



Aprendendo a Dançar com Pina Bausch: Um Encontro do *Tanztheater* com a Gestalt-Terapia

Learning to Dance with Pina Bausch: An Encounter of *Tanztheater* and Gestalt Therapy

Aprendiendo a Bailar con Pina Bausch: Un Encuentro entre *Tanztheater* con la Terapia Gestalt

Maria Clara Sepulveda de Faria ^a 

^a Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo

Segundo Laura Perls, terapia é mais arte do que ciência. A partir disso, o presente trabalho apresenta uma conexão entre peças, processo criativo e pensamento de Pina Bausch com a Gestalt-terapia. Os fundadores da Gestalt-terapia tinham vidas artísticas, sobretudo Paul Goodman, celebrado escritor, dramaturgo e poeta e Laura Perls, notável pianista e dançarina por toda a vida. Os elementos constitutivos do *Tanztheater* de Wuppertal – dança e teatro – são integrantes da Gestalt-terapia desde sua origem. A palavra “dança” é ubíqua em textos da Gestalt-terapia, ora como instrumento de *awareness* e contato com corpo, ora como analogia e metáfora do relacionar e viver humano. Conceitos da Gestalt-terapia como “método fenomenológico”, “*self*” e “ajustamento criativo” serão investigados com um olhar composto, um casamento entre Gestalt-terapia e Pina Bausch. O elemento comum encontrado entre estas duas formas de produzir é a busca por autoconhecimento ou *awareness*, para além da linguagem falada, reconhecendo o limite do verbal para expressar o viver humano. Pina nos oferece uma maneira de materializar o inefável de forma que este possa ser absorvido pela clínica gestáltica. *Palavras-chave*: criatividade, dança, gestalt-terapia, self.

Abstract

According to Laura Perls, therapy is more art than science. With this in mind, the present work presents a connection between pieces, the creative process, and the thought of Pina Bausch with Gestalt therapy. Gestalt therapy founders had artistic lives, most notably Paul Goodman, a celebrated writer, playwright, poet, and Laura Perls, a gifted pianist and lifelong dancer. The constitutive elements of the Wuppertal *Tanztheater* – dance and theater – have been integral to Gestalt therapy since its inauguration. The word “dance” is ubiquitous in Gestalt therapy texts, sometimes as an instrument of awareness and contact with the body, sometimes as an analogy and metaphor of human relationships and living. Gestalt therapy concepts such as “phenomenological method”, “*self*”, and “creative adjustment” will be explored with a composite look, a marriage between Gestalt therapy and Pina Bausch. The common element found in these two ways of producing is the search for self-knowledge or awareness, beyond spoken language, recognizing the limits of the verbal to express human living. Pina offers us a way to materialize the ineffable in such a way that can be absorbed by Gestalt therapy practice. *Keywords*: creativity, dance, Gestalt therapy, self.

Endereço para correspondência: Maria Clara Sepulveda de Faria - mariaclarafaria@gmail.com

Recebido em: 14/04/2023 - Aceito em: 19/05/2025

Editora associada: Laura Cristina de Toledo Quadros



Este artigo da revista Estudos e Pesquisas em Psicologia é licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 3.0 Não Adaptada.

Resumen

Según Laura Perls, la terapia es más arte que ciencia. El presente trabajo presenta una conexión entre proceso creativo de Pina Bausch y la terapia Gestalt. Los fundadores de la terapia Gestalt tuvieron vidas artísticas, sobre todo Paul Goodman, célebre escritor, dramaturgo y poeta, y Laura Perls, destacada pianista y bailarina de toda la vida. Los elementos constitutivos del Wuppertal *Tanztheater* (danza-teatro) han sido parte integral de la terapia Gestalt desde sus orígenes. La palabra “danza” es omnipresente en los textos de terapia Gestalt, a veces como instrumento de toma de conciencia y contacto con el cuerpo, a veces como analogía y metáfora de las relaciones humanas y de la vida. Los conceptos de la terapia Gestalt como “método fenomenológico”, “*self*” y “ajuste creativo” serán investigados con una mirada compuesta, un matrimonio entre la terapia Gestalt y Pina Bausch. El elemento común que se encuentra entre estas dos formas de producir es la búsqueda del autoconocimiento o conciencia, más allá del lenguaje hablado, reconociendo el límite de lo verbal para expresar el vivir humano. Pina nos ofrece una forma de materializar lo inefable para que pueda ser absorbido por la clínica Gestalt.

Palabras clave: criatividade, baile, terapia gestalt, self.

“Conhecer Pina foi como encontrar uma língua nova. Finalmente. Antes, eu não sabia falar. De repente, ela me deu uma forma de me expressar, um vocabulário.”

Ruth Amarante, PINA (2011)

“We teach people to live beautifully.”

Joseph Zinker, Creative Process in Gestalt Therapy (1978)

“Há situações, é claro, que te deixam absolutamente sem palavras. Tudo o que você pode fazer é insinuar. As palavras, também, não podem fazer mais do que apenas evocar as coisas. É aí que vem a dança.”

Pina Bausch, PINA (2011)

Em Gestalt-terapia, existir é ser artista. Perls, Hefferline e Goodman descrevem o *self* como “artista da vida” (1951/1997, p. 49). Os autores seguem argumentando que a Psicologia nada mais é do que um estudo de ajustamentos criativos. Viver é estar em constante ajustamento criativo, estar sempre se adaptando ao novo que o mundo e a vida nos trazem. O interesse e a inspiração, vindos das artes, são marcantes nos fundadores da Gestalt-terapia, no seu desenvolvimento teórico e na prática clínica. A autobiografia de Fritz Perls (1969) está repleta de inspirações das artes, personalidades como Mozart, Goethe, Rembrandt, Van Gogh, Hesse e Klee são celebradas ao longo do livro, no qual fala do seu desejo de escrever peças de teatro e do prazer em escrever versos. Relata ainda, no mesmo volume, seu “intenso envolvimento” com a pintura, beirando uma “obsessão” (Perls, 1969, p. 136). Além disso, Fritz estudou teatro com Max Reinhardt, diretor de teatro e cinema (Perls, 1969). Seu entusiasmo pelo teatro e pela

ópera o levaram a buscar, no Psicodrama de Moreno, técnicas que fazem parte das bases práticas da abordagem. Paul Goodman foi “artista primeiro” (Goodman e Stoehr, 2011, p. 11). Considerado um Homem das Letras, conceituado sobretudo pelos intelectuais esquerdistas de sua época, Goodman produziu uma obra extensa de poesias, contos e romances. Sua obra foi marcada por uma criação imaginativa genuína, e sua vida refletia seu temperamento artístico. Apesar de viver abaixo da linha de pobreza da época, as paredes da sua casa eram decoradas com obras de arte originais dos seus amigos artistas de Manhattan (Goodman & Stoehr, 2011). Laura Perls, cuja importância central no desenvolvimento da Gestalt-terapia vem sendo cada vez mais reconhecida, começou a tocar piano aos cinco anos de idade e a dançar aos oito. Foi pianista habilidosa, tendo considerado seguir carreira como pianista até as vésperas da universidade (Perls, F, 1969). Aqueles que a conheceram, relatam que tocava piano com frequência (Amendt-Lyon, 2021). Laura, por sua vez, dizia que a dança moldou sua forma de pensar e trabalhar o corpo, e praticou dança moderna por toda a vida (Perls, L. 1992). O espírito artístico de Laura é constante. “Terapia também é arte. É mais arte do que ciência.” a1 (Perls, L., 1992, p. 20, minha tradução).

O trabalho de Pina Bausch, por sua vez, apresenta-se com uma proposta de investigação da pessoa humana, com métodos que são análogos a práticas gestálticas – tanto na sua forma de relacionar-se com os dançarinos quanto na sua forma de pensar o mundo e o ser humano. Nas palavras de Pina: “O que eu faço: eu olho. Talvez seja isso. Eu simplesmente olhei para as relações humanas e tentei vê-las, tentei falar sobre elas. É isso que me interessa. Não sei de nada mais importante.” a2 (Climenhaga, 2013, p. 6, minha tradução).

A palavra “dança” é tão frequente na literatura de Gestalt-terapia, que seria mais fácil mencionar os textos onde ela não ocorre. Dança enquanto metáfora do relacionar humano é onipresente na literatura gestáltica. A leitura de boa parte dos textos de Gestalt-terapia nos oferece uma linguagem repleta de palavras que mais parecem descrever dança do que terapia: “estilo”, “falta de coordenação”, “rigidez”, “fluidez” e “ritmo” são conceitos frequentes. Jorge Ponciano Ribeiro escreve: “Portanto, a criatividade e a espontaneidade do terapeuta abrirão as portas para a mudança do cliente. Se o terapeuta muda, o cliente muda também. É como uma dança, cujas passadas mudam, quando se muda o ritmo.” (2009, p. 167)

A dança é usada como metáfora dos relacionamentos humanos, como ilustração das nossas interações, como exemplo de ajustamento criativo. Em última análise, a dança surge, com frequência, para servir de exemplo de saúde humana, onde a falta de encontro, de sincronia ou de fluidez nos passos, reflete a falta de harmonia do organismo com o meio, seja com o meio físico ou social, com o espaço ou com outros seres humanos. A dança representa co-criação

saudável, de tal forma que a harmonia pode ser observada claramente por qualquer um. Doença, dentre outras coisas, é uma forma de rigidez ou bloqueio. Por isso, o movimento co-criado da dança – seja co-criação entre indivíduos ou co-criação do indivíduo com o meio – é uma representação visual-artística ideal para o viver livre, com excitação e crescimento, como já dizia o subtítulo da primeira grande obra de Gestalt-terapia.

O presente trabalho busca usar palavras para falar do inefável. Tanto a dança quanto a Gestalt-terapia são processos vivenciais e experimentais, que não podem ser resumidos em palavras. Procurarei mostrar como Pina Bausch promove uma forma de contato com nós mesmos, com o mundo e com os outros, fazendo uso de uma profundidade difícil de acessar. Tentarei mostrar como Bausch investiga nossas fronteiras de contato de forma única e potente. Teóricos da dança costumam iniciar seus textos alertando para a impossibilidade de expressar a dança de forma íntegra através de palavras e parágrafos (Jowitt, 2001). Não ousarei fazer isso aqui. Portanto, as páginas que seguem são, também, um convite aos psicoterapeutas para buscarem inspiração em Pina Bausch, e aos amantes de Bausch, buscarem um encontro com a Gestalt-terapia. Acredito que todos sairão enriquecidos com este contato. O filme *Pina*, de Wim Wenders, oferece uma apresentação ampla de várias obras, e é capaz de ilustrar todos os tópicos tratados no texto. No entanto, assistir as peças de Pina por completo é insubstituível. Em especial, chamo atenção para *A sacração da primavera* (1975), *Kontakthof* (1978), *Café Müller* (1985) e *Vollmond* (2006). a3 Essas peças oferecem uma diversidade de expressão que engloba os principais conceitos e fenômenos investigados nas páginas que se seguem.

Pina Bausch, a pessoa

O material de trabalho de Pina Bausch era a “base emocional” (*emotional ground*) dos dançarinos (Climenthaga, 2009, p. 2). Era isso que inspirava sua curiosidade em vida e nas produções; tal como muitos grandes artistas, sua vida pessoal criativa, criadora e profissional diferiam pouco. “É esse interesse impulsor pelas pessoas, expresso em todas as suas particularidades, que constitui tanto suas interações pessoais quanto seu trabalho.” a4 (Climenthaga, 2009, p. 4, minha tradução).

Philippine Bausch, popular e carinhosamente conhecida como Pina, nasceu na Alemanha, em 1940. Passou boa parte da sua infância escondida debaixo das mesas, no Café de seus pais. Estudou ballet desde cedo, entrando para a escola de Kurt Jooss em 1955. A dança expressionista de Jooss, já entrelaçada com o teatro, constitui parte formativa do trabalho futuro de Bausch (Climenthaga, 2009, p. 7). Após a Folkwang School, de Jooss, Pina entra para a

Julliard, em Nova York, no ano de 1961. Aqui pôde absorver as técnicas de Martha Graham e José Limón. Em Nova York, Bausch estava imersa no mundo da dança moderna, novas práticas no universo do teatro – como o *Living Theatre* – e o pot-pourri de artes visuais que explodia pela cidade (Climenhaga, 2009).

O governo alemão pós-guerra investia nos programas de arte, e todas as cidades receberam recursos para centros artísticos dos mais variados. Bausch volta para sua terra natal, onde, eventualmente, desenvolverá o trabalho pelo qual será sempre conhecida: o *Tanztheater*. É chamada para ser coreógrafa da Companhia de Opera de Wuppertal, em 1972. Este teatro será sua base até o fim da vida, apesar das suas várias viagens prolongadas pelo mundo. O *Tanztheater* Wuppertal está ativo, reproduzindo obras de Pina e inspiradas por ela até hoje.

O grande marco que instala sua forma revolucionária de criação aparece ao público com o *A Sagração de Primavera*, em 1975. Um “método” surge com o *A Sagração de Primavera*, que permanecerá até o fim da sua vida: Pina explora exaustivamente uma imagem ou gesto essencial, investiga esse elemento, suas associações e o poder contido nela de diversas formas e sob vários ângulos (Climenhaga, 2009). Esta investigação do óbvio, do imediatamente dado, é elemento central no trabalho da Gestalt-terapia. Pina morre em 2009, em Wuppertal, aos 68 anos, como uma das artistas mais relevantes e inovadoras do mundo moderno.

Método Fenomenológico

O famoso brado husserliano de “voltar às coisas mesmas” consiste em um chamado para uma investigação da consciência tal como ela é experimentada, sem interpretações metafísicas (Sokolowski, 2000, p. 9). “Fenomenologia”, tal como a maioria dos grandes conceitos filosóficos, tem história longa e sentidos diversos; o significado do conceito depende da época, do autor e do contexto de uso. Kockelmans argumenta que consiste em um movimento, ao invés de uma escola filosófica; movimento este que segue muitos caminhos distintos (Kockelmans, 1999). Enquanto corrente de Filosofia Contemporânea, seu uso remete a Brentano, seguido de Husserl e Heidegger (Smith e Smith, 2005). Sokolowski, por sua vez, define Fenomenologia como “o estudo da experiência humana, e das maneiras pelas quais as coisas se apresentam a nós em e através desta experiência.” a5 (Sokolowski, 2000, p. 2, minha tradução).

Segundo Heidegger, “Fenomenologia” é um “conceito de método” (2006, p. 66). Ou seja, contido na palavra, segundo Heidegger, está imbuída a concepção de “método”. Isso significa, dentre outras coisas, que Fenomenologia é uma forma de ver, viver e experienciar o mundo, algo um tanto distinto de outras correntes filosóficas que costumam centrar em formas

de pensar e conhecer o mundo. Ou seja, a Fenomenologia, vista por esse ângulo, é uma investigação do “modo” ou do “como” das coisas.

Heidegger nos oferece uma cuidadosa investigação genealógica do conceito grego. Seu percurso pode auxiliar uma investigação mais profunda do conceito. O significado de “fenômeno”, vindo do grego *phainómenon*, é “o que se mostra, o que se revela.” Este conceito provém de *phaínesthai*, “mostrar-se”. Seguindo o desmembramento da palavra, *phainō* significa “trazer para a luz do dia, pôr em claro”. A raiz última do conceito em questão é *pha* ou *phōs*, cujo sentido oferecido por Heidegger é “a luz, a claridade, isto é, o elemento, o meio, em que alguma coisa pode vir a se revelar e a se tornar visível em si mesma”. Ora, seguindo esse percurso, podemos pensar que na busca fenomenológica, não devemos buscar o que está por trás; o objeto investigado é aquilo que é imediatamente dado, “o que se mostra em si mesmo.” Aquilo que tem luz própria. (Heidegger, 2006, p. 67).

No campo da psicoterapia, portanto, fazer uso do método fenomenológico consiste em abraçar o mundo tal como ele se mostra, ao invés de tentar desvendar os mistérios ocultos do inconsciente. Característico das psicoterapias chamadas humanistas, o método fenomenológico busca observar e descrever. Observar o cliente, em seu contexto, da forma mais completa possível. Para tal, é feito um esforço para não interpretar. Em última análise, acredito que isso seja impossível: sempre iremos ver o mundo com um olhar interpretativo, porque todos temos teorias que organizam nosso pensamento e nossas observações. Porém, existe um esforço consciente para observar o óbvio e o imediato, aquilo que é dado aqui-e-agora. Este é o diferencial do método fenomenológico usado pelas abordagens humanistas de psicoterapia.

Gary Yontef descreve a Gestalt-terapia como “terapia fenomenológica-existencial” (Yontef, 1998, p. 15). De acordo com Yontef, o método fenomenológico consiste em awareness. Trata-se de um trabalho terapêutico, onde perceber, sentir e agir devem ser vivenciados sem o auxílio de interpretações e explicações; sem recorrer aos eventos passados. O objetivo último da terapia é auxiliar o cliente em conseguir perceber a si mesmo, de tal forma que possa mudar o que deseja e aceitar o que se é (Yontef, 1998).

Climenhaga apresenta o trabalho de Pina como “essencialmente descritivo” (*essentially descriptive*) (2009, p. 50). Afirma mais adiante:

No trabalho de Bausch, as imagens existem por si mesmas. Não devemos ver além delas, mas apenas vê-las, ou ver por causa delas. As coisas são elas mesmas, não se referem diretamente a outra coisa, mas sendo elas mesmas, estão presas em uma teia de significados e referências. Não são ingênuas ou puras, mas marcadas com a vitalidade

da experiência que está necessariamente no mundo, e trazem consigo a história do seu contexto (Climenhaga, 2009, p. 93, minha tradução). a6

O trabalho de Bausch é feito através da observação e descrição das coisas tal como se apresentam por si mesmas, e é este contato imediato com a experiência que promove a riqueza, a vitalidade e a experiência visceral que vivemos com suas produções. Seus espetáculos pretendem falar por si mesmos e não podem ser explicados – tentar explicá-los é incompatível com a proposta criativa bauchiana. “Quando dançamos o *Sacre*, não temos mais nada a dizer sobre ele. Já dizemos tudo na nossa dança. O *Sacre*, como uma peça, só é!” (Bausch, 1985, p. 19 citado por Climenhaga, 2009, p. 40, minha tradução). a7

Além disso, o trabalho de Bausch não busca a produção de algo universal, mas algo que será vivenciado de forma singular por cada espectador. Ou seja, Bausch não busca produzir uma experiência uniforme em todos os seus expectadores. Pelo contrário, Bausch afirma que seu trabalho deve produzir uma experiência peculiar em cada um. Pina se recusa a dizer o que está tentando transmitir, afirmando que sua obra deverá produzir uma reação diferente em cada membro da plateia. Pina sustenta que: “Cada um, de acordo com sua própria experiência, sente algo diferente, tem uma impressão diferente” a8 (Climenhaga, 2009, p. 29, minha tradução). Cada um dos espectadores traz sua própria experiência de vida (Climenhaga, 2009). Em uma linguagem gestáltica, podemos dizer que Pina convida o público a vivenciar suas obras utilizando o método fenomenológico, ou seja, vejam o que é, vejam o imediatamente dado. E que cada um perceba a sua própria singularidade produzida no encontro com o espetáculo.

***Self* enquanto Ajustamento Criativo**

Self é um conceito denso, presente em muitas abordagens e correntes de pensamento filosóficas, psicológicas e psicoterápicas. Não pretendo oferecer uma exposição definitiva do termo, apenas apresentar, de forma breve, o conceito tal como aparece na obra fundadora da Gestalt-terapia e alguns textos subsequentes.

Segundo Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997, p. 49), *self* é “o sistema de contatos em qualquer momento”. *Self* não é algo estático, nem permanente. Torna-se muitos, pois é a formação contínua de figura e fundo, em transformação no tempo. Desta forma, o *self* não existe enquanto entidade isolada, mas é constituído pelo contato e interação com o meio, meio este que está sempre mudando. Enquanto “artista da vida” (Perls, Hefferline & Goodman, 1951/1997, p. 49), o *self* cria os sentidos que nos permitem crescer. O *self* é “a experiência

estruturada da situação presente real.” (Perls, Hefferline & Goodman, 1951/1997, p. 173). Só existe em contexto, na relação com o outro e com o meio, na troca constante de material e informação. O *self* cria e destrói, recria e renasce a cada momento. Ou seja, o *self* é ser e *vir-a-ser* ao mesmo tempo.

O *self* é ainda a fronteira de contato, fronteira separando e unindo organismo e campo (Perls, Hefferline & Goodman, 1951/1997). O *self*, estando em constante transformação, incluindo sempre indivíduo e meio ou organismo e campo, é constituído por uma composição ou co-criação de organismo-campo. Co-criação feita na fronteira de contato.

É através do conceito de *self* que Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997) diferenciam saúde e doença. Aquele que se identifica com o *self* em formação, permite o livre fluir da excitação criativa e exclui aquilo que não é vitalmente interessante, expressa saúde psicológica. Tal pessoa será potente no seu caminhar pela vida, e enfrentará suas dificuldades com espontaneidade, sendo capaz de ajustar-se com criatividade às novas situações com as quais se defrontará. Por outro lado, ao alienar seu *self* e tentar dominar sua espontaneidade, a pessoa adoecida cria uma vida sem graça, confusa e sofrida. Adoecer implica rigidez e dificuldade de adaptação ao meio. A pessoa adoecida possui uma identificação forte demais com seu ego, ao invés do *self*. O crescimento, característico do indivíduo saudável, inclui risco – abraçar o novo é sempre arriscado.

Criatividade e espontaneidade são, portanto, elementos constitutivos do *self* e da saúde mental. A concepção de ajustamento criativo da Gestalt-terapia é, pois, uma função do *self*. As funções criativas incluem “auto-regulação, acolhimento com prazer da novidade, destruição e reintegração de experiências” (Perls, Hefferline & Goodman, 1951/1997, p. 61). Parte do trabalho terapêutico gestáltico é auxiliar os clientes a viverem suas vidas com coragem e enfrentar os desafios da vida sem serem dominados pelo medo, insegurança ou vergonha. Como vimos acima, viver de forma plena, para a Gestalt-terapia, envolve risco. O *self* é espontaneidade - ele envolve a entrega ao novo e ao desconhecido (Perls, Hefferline & Goodman, 1951/1997).

Peter Philipppson (2001) enfatiza esse ponto ao afirmar que a própria definição de ser humano, na Gestalt, envolve ajustamento criativo – ajustamento criativo, tanto da pessoa, quanto do ambiente. “É o processo de ajustamento ao campo que cria/define a pessoa tanto quanto, ou mais, do que a pessoa define o ajustamento criativo”. a9 (Philipppson, 2001, p. 226, minha tradução). Ruella Frank define uma terapia bem-sucedida como aquela na qual a pessoa passa a ser “livre para viver uma vida espontânea e criativa.” a10 (Frank, 2001, p. 214, minha tradução). Ora, sendo a vida saudável uma vida criativa e espontânea, é consequência evidente

que o objetivo do processo terapêutico seja, precisamente, promover e facilitar espontaneidade e criatividade no viver do cliente.

Segundo Dan Bloom, “O *self* é um agente dinâmico de função criativa do organismo-ambiente com as qualidades estéticas do contato: ritmo, graça, fluidez, vitalidade, harmonia, vividez, consistência.” a11 (Bloom, 2003, p. 64, minha tradução). O vocabulário usado por Bloom, podendo ser aplicado integralmente para falarmos de dança, ilustra com elegância o paralelo ubíquo entre o *self* gestáltico e o dançar.

Todos esses elementos de *self*, da concepção gestáltica, vistos até aqui – um *self* dinâmico, criativo, inovador e inserido de forma inseparável do seu contexto ou campo – se fazem presentes na obra de Pina Bausch. Um *self* em constante transformação e em constante contato com aquilo que o cerca é materializado nos espetáculos do *Tanztheater* de Wuppertal. Podemos pensar que espontaneidade e criatividade são elementos constitutivos de muitas formas de expressões artísticas em geral e de dança, em particular. O que aproxima Pina Bausch da Gestalt-terapia consiste na imersão e integração do indivíduo com o meio observáveis em todas as suas obras. Ou seja, os dançarinos de Pina, só existem imersos no espaço circundante, tal como o *self* da Gestalt-terapia só existe mergulhado no campo. Por um lado, a dança moderna se tornou “uma expressão intensamente pessoal do *self*” a12 (Manning & Benson, 2001, p. 219, minha tradução). Ou seja, tornou-se expressão do singular de cada um. Por outro, o trabalho de Bausch possui uma dimensão sociológica e transforma o pessoal em algo político (Manning & Benson, 2001, p. 226). O singular idiossincrático se faz político, o pessoal se faz coletivo, tal como o *self* que estamos investigando. O político nas obras de Bausch com frequência expressam conflitos e contradições nos papéis de gênero. *Kontakthof* (1978) materializa o político nos papéis de gênero de forma exemplar.

A espontaneidade, a transformação e a constante metamorfose são marcos distintivos do *Tanztheater*, desde o processo de criação até o momento do espetáculo. Tanto o que ocorre no palco quanto o seu processo de criação envolve transformação ininterrupta. As obras de Bausch não acabam, não ficam “prontas” no dia do espetáculo. O trabalho criativo continua após a estreia (Climenhaga, 2009). Pina não tem um plano ou um alvo a ser atingido: é a sua interação com os artistas que produz a peça final, ou seja, o *self* dos membros da trupe são elementos constitutivos de todas as criações, são centrais no processo criativo e de criação. É feita uma investigação do *self* de cada um dos membros da sua equipe, transformando os ensaios em espaços de autoconhecimento análogos, em parte, aos espaços terapêuticos gestálticos. Se pensarmos o *self* como algo fluido e sempre em transformação, o processo de investigação do *self* será sempiterno por definição.

Nossa coreógrafa não escreve um roteiro fechado e estruturado; seu processo criativo é um devir sem interrupção. Cria e recria, vivencia o processo de forma orgânica. A metodologia de Bausch é um “processo de adaptação” (Climenhaga, 2009, p. 96), algo que nos remete ao ajustamento criativo central, explorado acima, da Gestalt-terapia. Para Richard Stikes, “A contribuição de Bausch para a dança é um processo, não um produto” a13 (Stikes, 1984, p. 53, citado por Climenhaga, 2009, p. 97, minha tradução). Como buscava um processo e não um produto acabado, seu trabalho criativo não tinha fim. Pode-se dizer, inclusive, que seu processo criativo permanece hoje, vivo naqueles que foram inspirados e tocados pelo seu trabalho. As investigações propostas – investigações acerca das ideias e dos afetos dos membros da trupe – eram intermináveis. Dessa forma, o desenvolvimento dos espetáculos não terminava com a estreia, o desenvolvimento era contínuo e os ensaios permaneciam em transformação mesmo após a apresentação do trabalho ao público (Climenhaga, 2009).

O Método Não-Método de Pina Bausch

Pina Bausch dizia que não tinha método ou metodologia de trabalho (Climenhaga, 2009). Apesar de toda a sua inovação, não desenvolveu uma nova técnica de movimento ou atuação no palco (Climenhaga, 2009, p. 95). O que Bausch desenvolveu foi uma nova forma de trabalhar tendo o ser humano como matéria prima de suas produções artísticas. Os dançarinos eram o seu recurso e instrumento de criação. Concentrou-se no processo, deixando de lado a mira no produto final (Climenhaga, 2009, p. 96-7). Essa forma de produzir possibilitou o surgimento de espetáculos com um caráter orgânico, vivo e pulsante.

“Você pode dançar isso que acaba de dizer?” Esta frase curiosa pode ser ouvida pelos membros do *Tanztheater* e pelos participantes dos workshops de Laura Perls. Wiltrud Krauss Kogan, em uma entrevista, nos conta dessa intervenção que Laura gostava de fazer: “Você pode cantar o que acaba de dizer?” ou “Você pode dançar o que acaba de dizer?” (Kogan, 2021). A tentativa de materializar a vivência psíquica “interna” do cliente através do movimento é um instrumento da Gestalt-terapia, que busca facilitar awareness daquilo que está fora da percepção fazendo uso do corpo. Pina, por sua vez, tinha o hábito de pedir para que dançassem palavras, sentimentos e até mesmo os seus nomes próprios (Climenhaga, 2009). Tal era o método não-método de Pina Bausch.

Bausch descreve o que sentia ao dançar: “Eu amava dançar, porque tinha medo de falar. Quando estava em movimento, eu podia sentir.” a14 (Climenhaga, 2009, p. 39, minha tradução). Dançar o inefável, o que não pode ser dito, é uma fala recorrente da coreógrafa e de

outros membros da sua equipe. O *Tanztheater* pensava e utilizava a dança como método básico de comunicação. Partindo do pressuposto da limitação de outros modos de comunicação, Pina Bausch desenvolve uma forma de troca e contato entre pessoas, através do movimento, que ninguém da sua equipe conhecera até então. Aprender a se comunicar e se conhecer é algo comum nos relatos de seus dançarinos. Em 1975, Pina explica essa forma de trabalhar o corpo: “Pouquíssimas pessoas sabem o que ocorre dentro de si, por que têm certos sentimentos, por que, de repente, sentem-se tristes ou satisfeitos consigo mesmos, por que passam por períodos de depressão etc. Podemos perder tempo com ‘distrações melodramáticas’, como se já tivéssemos resolvido todos os nossos problemas?” a15 (Climenhaga, 2009, p. 63, minha tradução). Ou seja, exigia que seus dançarinos mergulhassem em um processo de autodescoberta e investigação do *self*. O autoconhecimento, ou awareness em *gestaltês*, fazia parte do seu processo e da sua forma de pensar a vida e o viver humano. O seu trabalho pretende ser uma investigação profunda do ser de cada um, provocando, ainda, essa investigação nos espectadores. Menos do que isso, Pina considerava perda de tempo. Anita Finkel declara:

Bausch não permite que neguemos a natureza e nós respondemos com raiva. Existem aqueles que permanecem compulsivamente longe do teatro de Bausch, porque o espetáculo de carne real é doloroso demais para suportar. Estão certos em manter-se ausentes – ao adentrarmos, vivenciar o corpo como algo vulnerável é inescapável (Climenhaga, 2009, p. 66, minha tradução). a16

De acordo com Climenhaga (2009), Pina se interessa por pessoas, suas particularidades, peculiaridades, vulnerabilidades e necessidades. Essa é a base do seu trabalho: o *self* – a essência dinâmica e mutável – dos membros da companhia. Impulsionada por sua enorme curiosidade, Bausch investiga a natureza humana através de instancias particulares do mover e movimentar-se de cada um dos dançarinos. As habilidades técnicas e performáticas são menos importantes do que as qualidades peculiares e individuais dos participantes, as suas personalidades. Os dançarinos vivenciam a si mesmos nas peças, muitas vezes seus nomes verdadeiros são usados nos espetáculos. “Personagem” e “intérprete” confundem-se. Cada um contribui para a criação de seu próprio personagem. Dominique Mercy, dançarino, relata que Pina desejava que “fossemos o mais verdadeiro e simples possível” (citado em Daly, 1996: 10)”. a17 (citado por Climenhaga, 2009, p. 60, minha tradução). A criação de Bausch possuía realidade, não era uma criação fantástica ou fictícia, mas uma exploração da natureza humana na sua forma mais crua.

Utilizar movimento e expressão corporal para investigar, desenvolver e trabalhar aquilo que não consegue ser dito em palavras é elementar ao trabalho clínico de Gestalt-terapeutas. Assim como a busca por uma singularidade em cada indivíduo/organismo. A experimentação, sem o uso de uma técnica pré-determinada, um buscar feito no aqui-e-agora, um buscar feito em conjunto entre terapeuta e cliente, sem direcionamento, mas co-criado na relação, é outro elemento necessário para o bom funcionamento da terapia gestáltica. O trabalho do *Tanztheater* não está centrado em técnicas objetivas, mas na presença do corpo do dançarino. O trabalho de criação busca fazer esse corpo expressar-se de forma verdadeira. Por isso, Pina está sempre fazendo a pergunta: “O que te move?”. É o ímpeto interno por movimento presente nos indivíduos atuantes que estabelece e constrói a peça (Climenhaga, 2009, p. 33).

Pelo trabalho do grupo de Wuppertal estar, em grande parte, baseado na vida pessoal, concreta e real dos membros, existia uma dinâmica intensa nos ensaios. Todos eram obrigados a mergulhar nas profundezas das suas experiências e das suas vidas. O resultado era um ambiente emocionalmente carregado. Dessa forma, os ensaios em Wuppertal tinha qualidades similares aos trabalhos em workshops e treinamentos gestálticos nos quais o grupo se propõe a investigar em conjunto a natureza mais íntima de cada um dos ali presentes.

Bausch dizia que não usava técnica, porém fazia uso de vários artifícios para encontrar e alcançar o que há de mais essencial em cada um (Climenhaga, 2009). Fazia perguntas e exigia que o grupo buscasse respostas. Perguntava sobre perdas, objetos preciosos, sentimentos e vivências marcantes. “Qual é a sua experiência do amor?” a18 (Climenhaga, 2009, p. 108, minha tradução). Os membros precisam confiar, por isso o processo era confidencial. Eles precisam se sentir seguros dentro do grupo para poderem ser verdadeiros, e Pina promovia esse espaço seguro. Eles precisam ter liberdade de falar qualquer coisa. Cada membro precisa se sentir importante. A partir dessa investigação e interação, Bausch extrai material bruto para criar. Pode ser um pequeno gesto de um dos artistas que servirá de base para uma cena inteira. Fernando Suels Mendoza compartilha sua experiência, no filme *Pina* (2011). Mendonza relata que Pina pediu que realizassem “un movimiento relacionado com alegría, alegría o ánimo em movimiento.” O movimento realizado por Mendonza torna-se a base para uma das cenas de *Vollmond* (2006), cena na qual nós, expectadores, compartilhamos com ele a exuberância da sua alegria.

Pina dizia que não sabia o que estava fazendo, não tinha plano nem meta. Apenas fazia perguntas. Afirma: “É tão simples.” (*It's so simple.*) Uma hora a forma surgia e ela sabia que encontrara o que queria (Climenhaga, 2009, p. 43). A investigação passa pela vivência e experiência dos artistas, e passa pela experiência do aqui-e-agora da própria Pina. “Vem de um

sentimento que vem de dentro. O que eu disse antes, eu tento sentir o que sinto no momento, é daí que encontro as perguntas para meus dançarinos.” a19 (Climenhaga, 2009, p. 46, minha tradução). Ou seja, Pina usava a investigação da sua própria pessoa para direcioná-la a investigação dos dançarinos, tal como ocorre nos treinamentos de Gestalt-terapeutas, onde a vivência do treinador e supervisor interage de forma íntima com a vivência dos alunos.

Outro marco de Bausch que está em sintonia com a Gestalt-terapia envolve sua forma de pensar a relação e o intersubjetivo; a relação encontrada entre pessoas, entre indivíduo e coletivo, e entre pessoas e o espaço circundante. A busca por um aprofundamento na conexão intersubjetiva ou na conexão com o mundo se faz presente em muitas das suas obras (Climenhaga, 2009). O trabalho de Pina Bausch materializa o conceito gestáltico de “contato”. Mostra como as pessoas estão sempre buscando maior contato e como ele é difícil de alcançar e de ser vivido. Como, por vezes, achamos que fazemos contato, mas nos deparamos com uma disfunção de contato. O contato é fluido e, caso a fluidez seja interrompida, o contato desaparece ou se torna invasivo. O ciclo do contato inclui aproximação e afastamento e o contato produz assimilação e crescimento (Perls, Hefferline & Goodman, 1951/1997). Como vimos, fazer bom contato, em Gestalt-terapia, é saber dançar. Nas suas peças, Pina ilustra bom e mau contato, de uma forma tão clara que se torna palpável. *Café Müller* (1985), particularmente, apresenta essa dinâmica de contato e disfunção de contato de forma exemplar. A cena presente em *Pina* (2011), na qual Dominique Mercy, Michael Strecker e Aida Vainieri formam um triângulo vivo de abraçar e ser abraçado, segurar e soltar, promover contato e observá-lo desvanecer, faz concreto os conceitos teóricos gestálticos de contato e disfunção de contato.

A Gestalt pensa não o indivíduo, mas as relações. A analogia com a dança, ubíqua na literatura e na clínica, não é gratuita. A dança expressa, de forma imediata e inconfundível, a harmonia existente (ou inexistente) entre pessoas. O processo criativo de Pina Bausch, ao focar na experiência emocional dos participantes, a harmonia entre os membros, reflete de forma ainda mais profunda a harmonia humana vivida entre eles.

A forma de investigação, através de perguntas simples, possui outro elemento que aproxima Pina da Gestalt-terapia. Bausch perguntava: “Como você chora?”. Não perguntava “Por que você chora?” (Climenhaga, 2009, p. 52). Aqui lembramos mais uma vez o método fenomenológico usado na clínica de psicoterapeutas de abordagens humanistas. Uma das rupturas introduzidas por Perls, base central de toda a teoria e de grande importância até hoje, é a substituição da pergunta: “Por quê?” pela pergunta: “Como?” dentro da clínica. O Gestalt-terapeuta auxilia o cliente a perceber como ele faz as coisas, e não as razões e explicações por

trás das suas ações (Perls, F., 1981). Pina Bausch, igualmente, buscava como cada indivíduo contém sua expressão, como ele vive em seu próprio corpo (Climenhaga, 2009).

Exercícios usados no processo de Bausch

A Gestalt-terapia é conhecida, dentre outras coisas, pelo uso de experimentos, cujo mais célebre é a Cadeira Vazia. Segundo Polster e Polster (1974), o experimento é utilizado para mobilizar o cliente a vivenciar seus sentimentos interrompidos, fazendo uso do espaço seguro oferecido pela clínica. Não se trata, portanto, de uma substituição do viver, mas de uma encenação, uma exploração. O experimento oferece a oportunidade de experimentar/vivenciar aquilo que não está sendo vivido; seja algo que está sendo evitado, algo que não pode ser vivido por questões de tempo e espaço (coisas relacionadas ao passado, futuro ou terras distantes), algo desejado ou algo fantasiado. Os autores argumentam que essa experimentação busca promover awareness, autoconhecimento, fluidez e espontaneidade. Zinker (1978) nos diz que o experimento não é ensaio, mas instrumento de awareness. “Fazer um experimento é uma dança complexa, uma viagem colaborativa.” a20 (p. 128, minha tradução).

Pina Bausch, em seu processo criativo e criador, trabalha com exercícios. Seus exercícios, enquanto processos de investigação e autoconhecimento – para si e para todos que a cercavam – buscavam encontrar elementos primários a serem desenvolvidos. Os exercícios servem para iniciar o processo; como vimos, Pina trabalha com processos contínuos, ao invés de um produto final (Climenhaga, 2009).

Em um exercício registrado por Climenhaga (2009), Pina pede para os membros da companhia descreverem um momento de crise em um relacionamento amoroso. Explica, em primeiro lugar, que explorar questões fundamentais da nossa existência pode ser muito “amedrontador” (*daunting*) (Climenhaga, 2009, p. 108). A resposta acaba sendo congelamento ou excesso de ideias. Por isso, Pina opta por investigar momentos específicos. Estes produzem a “base estrutural” (Climenhaga, 2009) para a experiência de cada artista. Uma vez colocada a base, pode seguir com novas perguntas e investigações. Nota-se que Pina investiga um momento específico e concreto, tal como o método gestáltico prescreve. Insiste que pensar um momento específico é necessário. Já vimos que ela buscava descrição, ao invés de causalidades, explicações ou “por quês”. O exercício foca no relacionar humano – central na produção do *Tanztheater* e no trabalho psicoterapêutico que estamos investigando.

O exercício denominado “Buscando a Essência” começa com a proposição: “Descreva um momento de crise em um relacionamento amoroso” (Climenhaga, 2009, p. 108), Amoroso,

mas não necessariamente romântico ou sexual. Um relacionamento íntimo e emocionalmente significativo. O momento específico deve ser escrito por cada um e, em seguida, lido para o grupo. A próxima etapa consiste em uma inversão: outro membro irá ler a sua descrição em voz alta. Os dançarinos se dividem, então, em pares, recriam a situação de forma física e concreta com os seus corpos. Segue uma nova inversão: cada um irá recriar o momento da dupla. A etapa final do processo consiste em um casamento das duas histórias. A dupla irá fundir ou combinar as histórias e as materializações que foram criadas de cada uma das histórias.

Todos os elementos desse exercício podem ser encontrados em práticas típicas da clínica de Gestalt-terapeutas. Transformar uma lembrança em uma construção física e concreta expressa com o corpo, ouvir a sua história narrada por outra pessoa, inversão de papéis, fusão de narrativas e momentos vividos ou imaginados são todos elementos frequentes em experimentos gestálticos.

O grande historiador da arte, E.H. Gombrich, escreveu: “Nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. Existem somente artistas.” (1995, p. 15) Para a Gestalt-terapia, somos nós, todos nós, criadores da grande obra de arte que constitui nossa vida e nossa existência no mundo. O viver pleno é o próprio desenvolvimento do nosso espírito artístico. Pina faz isso com sua trupe e sua plateia, nós, Gestalt-terapeutas, buscamos fazer isso com nossos clientes e nas nossas vidas pessoais. Laura Perls indicava que um bom terapeuta é um bom artista e, portanto, desenvolver habilidades artísticas é constitutivo do desenvolvimento de um bom clínico (Lobb, 2003). Margherita Spagnuolo Lobb (2003) desenvolve a tese de Laura, afirmando que o trabalho do psicoterapeuta envolve apoiar a criatividade do paciente e ser criativo na clínica. Lobb incentiva o leitor a pensar a terapia como uma dança. Tanto as sessões individuais quanto o processo terapêutico completo podem ser pensados como uma dança de cliente com terapeuta.

Nancy Amendt-Lyon (2003) ilustra de forma primorosa a importância da influência artística na Gestalt-terapia:

O papel da influência das artes, aumentando a percepção do terapeuta acerca da natureza humana, é manifesto na ênfase da Gestalt-terapia na compreensão intuitiva daquilo que é essencial e no aspecto processual da abordagem. Na prática, isso implica, por exemplo, a arte de ter uma visão ampla, ao mesmo tempo podendo focar em um detalhe e colocá-lo em perspectiva, perceber a situação por vários pontos de vista contrastantes, ter sensibilidade para ambientes e ânimos, imaginar como é “estar na pele” de outra

pessoa e deliciar-se com a incrível singularidade de cada ser humano. (Amendt-Lyon, 2003, p. 9, minha tradução). a21

Considerações Finais

Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997) comentam o uso excessivo das palavras e do verbal na vida do homem moderno – consideram o excesso da verbalização uma das doenças do seu tempo. Não se pode viver apenas de palavras. Busquei mostrar até aqui como a Gestalt-terapia e o *Tanztheater* de Pina Bausch buscaram e buscam nos oferecer instrumentos de comunicação, de expressão e de viver que ultrapassam as palavras.

“Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida.” (Nietzsche, 2003, p. 55). Aqui, Nietzsche nos diz que o coro salva o homem grego, o êxtase do dionisíaco salva o heleno demasiado civilizado. Ser “salvo” pela arte, ser trazido de volta à vida, ser colocado em contato com partes de si frequentemente desconhecidas e dissociadas, é parte integrativa e constitutiva do trabalho de Bausch e da Gestalt-terapia. Viver uma vida artística, uma vida criativa e criadora, uma vida autêntica e espontânea, é a meta do trabalho clínico gestáltico. Vida artística, aqui, não faz referência à criação de obras e artefatos de arte com existência própria separada do autor/criador. Arte e artista, criador e criação, no contexto que estamos investigando, são uma e mesma coisa. Ao pensar que é através do ajustamento criativo que integramos riqueza e diversidade em nossa vida, a nossa própria vida vira a nossa criação artística. Michael Miller conta que Isadore From, um dos pioneiros da Gestalt-terapia, costumava dizer: “Meu objetivo com a Gestalt-terapia é, com cada pessoa, ajudar a fazer seu andar virar dançar, e seu falar tornar-se poesia.” a22 (Miller, 2020, minha tradução). Ou seja, o trabalho do Gestalt-terapeuta é incentivar e inspirar o artista em cada um de seus pacientes.

A máxima do Oráculo de Delfos “Conheça-te a ti mesmo” (*gnōthi seautón*) (Wilkins, 1929, p. 1) é inspiração para grande parte das abordagens em psicoterapia, quiçá todas. É através de um maior conhecimento de si – seja do inconsciente, do cognitivo, do emocional, dos afetos, do corpo, do comportamento, dos desejos e das vontades, do social, cultural e político que está presente em todos nós – que o cliente ou paciente encontra o que foi buscar no consultório. A Gestalt-terapia busca este autoconhecimento, fazendo uso do método fenomenológico e do ajustamento criativo. Pina Bausch, através do seu processo artístico, através da dança, da investigação do óbvio e do elementar, da investigação do corpo e da humanidade de sua trupe, utiliza a dança para atingir o mesmo fim. O seu processo promove

autoconhecimento, tanto dos dançarinos quanto do público, que têm o privilégio de se deparar com suas obras primas.

“Dance, dance, senão estamos perdidos!” (“*Tanzt, tanzt, sonst sind wir verloren!*”), exclama Pina Bausch (Wenders, 2011).

Referências

- Amendt-Lyon, N. (2003). Toward a Gestalt therapeutic concept for promoting creative process. In M. S. Lobb & N. Amendt-Lyon (Eds.). *Creative license* (pp. 20). Springer-Verlag.
- Amendt-Lyon, N. (2021, 30 dezembro). *Humans of Gestalt – Remembering Laura Perls*. [Vídeo]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=WX8v77jzbGE&list=PLrqWOBx5ue3m_k2Donm-sRVu-sC4BkTpE&index=7&ab_channel=HumansofGestalt
- Bloom, D. J. (2003). Tiger! Tiger! Burning Bright. In M. S. Lobb & N. Amendt-Lyon (Eds.). *Creative license: the art of Gestalt therapy* (pp. 63-78). Springer-Verlag.
- Climenhaga, R. (2009). *Pina Bausch*. Routledge.
- Climenhaga, R. (Ed.). (2013). *The Pina Bausch sourcebook: The making of Tanztheater*. Routledge.
- Frank, R. (2001). *Body of awareness*. GestaltPress.
- Gombrich, E. H. (1995). *A História da Arte*. Grupo Editorial Nacional.
- Goodman, P., & Stoehr, T. (Ed.). (2011). *The Paul Goodman reader*. PM Press.
- Heidegger, M. (2006). *Ser e Tempo*. Vozes.
- Jowitt, D. (2001). Beyond description: Writing beneath the Surface. In A. Dils & A. C. Albright (Eds.). *Moving history, dancing cultures* (pp. 7-11). Wesleyan University Press.
- Kockelmans, J. J. (1999). Phenomenology. In R. Audi (Ed.). *The Cambridge dictionary of philosophy* (2nd ed., pp. 578-579). Cambridge University Press.
- Kogan, W. K. (2021, 30 dezembro). *Humans of Gestalt – Remembering Laura Perls*. [Vídeo] YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=7YdyDaThITc&list=PLrqWOBx5ue3m_k2Donm-sRVu-sC4BkTpE&ab_channel=HumansofGestalt
- Lobb, M. S., & Amendt-Lyon, N. (2003). *Creative license*. Springer-Verlag.
- Manning, S. A., & Benson, M. (2001). Interrupted continuities: modern dance in Germany. In A. Dils & A. C. Albright (Eds.). *Moving history, dancing cultures* (pp. 218-227). Wesleyan University Press.

- Miller, M. V. (2020, 21 de junho). *Humans of Gestalt - Michael Vicent Miller*. [Vídeo] YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=mOMGFkCzwLs&t=6s&ab_channel=HumansofGestalt
- Nietzsche, F. (2003). *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Companhia das Letras.
- Perls, F. (1969). *In and Out the Garbage Pail*. Real People Press.
- Perls, F. (1981). *The Gestalt Approach & Eye Witness to Therapy*. Bantam Books.
- Perls, F., Hefferline, R., & Goodman, P. (1997). *Gestalt-terapia* (3ª ed.). Summus. (Obra originalmente publicada em 1951).
- Perls, L. (1992). *Living at the Boundary*. The Gestalt Journal Press.
- Philippson, P. (2001). *Self In Relation*. The Gestalt Journal Press.
- Polster, E., & Polster, M. (1974). *Gestalt Therapy Integrated*. Vintage Books.
- Ribeiro, J. P. (2009). *Gestalt-terapia de curta duração*. Summus.
- Smith, B., & Smith, D. W. (2005). Introduction. In B. Smith & D. W. Smith (Eds.), *The Cambridge Companion to Husserl* (pp. 1-44). Cambridge University Press.
- Sokolowski, R. (2000). *Introduction to Phenomenology*. Cambridge University Press.
- Tanztheater Wuppertal (n. d). *Pina Bausch: Biography, oeuvre, awards, speeches*.
<https://www.pina-bausch.de/en/pina/biography>
- Wilkins, E. G. (1929). *The Delphic maxims in Literature*. The University of Chicago Press.
- Wenders, W. (Diretor). (2011). *Pina* [Filme]. Neue Road Movies; Eurowide Film Production; ZDF.
- Yontef, G. M. (1998). *Processo, diálogo e Awareness* (3ª ed.). Summus Editorial.
- Zinker, J. C. (1978). *Creative process in Gestalt therapy*. Vintage Books.

Conflito de interesse

Os autores declaram que não há conflitos de interesse.

Disponibilidade dos Dados

Nenhum dado novo foi criado ou analisado neste estudo.

Notas

¹ "Therapy is also art. It's more of an art than it is a science."

² "What I do: I watch. Maybe that's it. I have simply looked at human relationships and tried to see them, tried to speak about them. That's what I am interested in. I don't know of anything more important."

³ Obras criadas e coreografadas por Pina Bausch, na companhia Tanztheater Wuppertal. Trata-se de obras cênicas e efêmeras sem registro disponível na íntegra.

⁴ "It is this driving interest in people, expressed in all their particularity, that funds both her personal interactions and her work."

⁵ "Phenomenology is the study of human experience and of the ways things present themselves to us in and through such experience."

⁶ "In Bausch's work, images exist for themselves. We are intended not to see beyond them, but merely to see them, or to see because of them. The things are themselves, they don't necessarily directly refer to something else, but in being themselves they are caught in a web of meaning and reference. They are not naive or pure, but stained with the vitality of experience that is necessarily in the world, and bring with them the history of their context."

⁷ "When we have danced the Sacre, we have nothing more to say about it. We have said it in our dance. Sacre, as a work, just is!"

⁸ "So everybody, according to their experience, has a different feeling, a different impression."

⁹ "The process of adjustment in the field creates/defines the person as much as, or more than, the person defines the creative adjustment."

¹⁰ "...free to live a spontaneous and creative life."

¹¹ "Self is an ever-changing creatively developing function of organism-environment with the aesthetic qualities of contact: rhythm, grace, fluidity, vitality, harmony, vividness, cohesiveness."

¹² "...an intensely personal expression of the self."

¹³ "Bausch's contribution to dance is a process, not a product".

¹⁴ "I loved to dance because I was scared to speak. When I was moving, I could feel".

¹⁵ "Very few people know what happens within themselves, why they have certain feelings, why they suddenly feel unhappy or content with themselves, why they go through periods of depression, etc. Can we afford to waste our time with "melodramatic diversions," as if we already cleared all our problems?"

¹⁶ "Bausch will not allow us to deny nature, and we respond with anger. There are those who stay compulsively away from Bausch's theater because the spectacle of real flesh is too painful to bear, and they're right to absent themselves— once inside, Bausch's sense of the body as vulnerable is inescapable".

¹⁷ "She wants us," says Dominique Mercy, one of the longest standing company members, "to be as sincere and simple as possible"

¹⁸ "What is your experience of love?"

¹⁹ From a feeling from within. What I said before, I try to feel what I feel in the moment, and out of that I find questions for my dancers.

²⁰ "The making of the experiment is a complex dance, a cooperative journey."

²¹ "This influential role of the arts, enhancing the therapist's insight into human nature, is manifested in Gestalt therapy's emphasis on intuitively comprehending essentials and the process approach. In practice, this implies, for instance, the art of grasping the larger picture, zooming in on a detail and putting it into perspective, perceiving a

situation from various and contrasting viewpoints, acquiring a sense of atmospheres and moods, imagining what it is like to "slip into the skin" of another person, and delighting in the incredible uniqueness of every human being."

²² "My goal with Gestalt Therapy is to help each person to turn their walk into dance and their talk into poetry."