



O PROCESSO CRIATIVO DA DANÇA-TEATRO: memórias, traços e reconstruções

FERNANDA VEIGA MOTTA

Dança na vida desde a infância, possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal da Bahia, tem formação de atriz pelo Teatro Vila Velha, mestrado no departamento de Psicanálise da Université Paris 8. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

RESUMO

O artigo propõe uma revisão bibliográfica, apresentando uma breve retrospectiva acerca do surgimento da dança-teatro alemã no início do século XX, até sua retomada por Pina Bausch, bem como o processo criativo desenvolvido por ela a partir do final dos anos 70. Esse método de perguntas e respostas é tomado como enfoque e visto como marco importante na construção das obras e da carreira da coreógrafa. A memória dos intérpretes-criadores no processo é tomada como elemento central, propulsor de criação e, mais do que isso, discute-se a possibilidade de reconstruções simbólicas de experiências vividas pelo sujeito que participa do processo.

PALAVRAS-CHAVE:

Dança-teatro.

Processo Criativo.

Memória.

ABSTRACT

The article proposes a bibliographical review, presenting a brief retrospective about the emergence of German dance-theater in the early twentieth century, until its resumption by Pina Bausch, as well as the creative process developed by her in the late 70's. This question and answer method is taken as a focus and seen as an important milestone in the construction of the choreographer's works and career. The memory of the interpreter-creators in the process is taken as the central element, the propellant of creation and, more than that, the possibility of symbolic reconstructions of experiences lived by the artists participating in the process is discussed.

KEYWORDS:

Dance Theater.

Creative Process.

Memory.



O que eu faço – assisto (...). Talvez seja isso. A única coisa que eu fiz todo o tempo foi assistir às pessoas. Eu tenho apenas visto relações humanas, ou tentado vê-las e falar sobre elas. É nisso que eu estou interessada. Não conheço nada mais importante.

(Bausch in Hoghe, 1989, p.65)

Pina Bausch, desde o início de seu trabalho com o Wuppertal Tanztheater despertou o olhar e o desejo de muitos pesquisadores. Há os que se interessam por aspectos estéticos de suas obras e até os que se envolvem nas especificidades da dramaturgia utilizada pela coreógrafa; há outros que fazem associações de seu trabalho com noções de outros campos de estudo. Muitos críticos e muitos acadêmicos já se debruçaram sobre a obra dessa coreógrafa, que tem uma grande importância na história da dança contemporânea do século XX e do início do século XXI.

Só no Brasil, entre os anos de 1988 e 2018, soma-se cerca de 102 trabalhos acadêmicos, entre livros, artigos, dissertações, capítulos de livros e teses, que abordam ou tangenciam a dança-teatro de Pina Bausch (PEREIRA, 2018). Dentre esses trabalhos, alguns partem de fontes primárias, pesquisadores que realizaram trabalho de campo em sua companhia, em Wuppertal; outros, a partir de fontes secundárias, com análise de vídeos, pesquisas anteriores e esforços teóricos de aproximação com outras áreas de conhecimento e epistemologias. Nesse cenário, é evidente a necessidade de um recorte no vasto repertório que envolve a obra de Pina Bausch e seu processo de criação, aspecto pertinente o bastante para se apresentar como um dos alicerces de muitas das pesquisas que nos antecederam, bem como para a que delineamos aqui¹.

¹ O processo criativo desenvolvido por Pina Bausch e sua dança-teatro é objeto de estudo da pesquisa desenvolvida pela autora, no âmbito de seu doutorado, em andamento, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.



Essa busca corresponde a revelar lampejos que nos apontem para o processo criativo da dança-teatro como um disparador de noções de ordem subjetiva, que dizem respeito aos intérpretes-criadores no processo, mas também à própria lógica no interior do processo criativo de Bausch. A lógica das perguntas e respostas, em que são lançadas aos intérpretes questões, caracterizadas, sobretudo, por palavras, frases, trechos escritos. A essas questões, os intérpretes-criadores devem responder a partir de seus corpos e vozes, como preferirem, e de suas histórias pessoais, construindo partituras corporais, pequenas cenas ou gestos, numa larga escala de possibilidades que respondam a tais questões de maneira original, visto que suas respostas carregam o conteúdo de suas vivências, ao se colarem aos significantes fornecidos pela coreógrafa.

Intentamos, então, traçar quais aspectos do processo criativo da dança-teatro bauschiana são especiais no sentido de revelar algo da experiência de vida daqueles sujeitos que dançam e como a palavra guia o movimento do corpo. Uma elaboração que não passa apenas pela consciência e é antecedida pelo pensamento, mas sim como esse corpo revela a cadeia de significantes que marca sua trajetória de vida; traços mnêmicos que se apresentam, principalmente, pelo corpo.

Para tanto, iniciaremos esse percurso abordando um pouco da história da dança-teatro alemã até sua retomada por Pina Bausch à frente do Wuppertal Tanztheater. Em seguida, buscaremos relacionar as especificidades que ligam o processo criativo desenvolvido por Bausch à memória e ao acesso a traços fundamentais para os sujeitos envolvidos no processo criativo, bem como a elaboração de eventos passados, num trajeto que evidencia o processo sobre o produto, e, por fim, levantaremos reflexões a respeito da conexão entre o processo e outras leituras.

UM BREVE HISTÓRICO

A dança-teatro surge na Alemanha, no início do século XX, proveniente dos estudos sobre o movimento iniciados por Rudolph Laban. Bradley (*apud* SILVEIRA, 2009) assinala que Laban defendia a dança-teatro como uma nova forma de arte, em que o foco estava no movimento em si mesmo. Essa era sua principal preocupação, não se interessando por uma estética particular, mas, sim, em como se dava o movimento. Segundo



Fernandes (2007), o termo dança-teatro era usado por Laban para descrever dança como uma forma de arte independente de outras, baseada na correspondência de qualidades de movimento dinâmicas e de percursos no espaço.

Laban fundou sua pesquisa no movimento humano como constituído dos mesmos elementos, seja na vida cotidiana, na arte, no trabalho, estudando exaustivamente seus componentes, focando tanto na parte fisiológica do movimento, quanto no que leva o homem a se movimentar. Em seus centros de pesquisa, buscava o retorno à espontaneidade dos movimentos naturais e acreditava que uma vivência plena e consciente desses movimentos ocasionava um desenvolvimento profundo em seus praticantes (LABAN, 1978).

Apesar de conservar alguns movimentos do ballet, Laban se interessava pela “dança livre”, libertando o corpo de suas rédeas, buscando uma integração de corpo, mente, espírito, emoção, vida e movimento. A categorização proposta por Laban identifica os movimentos e cria um vocabulário que surge do corpo para fora e não de uma nomenclatura imposta externamente. Essa conexão entre os diversos sistemas que compõem o humano, desde a parte fisiológica até seus anseios e memórias, é o que nos interessa principalmente, e tem relação direta com a construção de Pina Bausch. (SÁNCHEZ, 2010)

Discípulos de Laban, Kurt Jooss e Mary Wigman são os principais nomes relacionados à história da dança-teatro e ao seu surgimento. Mary Wigman seguiu sua pesquisa em direção ao que se denominou Ausdrucksstanz ou dança de expressão, traduzida como “dança expressionista” (SILVEIRA, 2009) e se interessava mais particularmente pela expressão individual, por relacionar o movimento com o sentimento e discordava do uso de técnicas como a dança clássica para formar bailarinos, pois acreditava que essa técnica limitava a expressividade do profissional. Em contrapartida, acreditava que formar o bailarino relacionava-se com possibilitar a escuta de si e de suas pulsões internas.

Em paralelo, Kurt Jooss utilizou a pesquisa de Laban sobre o movimento, o espaço e as qualidades expressivas do movimento para desenvolver o que denominou formalmente de “dança-teatro”. O termo teria sido utilizado pela primeira vez por Laban, porém Jooss foi o primeiro a usá-lo de maneira formal e consistente (SILVEIRA, 2009).





Para Jooss, o uso da técnica clássica e das correntes modernas no treinamento dos bailarinos não se colocava como um obstáculo à sua expressão. A colagem como estratégia dramatúrgica também fora utilizada por Jooss. Anos depois, esse tipo de organização viria a ser característica marcante também no trabalho de Pina Bausch.

Sobre a dança-teatro, Jooss afirma:

Nosso propósito é, como sempre, a dança-teatro, entendida como forma e técnica da coreografia dramática, interessada no libreto, na música e, acima de tudo, no artista intérprete. Na escola e no estúdio a nova técnica de dança deve ser desenvolvida no sentido de obter ferramentas objetivas para a dança dramática, a técnica da tradicional dança clássica a ser gradualmente incorporada." (JOOSS, *apud* SILVEIRA, 2009)

Esta afirmação nos interessa particularmente, pois Jooss ressalta o interesse da dança-teatro pelo artista-intérprete. Este também é o interesse de nossa pesquisa e algo que percorre o desenvolvimento do trabalho de Pina Bausch.

Jooss foi um dos fundadores da Folkwang Hochschule, em Essen, na Alemanha. Lá, desenvolveu, junto a Leeder, sua própria metodologia de trabalho. Acreditava que o bailarino não devia estar preso a moldes fixos de movimentação e encorajava a busca de aspectos pessoais no desenvolvimento da dança de cada bailarino. Jooss e Leeder, apesar de seguirem uma metodologia própria, tinham forte influência dos estudos de Laban do movimento, suas qualidades expressivas e noções espaciais (SILVEIRA, 2009).

Pina Bausch inicia seus estudos de dança na Folkwang Hochschule, sob a direção de Kurt Jooss em 1955. Desde então sua proximidade com Jooss segue uma crescente e este vem a ser um de seus principais mestres. Pina Bausch aborda sua formação na Folkwang como importante influência para o seu posterior trabalho como coreógrafa, ressaltando o contato com as variadas formas artísticas na escola e a constante relação com o espaço (SILVEIRA, 2009). Além da forte influência de Kurt Jooss, Bausch realizou parte de seus estudos de dança em Nova York, nos anos sessenta.



Um apreço pela interação entre as diferentes formas artísticas é evidenciado por Bausch ao abordar sua formação na Folkwang Schule e aparece também no conjunto de sua obra. Além disso, a relação de Pina Bausch com a Folkwang é perpetuada também através de seus bailarinos, que em sua maioria estudou na escola, bem como pela pedagogia do treinamento oferecido a estes na companhia Wuppertal, que seguia os preceitos da escola, fundindo as danças clássica e moderna. A vivência em Nova Iorque, na Julliard School, e como bailarina, após sua formação na Folkwang, parece também contribuir para a diversidade do trabalho da coreógrafa.

Segundo Climenhaga (2004, *apud* SILVEIRA, 2009), o período em que Pina Bausch estava em Nova Iorque foi marcado por muitas transformações na dança, no teatro e na performance, com atravessamentos entre dança, performance, teatro e outras formas, como a pintura, a escultura, a música, dando origem a novos formatos. Ainda que não haja documentos que atestem uma influência direta de Pina Bausch com esses movimentos, há uma possível congruência, pela proximidade temporal. É o que defende Silveira:

Podemos identificar vários pontos em comum nos procedimentos utilizados nos happenings e na dança pós-moderna americana com os procedimentos que foram usados futuramente por Bausch na dança-teatro: a presença visceral direta e aberta para o público, numa tentativa de quebrar estruturas codificadas de tração consideradas como inibidoras; o interesse no processo mais que no produto; a quebra de fronteiras entre as artes e quebra das fronteiras entre a arte e a vida, entre outros (SILVEIRA, 2009, p. 17).

Após o período em Nova Iorque, Pina Bausch volta para a Alemanha, a pedido de Kurt Jooss, e passa a integrar o Ballet de Wuppertal como solista. Em 1968, assume a direção do departamento de dança da Folkwang, após Kurt Jooss se aposentar. Jochen Schimidt (*apud* SILVEIRA, 2009) afirma que 1967 pode ser considerado o ano de fundação da nova dança-teatro alemã, visto que, quase ao mesmo tempo, Pina Bausch e Johann Kresnik dirigiam suas próprias criações, ambas sob uma estrutura de dança-colagem, fundindo elementos díspares e promovendo mudanças dramáticas abruptas, num equilíbrio perfeito.

Sánchez (2010) afirma que as rupturas trazidas pela obra de Bausch surpreendem os espectadores, na medida em que fogem da constante linearidade prevista na cena ocidental. Ruptura



esta que distancia Pina Bausch da dança “pura”, interessando-se não em como as pessoas se movem, mas no que as move, considerando o plano das emoções, em detrimento daquele das formas.

Em 1971 o termo dança-teatro foi reutilizado pela primeira vez para nomear uma companhia alemã, por Gerard Bohner retomando o termo usado na década de 1920. Já em 1973, após sucesso de crítica pela coreografia *Aktionen für Tänzer*, criada no ano anterior, Bausch assume a direção do Wuppertal Ballet, mudando o nome da companhia para Wuppertal Tanztheater, como o é até os dias de hoje. (CYPRIANO, 2005)



O PROCESSO CRIATIVO BAUSCHIANO OU O MÉTODO DE PERGUNTAS E RESPOSTAS

À frente da Wuppertal Tanztheater, Pina Bausch ficou conhecida pela potência de suas obras e pelos temas que abordava. Foi lá também que desenvolveu o processo criativo que marcou sua carreira e a história da dança-teatro, criando uma forma de trabalho que ultrapassa as barreiras entre teatro, dança e performance e privilegia o conteúdo trazido por seus intérpretes-criadores para a construção da cena.

O método de perguntas e respostas começou a ser utilizado por Bausch a partir do fim dos anos 70. Bentivoglio (1994 *apud* MUNIZ e SILVEIRA 2013) aponta que no processo de criação da peça



Barba Azul (1977), Bausch começou a utilizar o método de perguntas e respostas. Em 1978, o método viria se estabelecer com a criação da peça *Ele a levou pela mão ao castelo, os outros os seguiram* (1978), inspirada em *Macbeth*, de Shakespeare. Esse novo método marca uma transformação definitiva em seu jeito de criar.

Antes disso, Bausch passou por um primeiro momento em sua companhia em que alternava suas criações entre óperas de dramaturgias contínuas e coreografadas por ela, como é o caso de *Ifigênia in Tauris* (1974), *Orfeu e Euridice* (1975), *Sagração da Primavera* (1975) e criações com dramaturgia em colagem, a exemplo de *Fritz* (1975). Mesmo quando coreografava óperas com textos preexistentes, a dança-teatro de Bausch enfocava elementos que se relacionavam e geravam reflexões sobre o tempo, os desejos e os corpos (MUNIZ e SILVEIRA, 2013).

Dominique Mercy, bailarino integrante da Wuppertal Tanztheater desde 1973, afirma que desde o início sentiu muito interesse por essa forma de trabalho, pois, através do método, começava a descobrir algo sobre si mesmo. (MUNIZ e SILVEIRA 2013).

Em muitos escritos sobre as perguntas realizadas por Bausch, encontramos relatos de que as temáticas abordadas diziam muito a respeito dos medos, dos desejos, da infância, do amor, da tristeza, enfim, sobre as relações humanas e como os intérpretes-criadores a revelavam a partir de suas histórias.

Sobre Pina Bausch, Birringer (1989) afirma que a coreógrafa provocou uma verdadeira revolução no cenário coreográfico mundial, criando peças que continham um desenrolar psicológico, com a linguagem corporal, os gestos e as histórias dos dançarinos indo além do realismo de superfície, em sequências profundas, desvelando camadas protetoras que utilizamos na vida cotidiana e escondem nossos desejos íntimos e medos, nosso anseio por amor e aceitação, além de sentimentos obscuros, como a inveja, a insegurança e as vaidades.

O processo criativo desenvolvido pela coreógrafa junto à companhia Wuppertal, designado como Método de Perguntas e Respostas por Bentivoglio (*apud* MUNIZ e SILVEIRA, 2013), inaugura uma nova forma de criação, em que são lançadas perguntas aos bailarinos e suas respostas vêm em partituras – de movimento, cena, voz – que serão utilizadas para compor os espetáculos da



companhia. Sob o olhar e crivo de Pina Bausch, montam-se as peças através de composições dos intérpretes-criadores, instigadas a se erguerem a partir de suas memórias.



MEMÓRIA, REMINISCÊNCIAS E RECONSTRUÇÕES NA CRIAÇÃO BAUSCHIANA

Memória. Eis o Rio. O veio condutor que irá guiar estas e outras linhas que se anunciam aqui, mas que antes é preciso observar um pouco mais essa água corrente, prestar atenção em seu fluxo e em suas cores, sentir suas ondas para se saber ou supor o que veio antes.

De muitos aspectos já levantados sobre a coreógrafa, um em específico nos interessa e guia as reflexões que se sucederão: trata-se do uso da memória e das lembranças dos intérpretes-criadores na formulação das respostas às perguntas, fornecidas pela coreógrafa em seu processo criativo.

Muitas pesquisas que nos antecederam nos conduzem ao papel fundamental da memória pessoal dos intérpretes-criadores na criação de suas partituras. Fernandes (2007) comenta que muitas das questões feitas pela coreógrafa implicam em lembrar fatos, histórias ou pessoas que marcaram a vida dos sujeitos envolvidos. Algumas dessas lembranças remetem a memórias pessoais, outras são contextualizadas em seus aspectos sociais e culturais, como perguntas acerca do país de origem dos bailarinos.



Sobre o início do uso do processo de criação e as perguntas lançadas pela coreógrafa, Ruth Amarante, uma das bailarinas do Wuppertal Tanztheater, afirma:

Ela (Pina) começou a fazer umas perguntas para a companhia, e deixava livre como a pessoa quisesse responder. Você poderia responder em forma de movimento ou fala, ou o que lhe desse na telha, e até hoje é assim. (*apud* FERNANDES, 2007, p. 165)

Pina Bausch desenvolveu um método de perguntas e respostas, que não só transformaria o jeito de se treinar na companhia de Wuppertal, como também criaria um outro tipo de bailarino. Seus bailarinos faziam aulas de *ballet* clássico e tinham de aprender a responder suas perguntas com respostas dadas no corpo, com palavras, com movimento, ou ambos. A cada montagem, preparava cerca de 100 diferentes questões. Dentre essas questões, frequentemente eram anunciadas perguntas sobre a história de vida e as lembranças dos bailarinos. Perguntas como “o que será que estamos sempre esperando” e “De onde vem essa necessidade de ansiar por algo” eram também reiteradamente endereçadas a seus bailarinos (KATZ, 2009).

Fernandes (2007) atenta para a nuance de que Bausch conduz o processo de uso da memória e das lembranças para uma reconstrução simbólica (em movimentos e palavras), ao invés de simulações “diretas” ou “espontâneas” dos fatos². A autora citada acrescenta que, nessa fase da criação, a coreógrafa parece se importar mais com a tradução das experiências passadas em linguagem simbólica do que com a expressão de experiências presentes. Sobre esse aspecto, afirma: “Nesta fase do processo criativo, a representação Simbólica traz as experiências passadas precisamente como a ausência da experiência atual” (FERNANDES, 2007, p. 50).

Após essa fase, Bausch dá segmento ao processo criativo, pedindo que os bailarinos repitam muitas vezes algumas das sequências que criaram (selecionadas pela coreógrafa) e as intercalem com movimentos criados por ela própria, que devem ser incorporados em alguns intervalos dos movimentos dos intérpretes-criadores. Segundo Fernandes (2007), esse desdobramento provoca uma modificação nas experiências dos bailarinos e da plateia, expandindo as possibilidades de interpretações e associações pessoais.

2 Na página 48, em seu livro *Dança-teatro: repetição e transformação*, Fernandes faz referência a um episódio em que Pina pergunta aos dançarinos “como eles choram” e à recusa de um dos dançarinos em responder a essa pergunta.



Fernandes (2007) atribui principalmente à repetição a possibilidade de subverter significados iniciais gerados com a cena e criar novas possibilidades interpretativas, seja para bailarinos, seja para plateia. Os significados tornam-se então transitórios, emergindo e dissolvendo-se em meio à repetição. Essa ideia de novas significações e interpretações surgidas a partir do processo criativo que se inicia com o retorno à memória e às lembranças do passado nos é especialmente cara, pois se relaciona com a ideia de memória que compartilhamos. Memória entendida como descontínuos lampejos, não tão fidedignos aos fatos, mas sim à interpretação, por vezes alucinatória, da experiência factual interpretada pelo sujeito. Essa ideia de memória foi traçada por Freud (1895), recuperada por Lacan e desenvolvida também na ideia de auto-ficção trabalhada nas escritas de si.

Nos interessa essa fase inicial do processo criativo bauschiano, em que os veios da memória capturam os lampejos remanescentes, a partir da livre associação com temas, questões e perguntas feitas aos bailarinos.

Em um trecho da entrevista cedida pela bailarina Ruth Amarante a Fernandes (2007), ela aponta o uso das lembranças no processo criativo:

Ela (Pina) faz outras perguntas que implicam recordações. Há muitas perguntas sobre como era o seu país, perguntas especificamente culturais, como era sua infância... pessoas importantes na sua vida, importantes na sua infância (...) como é muito pessoal, tem um monte da história de cada um em cada improvisação. (FERNANDES, 2007, p. 169)

A condução bauschiana do processo criativo permitiria o surgimento de diversas possibilidades de a repetição atuar para além da representação. Fernandes (2007) nos diz que a repetição abre um espaço vazio entre público e elenco, permitindo com que bailarinos e plateia se defrontem com uma atualização de sua incompletude estrutural, indicada pela impossibilidade de o simbólico abarcar tudo, o que leva bailarinos e plateia a estarem de frente para momentos em que a dança-teatro encarna o real, o impossível, isso possibilitado pela repetição.



Ora, se a repetição é capaz de atualizar a falta do sujeito, através de seu caráter não representativo, se considerarmos que essas repetições surgem num primeiro momento a partir da evocação das lembranças trazidas pelos bailarinos, somos levadas a crer que algo dessas lembranças também está suscetível a modificações, a novas narrativas que surgirão a partir do trabalho desenvolvido. O acesso a tais veios da memória e sua conseguinte construção simbólica através das respostas às perguntas, sobretudo pelo corpo, permitem o surgimento de novas narrativas do que se viveu e uma nova escuta de si. É o que Dominique Mercy nos dá pistas, no trecho descrito acima, sobre a experiência com o Método de Perguntas e Respostas.

A repetição apontada por Fernandes (2007), além de trabalhar ao lado da diversidade entre representação e não-representação, nos permite pensar em uma elaboração do substrato utilizado pelos intérpretes-criadores no processo criativo, os veios da memória, o rio corrente que se modifica no percurso.

No que concerne à recordação, às lembranças, voltamos a Fernandes (2007), quando a autora defende semelhanças entre o processo vivido em análise, entre analisando e psicanalista e o processo bauchiano.

Mesmo com objetivos bem distintos, a dança-teatro de Bausch utiliza-se do mesmo princípio, questionando a dança e seus participantes divididos entre dançarinos e plateia. As peças desenvolvem-se a partir da reconstrução Simbólica das experiências dos dançarinos em respostas a estímulos verbais da coreógrafa. Seus trabalhos partem da ausência da experiência presente e da onipresença da linguagem, sem uma significação única (...) como nas teorias de Lacan, o Wuppertal Dança-teatro reescreve a história. (p. 128)

As perguntas-estímulos conduzem os dançarinos a adentrarem suas memórias pessoais e utilizarem-nas como matéria-prima para a construção de partituras corporais ou cenas que compõem os espetáculos. A elaboração dessas lembranças e das experiências vividas pelos bailarinos ocasiona uma nova construção a respeito dessas experiências, uma reconstrução do que foi vivido, uma nova narrativa para eventos do passado. Numa ação retroativa, o presente constrói o passado e gera novas possibilidades interpretativas para o sujeito que acessa essas recordações.



Não interessa a verossimilhança entre os fatos vividos e aqueles recordados pela memória; uma nova invenção é o que rege a história contada, uma ficção das experiências factíveis.

O depoimento de uma das bailarinas de Bausch, Julie Shanahan, ilustra bem a reconstrução simbólica feita nesse processo:

(...) Eu não sabia se estava respondendo ao que Bausch havia perguntado. Eu não a fiz para o público. Eu a fiz como se conversasse comigo mesma, a meu respeito. É muito pessoal. O beijo do meu pai ainda permanece como uma memória, mas muda em cena. Eu beijei tantos homens entre aquela experiência e hoje, que de algum modo o beijo do meu pai torna-se diferente; torna-se o beijo de outros homens (...) Originalmente é uma memória feliz, mas em cena torna-se melancólica. Eu sou uma pessoa sozinha falando de beijos que gostei e que não gostei. Mas eles tornam-se um, porque eu não encontrei o amor.
(SHANAHAN *apud* FERNANDES, 2007, p. 134)

Nessa passagem, a dançarina explicita bem a noção de que o processo criativo suscita a possibilidade de uma escrita de si, uma autoficção formulada entre corpo e palavra a partir das memórias passadas.

Colocamos a luz para essas reconstruções não sobre a repetição, mas, sim, sobre a natureza própria da memória, sua mutabilidade, deixando traços maleáveis e imagéticos, passíveis de reinvenções, revelações, omissões e novos arranjos, descolados da realidade factual, contudo fiéis à realidade psíquica singular e à propriedade particular do ser de linguagem de se reinventar. Com isso, consideramos o papel importante da repetição na estruturação do sujeito, porém visamos, sobretudo, entender como o processo criativo bauschiano, através do resgate da memória, recria e ressignifica as experiências que marcaram o sujeito, gestando uma ficção de si, que remonta a uma história e lhe confere um novo contorno, um novo fluxo.





ENCONTRAR OS VEIOS, RETRAÇAR OS RUMOS, DESEMBOCAR EM OUTROS MARES

Resgatar o processo criativo desenvolvido por Bausch é buscar o reencontro com a memória do que se foi, com os traços que nos marcam e nos remetem a uma construção daquilo em que nos tornamos no presente. É também uma descoberta: a de se dar conta de quem se é, com a possibilidade de se reinventar, vislumbrar outra maneira de contar sua própria história, resgatar não só a lembrança, mas a falta, a incompletude, e edificar ainda o que não se é.

A memória não existe sem o esquecimento; desde os gregos já se sabe. A mitologia da deusa grega Mnemosyne (memória) caminha junto à presença da deusa Lethe (esquecimento), forças antagônicas e complementares, fontes de água na entrada do Hades (CASTELO BRANCO, 1994). Não é possível uma reescrita contínua e linear do que se viveu; o corpo carrega suas marcas no que esquece, não só no que se lembra. O inconsciente está aí para nos lembrar.

A reconstrução simbólica promovida pelas respostas às perguntas de Bausch atua junto a uma elaboração de fatos do passado, ou, melhor, uma elaboração do que interpretamos desses fatos. Colocar no corpo, nos gestos, na cena esses traços é remexer numa parte da história, por vezes encoberta, esquecida, mas não por isso ausente. Não se pode reconstruir o vivido em sua integralidade. A complexidade humana não permite esse feito; somos parciais. A fala da bailarina Julie Sanahan, mencionada acima, nos dá um claro exemplo: reencenar uma cena e entender no depois que se está falando sobre algo outro, que não o que foi lembrado *a priori*.



Bausch, em uma de suas poucas entrevistas em que fala sobre seu trabalho, nos diz: “Tento falar da vida. O que me interessa é a humanidade, as relações entre os seres humanos” (BENTIVOGLIO, 1994, *apud* CYPRIANO, 2005, p. 24). Em outro momento, acrescenta: “Nossos sentimentos, todos eles, são muito precisos, mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis (...). Se eles forem nomeados muito rápido com palavras, desaparecem ou se tornam banais(...)”. (BAUSCH, 2000, *apud* CYPRIANO, 2005, p. 27)

É com essa sutileza que a arte trabalha: a sensibilidade de transformação do que se vive em uma experiência sensível a quem faz e assiste. Transformar memória e esquecimento em gesto, movimento, palavra e criar a partir disso uma releitura de si e, por conseguinte, do mundo; uma nova escrita. Eis o fluxo que nos guia nessas águas.

Além de tudo, recuperar a memória, ressignificá-la e compreender sua estrutura lacunar junto ao tempo são gestos mais do que propícios neste momento de mundo em que estamos vivendo. Momento em que parece haver uma distorção e/ou um apagamento de um passado tão recente. O que se viveu (em termos pessoais, de país ou de mundo) está marcado em nossas memórias, em nossos corpos, seja pela lembrança, seja pelo esquecimento. Usar essas marcas é também se dar conta do que não pode ser esquecido, do que foi camuflado pela dor, para evitar o difícil contato com a experiência penosa. Mas sabemos o passado destrutivo e aprisionador que compôs uma parte de nossa história; alguns mais, outros menos. Mesmo que ainda na falta, ele opera. Por isso, também nos damos conta de que trabalhar com a memória é um ato de resistência, para não se deixar tomar pelo horror do passado, no presente.

REFERÊNCIAS

- » BAUSCH, Pina. “Dance senão estamos perdidos”, Folha de São Paulo, 27 de agosto de 2000, caderno Mais!, p.11.
- » BIRRRINGER, Johannes. “Pina Bausch: Dancing Across Border,” TDR 30: 2, 85-97. Reimpresso em **Theatre, Theory, Postmodernism**. Bloomington: Indiana University Press, 1989, p. 132-145.



- » CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A Traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.
- » CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- » FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.
- » FREUD, S. (1950[1895]). **Projeto para uma psicologia científica**. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 385-529.
- » KATZ, Helena. **Pina Bausch: dançando o passado como presente**. In: **O pensamento Alemão do século XX**. Wolfgang Barder e Jorge de Almeida (orgs.) Goethe Institute: São Paulo, 2009.
- » LABAN, Rudolf. **O Domínio do Movimento**. 3ª ed. Trad. De: Anna Maria Barros de Becchi; Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.
- » MUNIZ, Mariana Lima, SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Pina Bausch e Tanztheater Wuppertal: processos de criação e dispositivos de composição (1973 a 2009)**. In: **Moringa, artes do espetáculo**. João Pessoa, V. 4 N. 2 jul-dez/2013.
- » PEREIRA, Marcelo de Andrade. **Entre o Relato e a Paródia: Pina Bausch e suas re-leituras na pesquisa acadêmica brasileira**. Rev. Bras. Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 441-468, jul./set. 2018. Disponível em : <<http://www.scielo.br/pdf/rbep/v8n3/2237-2660-rbep-8-03-441.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2019.
- » SÁNCHEZ, Lícia Maria Moraes. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- » SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Contextualização da dança-teatro de Pina Bausch**. Porto Alegre: Cena em Movimento, p. 01-22, 2009.