

PINA BAUSCH E A PSICANÁLISE: O ENLACE DO INCONSCIENTE COM A DANÇA

Ingrid Assunção Amaral¹

Laura Resende Moreira²

RESUMO

Este estudo investiga a interação entre a dança e a psicanálise, considerando a dança como uma manifestação do inconsciente. Através da análise do sujeito inconsciente, busca-se compreender as implicações desse processo criativo. Na teoria psicanalítica o desejo muitas vezes se manifesta de maneira inconsciente, indo além da consciência e se expressando através da linguagem. A realidade psíquica do indivíduo transcende a realidade do ego, com suas raízes fundamentais no enigmático inconsciente, que se manifesta por meio da linguagem à qual reagimos. A regra central da psicanálise, a associação livre, é aplicada como um conceito técnico no contexto da dança, inspirada por Pina Bausch, renomada coreógrafa alemã especializada em Dança-Teatro. Ela utilizou o método psicanalítico da associação livre como fonte de inspiração em suas coreografias, permitindo que o movimento transcendesse o *não dito*, proporcionando espaço para a expressão emocional e a revisitação de memórias. Este estudo visa destacar a interação entre a psicanálise e a dança, enfatizando a aplicação dos conceitos freudianos de inconsciente, pulsão e associação livre na arte da dança, notadamente na concepção de "dançar-se". O enfoque recai na relação entre o movimento corporal e a subjetividade, destacando o trabalho de Bausch como solo fértil para a exploração da psique.

Palavras-chave: Psicanálise; Associação livre; Inconsciente; Dança; Pina Bausch.

ABSTRACT

This study investigates the interaction between dance and psychoanalysis, considering dance as a manifestation of the unconscious. Through the analysis of the unconscious subject, the aim is to comprehend the implications of this creative process. In psychoanalytic theory, desire often manifests unconsciously, surpassing consciousness and expressing itself through language. The psychic reality of the individual transcends the reality of the ego, with its fundamental roots in the enigmatic unconscious, which manifests itself through the language to which we react. The central rule of psychoanalysis, free association, is applied as a technical concept in the context of dance, inspired by Pina Bausch, a renowned German choreographer specializing in Dance-Theatre. She utilized the psychoanalytic method of free association as a source of inspiration in her choreographies, allowing movement to transcend the unsaid, providing space for emotional expression and revisiting memories. This study aims to highlight the interaction between psychoanalysis and dance, emphasizing the application of Freudian concepts of the unconscious, drive, and free association in the art of dance, notably in the conception of

¹ Graduanda em Psicologia pelo Centro Universitário Presidente Tancredo de Almeida Neves (UNIPTAN). E-mail: ingridaapsi@gmail.com

² Mestra em Psicologia pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Professora do curso de Psicologia do Centro Universitário Presidente Tancredo de Almeida Neves (UNIPTAN). E-mail: laura.moreira@uniptan.edu.br

"dancing oneself." The focus lies in the relationship between bodily movement and subjectivity, showcasing Bausch's work as fertile ground for the exploration of the psyche.

Keywords: psychoanalysis; free association; unconscious; dance; Pina Bausch.

E eu vou dançar onde ninguém possa me olhar
 Resido em mim, sou meu lar
 E ninguém pode cantar minha canção
 Um abrigo, um amigo
 Um acorde suspenso, invertido
 O silêncio da voz da razão

 É que às vezes o tempo para
 Às vezes o tempo para
 Às vezes o tempo...
 (Francisco Eller e Chico Chico)

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo investigar o enlace entre a dança e a psicanálise, considerando a dança como uma manifestação do inconsciente. Tendo como base a análise do sujeito inconsciente, suas possibilidades e significados implicados no processo criativo, a psicanálise pode servir de inspiração para pensarmos o nível de diálogo da subjetividade como matéria prima da criação da arte. Pretende-se nesse estudo enfatizar a proposta estética da psicanálise em seu enlace com a arte, articulando conceitos psicanalíticos do inconsciente, pulsão e associação livre com a noção do “*dançar-se*”, na arte da dança.

Na psicanálise de Freud o desejo é manifestado de maneira inconsciente, o que se faz muito além da sua consciência. A palavra denuncia, muitas vezes, o que não está acessível à consciência, mas também o que é revelador. A realidade psíquica do indivíduo transcende a realidade do ego, ainda que a abarque, assim como abarca o sintoma. Sua origem fundamental reside no inconsciente, em sua faceta enigmática, que se manifesta por meio da linguagem à qual temos acesso e, de certa forma, reagimos.

A principal regra da psicanálise é a associação livre, que tem por objetivo fazer com que o paciente fale tudo o que atravessar a sua mente, com ou sem sentido, qualquer conteúdo, mesmo que de natureza constrangedora. Empregada como um conceito técnico, a associação livre delimita o estilo de pensamento encorajado no paciente, por meio da orientação do analista. Dessa forma, Freud instituiu um dos modos pelos quais o paciente deveria se expressar, ao mesmo tempo em que estabeleceu a maneira pela qual o analista deveria conduzir sua escuta,

por meio da atenção flutuante. Estas condições representam diretrizes fundamentais para o método freudiano, com o intuito de atingir o objeto de estudo da psicanálise.

Seguindo esse pensamento, a associação livre pode ser considerada um método utilizado por Pina Bausch, conhecida por ser uma coreógrafa alemã especialista em Dança-teatro. A artista utilizava do método psicanalítico da associação livre como referência para a criação de novas coreografias. O processo da associação livre que é feita dentro desse contexto visa buscar o acesso ao inconsciente, ausentes de censura, julgamentos, ordens e regras; em outras palavras, é se deixar levar livremente. Pina Bausch tem como princípio da dança querer transformar o movimento em arte e, para isso, sua única regra é associar livremente.

Em seus movimentos, a dança entra em forma de transcender o *não dito*. A dança e a psicanálise parecem áreas de estudo distintas, mas não são. Se levarmos em conta que inconsciente e corpo nunca se afastam, a dança pode ser considerada uma via de expressão corporal única, um momento em que se sustenta caminhando na vida psíquica e emocional, momento em que a linguagem dá espaço para a manifestação do corpo. É partindo desses movimentos corporais que o sujeito pode descobrir novas emoções, revisitar suas memórias e as trazer à consciência.

O trabalho de Bausch com os seus bailarinos é uma constante interação de relação com suas próprias emoções, em um processo que nunca se esgota. Para Bentivoglio (1994) esta sondagem, interior ou evidente, pode chegar a ser tão sofrida e fatigante quanto apaixonante e libertadora.

A finalidade deste trabalho é, portanto, articular a psicanálise e a dança, sobretudo o uso que a coreógrafa Pina Bausch faz dos conceitos Freudianos de Inconsciente, pulsão e associação livre e enodá-los com as concepções de arte da dança, sobretudo o conceito de “*dançar-se*”. Nesse sentido, procuramos responder à problemática: como a psicanálise freudiana pode ser possível potencializadora na arte da dança em Pina Bausch?

A partir da questão colocada, buscamos enfatizar o cotejamento entre o movimento do corpo e a subjetividade, destacando o trabalho de Bausch como um campo fértil para a exploração da psique. Da mesma maneira, ressaltamos a regra fundamental da psicanálise, a associação livre, como técnica profícua para o enlace do sujeito com a dança. Ou seja, o escoamento de representações inacessíveis à consciência pela via da dança resgata algo da especificidade do sujeito.

A arte de Pina Bausch e seu enodamento com a psicanálise.

O surgimento de Pina Bausch como artista e seu processo criativo em meio a dança expressionista aconteceram na Alemanha, em meados de 1900; momento em que o *ballet* clássico começava a ser questionado como expressão artística. De maneira histórica, é importante frisar que o processo de criação do método de ensino da coreógrafa foi, inicialmente, inserido no contexto sociocultural e político da Alemanha da segunda metade do século XX. Atualmente, seu método insiste, articulando novas possibilidades e descobertas.

Nos primeiros anos do século XX, Isadora Duncan, pioneira do *ballet* moderno, e Rudolf Laban, dançarino e pesquisador, foram importantes representantes do que se conhece como dança moderna. Durante o ano de 1877, Isadora refuta o *ballet* clássico das cortes pomposas, apontando para uma dança que leve em conta os sentimentos do dançarino. Isadora Duncan, quando interrogada sobre a sua dança e sua técnica, apresentou um método que leva em conta não apenas como técnica, é preciso a experimentação de gestos sem nenhum preparo proposto pelo *ballet*. É importante correr, saltar, caminhar e se movimentar de formas aleatórias, buscando se reencontrar com o que realmente seria a movimentação humana, sem nenhum tipo de imposição regulamentada cultural (Bourcier, 2001).

Por sua vez, Rudolf Laban, atesta que a “dança é o meio de se dizer o que é indizível” (Laban, 1978 *apud* Bourcier, 2001, p.295), pois ela passa de um amontoado de impressões e acontecimentos na mente, e que com isso falta um nome para representar que seja adequado. Correlacionando com as características da poesia, em que a arte ultrapassa o sentido do escrito das palavras, e assim como ela; a dança não consegue significar seu conteúdo em palavras. Embora seja possível descrever o movimento, a dança em cada tensão de movimento vem em formato de símbolo e se mostra como um gesto. Laban (1978, p.19) sustenta que o corpo se movimenta a fim de satisfazer uma impulsão sobre aquilo que lhe é valioso, e que esses valores são aqueles que não são palpáveis, e que inspiram os movimentos.

O *ballet* começa a ser fonte de questionamento em prol de expressão artística. Nos primeiros anos do século XX, com o surgimento da dança moderna, há a tentativa de exprimir a causa da guerra em obras que, no lugar do sofrimento e caos, se esforçaram para superar todas essas tragédias. Na Alemanha, surgiu o movimento denominado expressionismo, que é a fonte da dança-teatro e consequentemente uma das maiores formas de sua representação. Esse movimento buscava constantemente a quebra dos limites rígidos e existentes. Segundo Garaudy (1980, p. 136), “a dança como todas as artes é uma tentativa de resposta às questões colocadas por uma época”.

Em 1950, com o surgimento da dança pós-moderna norte americana, fortalecida paralelamente a dança-teatro da Alemanha, abre-se enormes possibilidades de experiências. Dessa maneira, a dança pós-moderna estabelece uma democracia, no sentido de que o corpo dançante não é obrigado a atender os padrões físicos preestabelecidos considerados ideais para a dança. Desse modo,

no século XX, a dança saiu de um extremo a outro: do engessamento estético e técnico à liberdade estética da dança em si e dos corpos que dançam. Por vezes a noção de democratização era tão forte – todos podiam dançar e de qualquer forma – que se perdia de vista qualquer tipo de critério de avaliação de performance dos dançarinos; não havia uma ‘melhor’ forma de se fazer nada, tudo era válido e aceitável. Podíamos ver corpos treinados e corpos não treinados em performances que ocorriam em locais inusitados, distantes do tradicional teatro (Barbosa, 2009, p. 11).

E foi dessa forma que, após a II Guerra Mundial, a dança Alemã estreitou laços com o *ballet* clássico. Na intenção de sair de memórias que remetiam a mortes em massa, sofrimentos e crises, o *ballet* tradicional usava temáticas como cisnes e bonecos de maneira a escamotear as atrocidades vivenciadas, o que não condizia com o momento que era experienciado no pós-guerra. Havia certo silêncio nesse contexto em relação aos momentos de violência e misérias do povo, além de indiferença em relação ao sentimento coletivo.

Concomitantemente a todo esse cenário, a ideia de corpo passa a ser reintroduzida na arte da dança. A concepção de corpo advinha de aspectos renascentistas. Com técnica, clássico e virtuoso, o corpo era o objeto adestrado para a arte, envolto de um treinamento rigoroso, a fim de criar uma imagem perfeita, de acordo com o que o coreógrafo exigia excluindo-se a subjetividade daquele que dança do processo de criação. Esse corpo foi alvo de muitos questionamentos das vertentes americanas e europeias com foco na dança moderna. Essa corrente é a que mais nos interessa, já que foi dela que nasceu a dança-teatro de Pina Bausch.

No final de 1970, Pina iniciou os processos coreográficos, o que causou muito estranhamento em seus bailarinos. Foi a partir de um espetáculo chamado “Barba Azul” (Lima, 2008), que Bausch começou a delimitar dentro do seu processo criativo. E diante disso, foi o momento em que começou a realizar perguntas específicas a seus bailarinos sobre sentimentos e sensações, no intuito de transcender um sentimento que levasse a um movimento, e que se equipara com o método de associar livremente. É nesse contexto que a coreógrafa introduziu um sistema de escuta do sujeito que não se reconhece, que é o do sujeito de desejo, que reconstrói um passado e inventa um futuro. Aqui é o ponto onde Pina reconhece a sua prática e demarca o lugar do inconsciente.

O sujeito já nasce em um contexto inserido e que precede a dança. A dança para Bausch carrega influências que existem antes mesmo do sujeito, “é um tecer do meio, que leva em conta o antes, o durante e o depois” (Lima, 2008, p 82). A coreógrafa não considerava o mensurável mais importante, ou seja, não eram os passos e giros ou altura do salto que fazia do bailarino interessante, mas sim a sensibilidade, a doação e mais que tudo a coragem de se expor. A dança deveria, portanto, ser uma forma de expressar a vida e não deveria mostrar que os dançarinos são capazes de atingir o que o espectador não dá conta. Pina chamava esse movimento de “ vaidade” (Cypriano, 2005, p 27).

Pina Bausch, portanto, não seguia um padrão referente a escolha de seus bailarinos, não tinha nem tipos físicos padronizados: a companhia era formada de bailarinos de diferentes estaturas, com diferentes tons de pele, logo, considerando o indivíduo como um todo em seu discurso de forma mais ampla, tanto verbal quanto não verbal. Quanto à estrutura de suas aulas, há muitos relatos de bailarinos como, por exemplo, de Dominique Mercy (1973 *apud* Bentivoglio, 1994, p. 26):

Às vezes, não respondemos porque a pergunta nos toca demasiado, perturba-nos, emociona-nos. Mas sabemos que há sempre uma maneira de ir mais além, mais longe, sabemos que temos que lutar contra esse pudor. Tenho a certeza de que, se Pina nos faz a mesma pergunta mais do que uma vez, em períodos diferentes, é porque intui tudo isso: sabe que nessas respostas há sempre uma possibilidade de ir mais fundo, de obter algo que anteriormente nos escapa, ou que, por medo de nós próprios, quisemos deixar escapar.

Alguns alunos apresentaram arrelia ao trabalharem com a metodologia de Bausch nos primeiros momentos. Isso porque, muitas vezes, a pergunta realizada por ela os tocava, perturbava ou emocionava demais, mas sempre indicava uma maneira de ir mais longe e acabar com o pudor.

Pina escutava, conversava, fazia reflexões e exigia de alguma forma o desprendimento e coragem, pois há ainda resistência assim como existe nas situações analíticas (Lima, 2008, p. 104). Ela criava suas apresentações a partir de seus questionamentos e assim traçava um modo de fazer diferente, um outro caminho de criação da dança. Frente àquilo que é desconhecido, Freud (1894/2006) nos alerta para o mecanismo de defesa, ou seja, o resultado do confronto do ego com uma experiência, representação ou sentimento aflitivo. A associação livre será a via pela qual o sujeito pode se haver com esses sentimentos hostis. Assim também procede o método baushiniano: fazer vir à tona sentimentos e emoções que estavam soterrados e que nenhum tipo de dança consegue alcançar.

A criação de Pina dentro da dança-teatro explora uma lacuna entre a dança e o teatro a um nível estético, psicológico e social que cria uma nova linguagem para o corpo dançante.

Desse corpo dançante surge então o “dançar-se” (Travi, 2014, p. 55), em que se busca o que cada bailarino possui de mais singular, levando tudo o que é do sujeito para o palco de apresentação. O *ballet* clássico, que tem como objetivo fazer o público esquecer do período conflitante que viviam, dá lugar a dança pós-moderna de Bausch. Esta ganha uma nova função: abrir as cortinas para o real que acontece, os conflitos da sociedade e também mostrar um sujeito que não é regido pela consciência, mas tomado pelo que é da ordem do inconsciente. Ou seja, o *dançar-se* é fonte de um sujeito paradoxal que é convidado por Pina para “dançar-se”, a se mostrar sem culpa ou constrangimento.

Diante desse sujeito dançante, juntamente da psicanálise, o método irá se utilizar da associação livre para potencializar o *dançar-se* do sujeito inconsciente, que se caracteriza por elementos subjetivos. Esse mergulho dentro nas emoções, transformados em arte, se mostra como a metamorfose do discurso em aprofundamento de observação focado na individualidade. Tudo isso começa a ser desenvolvido quando se coloca em pauta os questionamentos de Bausch, em que os sentimentos reprimidos passam a ser recursos de base criativa.

O acesso ao *dançar-se* é uma busca incessante pela importância e valorização das nossas memórias. O corpo vem carregado de sentimentos, emoções e detalhes e o dançar-se vem como a capacidade de direcionar os desejos, de identificar as sensibilidade e aquilo que se encontra nos escombros da realidade. A palavra em si, “*dançar-se*” remete à movimentação voltada para si. Essa ideia minimalista se refere ao que Pina propõe: uma dança voltada para si, para os sentimentos, para os significados, a fim de potencializar uma nova forma de perceber aquilo que se encontra adormecido.

Pina (2011), um documentário de Win Wenders, é inspirado no trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch. O espetáculo gira em torno de seus alunos e dançarinos da cidade de Wuppertal e no local em que Pina ganhou sua força criativa. Neste espetáculo, alguns de seus bailarinos contam um pouco da sua experiência, principalmente experiências pessoais com Pina Bausch.

O documentário apresenta como as peças de Pina abarcavam as temáticas sobre amor, dor, beleza, pena e solidão, sempre trabalhando com elementos muito importantes como areia, pedras ou água. Esses elementos no palco são obstáculos e os alunos tinham que ir contra ou até mesmo através deles. O trabalho dessa artista permitia suscitar em todos tristeza, ódio, choro, riso e até mesmo grito. Segundo um de seus alunos “é como se Pina estivesse escondida em cada um de nós, ou se cada um de nós fosse parte dela”.

Bausch foi uma exploradora radical que olhava profundamente para os seus alunos e sempre fazia perguntas frequentes como: *o que estamos desejando? De onde vem toda essa saudade?* E dizia frequentemente: *dance, dance senão estamos perdidos.*

O documentário pode causar um estranhamento muito grande para quem não entende ou não reconhece a dança como uma via de expressão física e emocional. Para quem já está familiarizado com o campo é nítida a diferença entre as peças da coreógrafa e outros espetáculos. Isso porque, as coreografias possuem tamanha manifestação de interpretação, os ambientes escolhidos não são apenas palcos, são ruas, metrô, são ambientes fora do usual. Bausch faz questão de introduzir o ambiente elementos que mudem a sua natureza. São danças, são movimentos lotados de sentimentos, não há existência de um movimento pré moldado, mas que sim um movimento de tamanha singularidade e único que, dessa forma, se torna uma coreografia, a dança-teatro.

O Inconsciente e a arte.

O que a psicanálise nos indica é que toda relação do sujeito com o mundo é mediada pela realidade psíquica. Em seu texto fundador, *A interpretação dos sonhos* (1900/2006), Freud nos apresenta o conceito de inconsciente:

O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica (...) em sua natureza interior é tão desconhecido para nós quanto a realidade do mundo externo, e se apresenta de novo tão incompleto pelos dados da consciência quanto o mundo externo pelas comunicações de sentidos (p. 156).

Nesse sentido, é importante destacar que a fonte primária da realidade psíquica do sujeito é o inconsciente. O inconsciente é o ponto central de toda a teoria psicanalítica, visto que o psiquismo não se reduz ao consciente e que alguns conteúdos só são possíveis de acesso à consciência caso superado. O inconsciente, desse modo, não é um lugar anatômico mas, sim, psíquico, e seus conteúdos são as representações da pulsão prensados em fantasias, no imaginário, sendo vistas como a manifestação do desejo.

Dessa maneira, o diálogo entre a arte e a psicanálise aponta para o inconsciente. O sujeito é atravessado pelas moções inconscientes e a arte é uma via para o aparecimento destas. No cotejamento entre o processo artístico e o inconsciente, a arte pode ser uma ferramenta de trabalho, ferramenta essa que acesse os conteúdos reprimidos do sujeito. A arte traz uma nova forma de posicionamento do sujeito diante das regras morais, é um meio de vivenciar a transgressão de forma simbólica e aceita socialmente.

De acordo com Autuari e Rinald (2014), a arte não possui uma definição exata, sendo veiculada com o processo histórico, as fantasias, os desejos, as pulsões e a visão de realidade. Ao ter contato com algum material artístico, temos acesso as cores, as fantasias, aos pensamentos, sons, que para alguns pode ser vista como apenas um monte de informações em um único elemento, porém, é dessa mesma forma que acessamos o inconsciente do artista, e o mistério de como a obra foi criada.

Leonardo da Vinci, passou os primeiros cinco anos de sua vida somente na companhia de sua mãe, o que para Freud, influenciou o psiquismo e determinou o seu destino a substituição do marido pelo filho. Aos cinquenta anos, Leonardo encontrou uma mulher que lembrava o sorriso sensual e feliz de sua mãe, e então pintou o famoso quadro de Monalisa ou La Gioconda (Silva, Viana e Souza, 2022, p. 10).

Para os autores, Freud compreende que a criança, no processo de brincar, fantasia o mundo adulto para seus desejos. Esses são os primeiros traços da criatividade. Já o adulto, não possui mais essa ilusão da brincadeira, mas cria por meio da sua imaginação as fantasias, que são formas de realização de um desejo insatisfeito. Para dar vazão à criatividade, é preciso a repreensão do Superego, pois ela se origina nas fantasias do inconsciente. O Superego é a instância psíquica que age como modulador das decisões do Ego em relação aos padrões morais e éticos.

Segundo Freud (1920/2020), o princípio do prazer sugere que o objetivo fundamental do sujeito é buscar o prazer e evitar o desconforto ou a dor. Ele está associado ao desejo de gratificação imediata e à busca de satisfação das necessidades e impulsos. No entanto, Freud também argumenta que o princípio do prazer entra em conflito com o princípio da realidade. Este último princípio leva em conta as limitações e exigências do mundo externo, como as regras sociais, as necessidades dos outros e as consequências das ações. Portanto, o princípio da realidade muitas vezes exige que o indivíduo adie a gratificação imediata em prol de um benefício a longo prazo.

Nesse sentido, como afirma Garcia-Roza (2009), o princípio de prazer não funciona isoladamente e de forma absoluta. O que é prazer para o inconsciente pode ser vivido como desprazer pelo sistema consciente. O autor destaca também que o princípio da realidade, mesmo quando implica renúncia ao prazer, está em última instância servindo ao princípio de prazer. Logo o princípio da realidade vem para dar conta das expectativas sociais, culturais, entre outras, isto é, vem para adaptar os desejos dentro das regras e dos limites impostos para o controle de comportamentos. Para a preservação do Ego, o princípio do prazer (Id) é substituído

pelo princípio da realidade (Ego), que modifica o caminho percorrido dentro da realidade e de forma socialmente adequada.

Podemos pensar que o impulso de satisfação, ao qual Freud se refere ao falar sobre o princípio do prazer, diz respeito às tensões motivadas pelas necessidades do Id. Seguindo essa noção, às representações psíquicas de um impulso são denominadas por pulsão (Freud, 1939-1940/2019). Diferente do estímulo, que atua como um impacto único, podendo ser removido por uma só ação, a pulsão jamais incide a partir de um impacto momentâneo, é sempre uma força constante, imune a qualquer ação de fuga.

Dessa maneira, uma pulsão não pode ser nem destruída nem inibida. Uma vez tendo surgido, ela tende de forma coercitiva para a satisfação. Aquilo sobre o qual vai incidir a defesa é sobre os representantes psíquicos da pulsão, os quais vão conhecer destinos diversos. Freud (1939-1940/2019) apresenta as vicissitudes que os representantes da pulsão podem encontrar: o sintoma (reversão ao seu oposto e retorno em direção ao próprio Eu), o recalque e a sublimação. De acordo com Silva, Viana e Souza (2022, p. 13)

um dos caminhos para a pulsão é a sublimação, é o desvio da força da pulsão sexual, deslocada para algo não sexual em prol de atividades socialmente valorizadas, tais como: esporte, arte e intelecto. A sublimação libera as pulsões reprimidas e em conflito com a libido; no saber clínico esse deslocamento da pulsão para a sublimação é visto quando há uma transformação cultural através da criação.

A sublimação é uma das formas de satisfação das pulsões. De acordo com Garcia-Roza (2009), o que a caracteriza é um desvio da pulsão do seu objetivo sexual em direção a outros objetivos que não apresentam nenhuma relação aparente com o sexual. No entanto, é importante frisar que nem por isso a sublimação deixa de ser uma forma de satisfação da pulsão. É como se a pulsão sexual encontrasse satisfação em um modo não sexual.

Segundo Soares e Coelho (2014), a sublimação é o processo em que o sujeito substitui a sua satisfação direta por outra, em prol do trabalho e da cultura. Assim, é a troca de um objeto proibido por um aceito para vivenciar o gozo da pulsão, e essa substituição que permite a vivência em sociedade. Os autores ainda argumentam que a sublimação freudiana é uma “troca de estado”, o sólido se transformando em gasoso. A arte em formato de sublimação é uma forma onde os artistas podem colocar seus desejos sem censura.

Naumburg (2014) defende a arte como sendo um espelho que reflete a conversa entre consciente e inconsciente, o que facilita o contato com as emoções, sentimentos, pensamentos, fantasias, medos, memórias, entre outras. A arte é uma via facilitadora do acesso aos conteúdos do inconsciente e que se mostra muito além da fala, pois ainda há resistência e censura no discurso. A arte pode ser pensada, portanto, como uma via de satisfação das pulsões (e por isso,

uma ação terapêutica) que não se reduz aos consultórios; ela é uma forma de intervenção que possibilita o sujeito dar conta de seu sofrimento. Dessa maneira, é uma ferramenta que se articula com a associação livre, no sentido de que as expressões e imagens inconscientes têm livre circulação.

É importante a compreensão que o artista se utiliza da criatividade para moldar seus afetos, transformando-os, assim, em formatos de comunicabilidade, o que pode servir de alívio para o sofrimento do sujeito. Além disso, possibilita que o leitor ou espectador de uma obra também se identifique com essa e consiga desenvolver um movimento semelhante. A intenção da arte é se situar como uma nova forma de pensar do sujeito. Nesse sentido, como apresentam Autuori e Rinaldi (2014, p. 319), “a arte não se deixa abocanhar por qualquer explicação, por isso mesmo nem uma das formas de descrevê-la, nem todas juntas, são definitivas”. Portanto, ao tomarmos a arte da dança de Pina Bausch como fonte inspiradora, destacamos a contribuição que ela dá à psicanálise, no sentido de que “a arte chega antes e diante dela e do problema do artista criador, a análise” (Freud, 1928/2021, p. 303).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que se refere a Freud e Bausch, suas semelhanças são o mistério, a curiosidade pelo ser humano, a criatividade, a sensibilidade. Eles percebiam que o sujeito não se mostra, portanto, com facilidade. Ou seja, assim como Freud desnuda o ser humano, Pina despe seus intérpretes do corpo perfeito e virtuoso e ambos trazem à cena o erro, os sentimentos perdidos e conflitantes.

Freud procurou entender o significado da realidade em palavras e ações preñes de sentido, fazia convites para falar-se e contar-se. Pina, por sua vez, realizava um entorno para que o sujeito compreendesse o dançar-se pelas vias do inconsciente. Assim, é notório que Bausch e Freud possuíam caminhos distintos, mas que partem de um mesmo olhar sobre a subjetividade. Dessa maneira, é possível dizer que o corpo e a mente não se separam, visto que a dança se mostra através da linguagem gestual e simbólica. Pina e Freud, então, sistematizaram um caminho peculiar para tal processo.

O corpo é carregado de memória e linguagem e pode ser percebido que, cada gesto expressado para a criação do movimento são intensidades pulsionais que geram os maneios, o sujeito é carregado de singularidades. Quanto às reflexões acerca da psicanálise, Freud apresenta uma abordagem do corpo estruturado a partir do inconsciente.

A forma de acesso ao inconsciente, na prática psicanalítica, é pela via da associação livre. Essa é a técnica fundamental da psicanálise, cujo objetivo é fazer emergir os conteúdos recalçados do inconsciente. Envolve o convite ao sujeito expressar livremente seus pensamentos, sentimentos e associações, criando um caminho para acessar áreas ocultas da mente. Nesse contexto, a palavra é a ferramenta principal, permitindo que o sujeito revele conteúdos internos reprimidos, mesmo que inconscientemente.

Por outro lado, o trabalho de Pina Bausch, uma das pioneiras da dança contemporânea, mergulha nas profundezas da psique humana por meio do movimento corporal. Suas coreografias e performances são carregadas de emoções intensas e exploram os aspectos mais profundos da experiência humana. Os movimentos dos dançarinos, muitas vezes, refletem impulsos, desejos e emoções que podem ter sido reprimidos. O corpo torna-se, portanto, a ferramenta para a expressão; e as palavras cedem lugar ao movimento. As performances têm um efeito catártico sobre os espectadores; a intensidade emocional das peças pode provocar reflexões intensas e uma compreensão mais profunda das complexidades da experiência humana.

Ambos os métodos buscam trazer à tona pensamentos, sentimentos e impulsos ocultos. É como se a palavra e o movimento, em seus respectivos domínios, servissem como portas de entrada para o inconsciente. Enquanto a psicanálise se utiliza da palavra para “escavar” camadas mais profundas da mente, a dança contemporânea utiliza o movimento e o corpo como meios de expressão para alcançar os mesmos objetivos.

A relação entre a associação livre de Freud e o trabalho de Pina Bausch, portanto, é um exemplo de que a exploração do inconsciente é uma busca que transcende as fronteiras das disciplinas. Ela faz remeter que, seja por palavras ou movimentos, a busca pela compreensão da singularidade é um esforço que une as formas de expressão artística e terapêutica. Nesse contexto, a sublimação desempenha um papel crucial, pois para a psicanálise, a sublimação refere-se à transformação de impulsos instintivos em expressões socialmente aceitáveis e culturalmente valorizadas. Assim, tanto a análise psicanalítica quanto o trabalho artístico de Bausch exemplificam como a sublimação permite que as pulsões encontrem expressão criativa e transformadora do sujeito, contribuindo para a compreensão da psicologia humana e a criação de obras de arte impactantes.

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou uma análise sobre como as potencialidades na interseção entre a dança e a psicanálise, guiadas pelas orientações de figuras icônicas como Pina Bausch e Sigmund Freud, impactam significativamente a estética e desafiam os paradigmas estabelecidos. A conexão entre o movimento do corpo e a mente,

promovida por Bausch, cria um terreno fértil para a exploração da psique humana por meio da dança. Ao mesmo tempo, a influência das técnicas psicanalíticas de Freud, como a associação livre, enriquece essa abordagem, permitindo que pensamentos e sentimentos ocultos sejam incorporados à dança, resultando em apresentações artísticas carregadas de simbolismo e significado pessoal. O estudo também ressalta a importância da pesquisa bibliográfica como um meio confiável de coletar dados, fornecendo uma base sólida para a compreensão aprofundada dessas potencialidades. Essa interseção entre dança e psicanálise evidencia a construção da mais importante e específica das características do ser humano: a subjetividade.

REFERÊNCIAS

- AUTUORI, Sandra; RINALDI, Doris. A Arte em Freud: Um estudo que suporta contradições. **Bol. - Acad. Paul. Psicol.**, São Paulo , v. 34, n. 87, p. 299-319, dez. 2014 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-711X2014000200002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 20 out. 2023.
- BENTIVOGLIO, Leonetta. **O teatro de Pina Bausch**. Tradução: Maria José Casal-Ribeiro. Lisboa: Acarte / Fundação Calouste Gulbenkian, 994.
- BERTOLLI, Fabíola Vieira; CHATELARD, Daniela Scheinkman. Pina, Freud e Lacan: um ensaio. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 1-26, 2016. Disponível em: <https://seer.unirio.br/psicanalise-barroco/article/view/7313>. Acesso em: 16 out. 2023.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes. 2001.
- CHIGNOLI, Giovanna; SORIA ,Ana Carolina. **Arte e Psicanálise: a relação da arte com as formações do inconsciente através da obra de Sigmund Freud**. 2020. 33f. Monografia. Universidade Federal de São Carlos- Departamento de Psicologia. 2020.
- CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FERNANDES CORDEIRO, E. O inconsciente em Sigmund Freud. **Psicologia PT, o Portal dos Psicólogos**. [s.l: s.n.], 2010. Disponível em: <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0745.pdf>> Acesso em 28 out. 2023.
- FREUD, Sigmund. As neuropsicoses de defesa (1894). Obras completas, v. III. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. (1900-1901). Obras completas, v. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- FREUD, Sigmund. Dostoiévski e o parricídio (1928). Obras incompletas. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

FREUD, Sigmund. A pulsão e seus destinos (1939-1940). Obras incompletas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. Freud e o inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

GARAUDY, Roger. Dançar a vida. Tradução de Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

JORGE, Juliana David. **A construção da associação livre na obra de Freud**. Dissertação (Mestrado em Psicologia). 2007. 131f. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. 2007.

LIMA, Carla Ándrea Silva. **Dança-Teatro: A falta que baila. A tessitura dos afetos nos espetáculos Wuppertal Tanztheater**. 2008. 111f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes de Belo Horizonte, 2008.

PINA. Direção de Wim Wenders. Alemanha-França-Reino Unido, 2011. Disponível em <https://mubi.com/pt/br/films/pina>. Acesso em: 28 out. 2023.

SILVA, Gerson Heidrich, VIANA, Dayane dos Santos, SOUZA, Juliana Ramos. A arte como instrumento do inconsciente: imagens que revelam o sujeito. **Revista Interdisciplinar de Cultura e Imagem**. v. XII, nº 32, p. 8-2, 2022, Disponível em: <https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_32/PDF/A%20ARTE%20COMO%20INSTRUMENTO%20DO%20INCONSCIENTE.pdf>. Acesso em: 27 set. 2023.

SOARES, Marcel; COELHO, Daniel. Sobre o uso da sublimação como instrumento para uma “metapsicologia da arte”. **Fractal Revista de Psicologia**, São Cristovão, SE, v. 26, p. 593-606, setembro, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/fractal/a/F8bXSF3LQBWyZmFL3N46L4L/?lang=pt&format=pdf>.

TRAVI, Maria Tereza Furtado. Caminho para dançar-se o sujeito do inconsciente em Pina Bausch. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v.7n. 1, jan/jun 2016, p. 165 a 185.. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/29328>. Acesso em: 28 out. 2023.