C. (2000). *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume.

Freud, S. (2001). *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900).

_____. (1979). *A interpretação das afasias*. São Paulo: Edições 70. (Trabalho original publicado em 1891).

Garcia-Rosa, L. A. (1986). *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Zahar.

REFERÊNCIAS

1 A palavra estética deriva do grego *aisthanesthai* e está relacionada à percepção através dos sentidos, no contexto deste artigo nos ajuda a abordar o fenômeno no qual o indivíduo cria uma imagem a partir das sensações que emergem do contato com o objeto, uma imagem sensorial.





- _____. (1995). *Introdução à metapsicologia freudiana* (Vol. 3). Rio de Janeiro: Zahar.
- Hoghe, R. & Weiss, U. (1989). *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?* São Paulo: Attar.
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Servos, N. & Weigelt, G. (1984). *Pina Bausch: Wuppertal Dance Theater: the art of training a goldfish. Excursions into dance*. Cologne: Ballet-Bühnen.
- Winnicott, D. W. (1975). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago.

RESUMO | SUMMARY

Recordar, repetir, criar: a dança-teatro de Pina Bausch Pina Bausch expõe o corpo simultaneamente como origem do estímulo e veículo de expressão das pulsões, portador da sexualidade infantil, carregado de memória e de linguagem. Em seus espetáculos a coreógrafa explora o movimento em seu pleno potencial de comunicação, conferindo às imagens sensoriais a capacidade de gerar uma polissemia de significados, compondo uma narrativa fragmentada que convida à construção de múltiplos sentidos. | *Remember, repeat, create: the dance-theater of Pina Bausch* Pina Bausch exposes the body simultaneously as the origin of the stimulus and vehicle of expression of the drives, bearer of infantile sexuality, loaded with memory and language. In her shows the choreographer explores the movement in its full potential for communication, giving sensory images the ability to generate a polysemy of meanings, composing a fragmented narrative that invites the construction of multiple senses.

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

Corpo. Pulsão. Sexualidade infantil. Transicionalidade. Dança-teatro. | *Body. Drive. Child sexuality. Transitionality. Dance-theater.*

MÁRCIA REGINA BOZON DE CAMPOS

Rua Joaquim Antunes, 727/122

05415-012 – São Paulo – SP

tel.: 11 3085-1592 | 11 99157-5069

marciabozon@gmail.com

RECEBIDO 31.07.2017
ACEITO 21.08.2017

