

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E  
INSTITUCIONAL**

**Patrícia Spindler**

**Dançando com Pina Bausch: experimentações contemporâneas**

**Porto Alegre**

**2007**

**Patrícia Spindler**

**Dançando com Pina Bausch:  
experimentações contemporâneas**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia Social e Institucional. Programa de Pós Graduação em Psicologia Social e Institucional. Instituto de Psicologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES

Orientadora Tania Mara Galli Fonseca

**Porto Alegre**

**2007**

**Patrícia Spindler**

**A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação (título e subtítulo)\_\_\_\_\_**  
\_\_\_\_\_, **como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.**

**Dissertação defendida e aprovada em: \_\_/\_\_/\_\_**

**Comissão Examinadora:**

\_\_\_\_\_  
**(Nome, Assinatura, Titulação e Instituição)**

\_\_\_\_\_  
**(Nome, Assinatura, Titulação e Instituição)**

\_\_\_\_\_  
**(Nome, Assinatura, Titulação e Instituição)**

Dedico este trabalho ao meu amor Rafael,  
companheiro de vida, que  
com sua sensibilidade,  
se fez presente intensamente durante toda esta jornada  
e para muito além dela...

## AGRADECIMENTOS

Ao Rafael, com todo meu amor, pela atenção e todos os afetos durante esta jornada.

Ao meu pai Jaime, pela convivência enriquecedora que contribui muito para que chegasse até aqui do jeito que sou.

À minha mãe Vera e ao Danton, pela força sempre positiva, que me ajuda muito a acreditar em mim mesma.

À minha orientadora Tania, pela liberdade, vínculo, estímulo e conhecimento necessários.

À minha terapeuta Maria Célia, por me ajudar a reconhecer as minhas forças e a potência da nossa profissão.

Às grandes famílias, Berghan, Spindler e Hoffmann, sempre marcando presença com incentivos.

À Cooperativa da Dança, tão viva e presente nos estudos, pesquisas e no desejo de dançar a vida. Em especial à amiga Denise Pacheco pela ajuda de todas as horas e pelo fundamental empréstimo da sua biblioteca.

Aos amigos e colegas, por dividirem pensamentos e as práticas da profissão e da vida.

Aos professores do PPGPSI, pela seriedade e dedicação.

À vida, por todas as suas possibilidades.

O corpo não muda apenas para se deslocar, ele se transforma por milhares de outras razões possíveis; se qualquer impossibilidade surgir como obstáculo, ele falha; reage a essa contingência e se perde, resigna-se ao necessário e sofre com isto, contemplando-o, ou melhor ainda, o produz.  
(Michel Serres)

## Resumo

Através desta pesquisa realizou-se um encontro entre a Filosofia da Diferença e a dança de Pina Bausch, recortando e problematizando na cena contemporânea este modo de dançar, para pensar modos de subjetivar e a experiência do corpo. A partir destes dois eixos, mapeou-se três analisadores que foram retirados de uma leitura singular da dança-teatro e do processo criativo de Bausch, aproximando-os dos cenários contemporâneos para assim problematizar esta conexão, propondo-se a enxergar e traçar alguns efeitos deste acoplamento.

No entanto, é necessário ficar claro que a dança não é o campo empírico da pesquisa. Ou seja, não se objetivou pensar a dança propriamente dita, mas pensá-la como intercessora para problematizar a experiência do corpo e da subjetividade no contemporâneo. Experiência esta, onde o corporal e o subjetivo não estão separados e desvinculados, mas encontram-se num regime de coexistência, um sendo constituinte do outro e, ao mesmo tempo, se constituindo.

Assim, objetivou-se conhecer mais a obra e o processo de criação da coreógrafa em questão, para buscar o fio de Ariadne e pensar o seu jeito de dançar como um modo que nos força a pensar a experiência contemporânea. Isto significa caçar a linha que perpassa o autor e a obra como força instituinte e que pode manter seu devir auxiliando a pensar um diagnóstico do presente.

Palavras-chaves: contemporâneo, corpo, dança, Pina Bausch.

## **Abstract**

Through this research we made a meeting between the Philosophy of Difference and the dance of Pina Bausch, cutting and problematizing this way of dancing in the contemporary act, in order to think about ways of subjectivizing and the experience of body. From these two axes on, we mapped out three analyzers that were taken from a single reading of the theater-dance and of Bausch's creative process, approaching them of the contemporary scenery, for thus problematizing this connection, proposing to seeing and tracing some effects of this joint.

However, it is necessary to be clear that the dance is not the empiric field of the research. That means, the goal is not thinking about the dance itself, but thinking about that as an intercessor for problematizing the experience of the body and of the subjectivity of contemporary. This experience, in which body and subjective are not separated and untied, but are part of a coexistence system, one being the constituent of the other and, at the same time, consisting itself.

So, the goal was to better know the work and the creation process of the choreographer, in order to seek the thread of Ariadne and think about her way of dancing as a way that makes us consider the contemporary experience. That means to hunt the line that passes by the author and the work as an established force and that can keep its will to be helping to think about a present diagnosis.

Key-Words: contemporary, body, dance, Pina Bausch.



## Lista de Ilustrações



Der Fensterputzer  
"O Limpador de Vidraças" (1997)  
Foto de Jochen Viehoff



Cena do espetáculo "1980"  
Foto de Maarten Vanden Abeele



Para as crianças de ontem,  
hoje e amanhã  
Pina Bausch em Porto Alegre (2006)



Frühlingsopfer



Komm tanz mit mir



"Água" (2001)  
Foto de Maarten Vanden Abeele



Regina Advento se apresenta em  
"O Limpador de Vidraças" (1997)  
Foto de Maarten Vanden Abeele



Keuschheitslegende  
Foto de Gert Weigelt



A dançarina Josephine Ann  
Endicott atua em  
"Os Sete Pecados Capitais" (1976)



Cena de "A Peça com  
o Barco" (1993)  
Foto de Maarten Vanden Abeele



Melanie Maurin dança  
em "Água" (2001)  
Foto de Maarten Vanden Abeele



Eddie Martinez e Azusa  
Seyama em "Ahnen".  
Foto de Jochen Viehoff



Regina Advento em  
"A sagração da  
primavera" (1975)  
Foto de Maarten Vanden  
Abeele



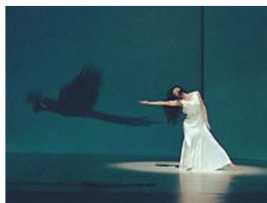
Pina Bausch em Roma  
Foto de Tito Rosemberg



Lutz Förster em "Cravos" (1982)  
Foto de Maarten Vanden Abeele



Dominique Mercy em  
"A peça com o barco" (1993)  
Foto de Maarten Vanden Abeele



Água  
Dançarina: Na Young Kim  
Foto de Jochen Viehoff



Masurca Fogo  
Foto de Jochen Viehoff



Para as crianças de ontem,  
hoje e amanhã  
Pina Bausch em Porto Alegre (2006)



Para as crianças de ontem,  
hoje e amanhã  
Pina Bausch em  
Porto Alegre (2006)



Pina Bausch em  
"Café Muller" (1980)



Para as crianças de ontem,  
hoje e amanhã  
Pina Bausch em Porto Alegre (2006)



Bandoneon  
Alexandres Castres e Julie Shanahan  
Foto de Jochen Viehoff



Para as crianças de ontem,  
hoje e amanhã  
Pina Bausch em  
Porto Alegre (2006)



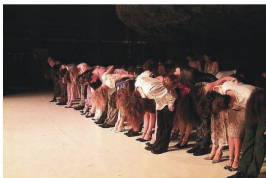
"Cravos" (1982)  
Foto: Ulli Weiss



Rough Cut  
Silvia Farias e Michael Strecker em "Rough Cut"  
Foto de Jochen Viehoff



Para as crianças de ontem,  
hoje e amanhã  
Pina Bausch em Porto Alegre (2006)



Pina Bausch em Roma  
Foto: Tito Rosemberg

## Sumário

1.	Introdução.....	13
2.	Contemporâneo: mu-danças.....	18
2.1	Pesar do Mundo.....	18
2.2	As mudanças da dança.....	27
2.3	O efeito Pina Bausch.....	40
2.4	A dança alemã na contaminação do pós-guerra.....	41
3.	Modos de fazer: estratégias de pesquisa.....	53
3.1	Formas Breves.....	54
3.2	Pesquisar e acontecimentalizar a dança contemporânea.....	61
3.3	Pina Bausch: caso-pensamento.....	64
4.	O acontecimento Pina Bausch: alguns analisadores.....	67
4.1	A pesquisadora e a coreógrafa.....	67
4.2	Analisador 1 – Problematização do social: todo dia ela faz sempre tudo igual... ..	83
4.3	Analisador 2 – A obra como plano comum e singular.....	96
4.4	Analisador 3 – Da materialidade do corpo ao incorporal: o movimento dançado.....	112
5.	Considerações finais.....	128
6.	Apêndice – Peças de Pina Bausch.....	131
7.	Referências Bibliográficas.....	134



Der Fensterputzer  
"O Limpador de Vidraças" (1997)  
Foto de Jochen Viehoff

## 1. Introdução

O objetivo primeiro deste trabalho é se colocar a criar maneiras de continuar inventando o mundo, cavar espaços e tempos possíveis de outras formas, de outros ventos. Ares que permitam continuar ventilando, arejando e não somente um tempo de espaços com atmosferas viciadas e sufocantes.

Pensar o presente, é o grande foco deste trabalho. Porém, este exercício do pensar não pretende aliviar ou sanar a angústia do não saber. Esta pesquisa não se coloca num lugar pretensioso de consolar, objetivando terminar com a aflição do processo do conhecer. Ao contrário, o que a ocasião propõe é sair desta estratégia simplista para complexificar o pensamento e o conhecimento, de maneira que multiplique as variações do pensar e do viver. “O saber não serve para consolar”, escreve o filósofo historiador Michel Foucault; “ele decepiona, inquieta, secciona, fere” (2000, p. 255). Neste sentido, busca-se fazer uma travessia singular que não pára de experimentar e inventar a relação entre sujeito e objeto que, desta maneira, possuem implicações éticas e políticas. Esta relação se dá impulsionando uma paixão por se transformar sempre em algo diferente do que se é. Ou seja, não se propõe aqui construir verdades universais. Pelo contrário, a intenção é justamente sair dos universais, pois eles “não explicam nada, eles próprios devem ser explicados”, conforme os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992, p. 15), dois autores que, juntamente com Foucault, se encontram muito atuantes nesta pesquisa.

Com o auxílio destes e de outros autores, esta pesquisa pretende fazer uma história efetiva que opera em perspectiva e, por isto, não é a única, mas difere registrando sua relatividade. Não se pode esquecer que nada está dado ou é natural, mas sim construído por nós, ao mesmo tempo em que nos constrói. Por

vezes, poderíamos dizer, que se naturaliza o tempo-história limitando suas direções possíveis e impedindo a reinvenção das práticas ou das novas formas de viver e de se subjetivar. Desta maneira, o futuro já estaria traçado no nosso passado, nos deixando fadados ao determinismo dos nossos destinos.

A intenção deste trabalho não é mudar um funcionamento molar, macro, mas tentar escavar, apontar, inventar outros espaços-tempos ainda não tão determinados, duros e fechados. Pois, parece ser no micro, nas molecularidades dos processos ou nas fendas do existir que podemos nos colocar para pensar outras possibilidades de vida.

Neste sentido, este estudo proporciona um encontro entre a Filosofia da Diferença e a dança de Pina Bausch, recortando e problematizando na cena contemporânea este modo de dançar, para pensar modos de subjetivar e a experiência do corpo. A partir destes dois eixos, pretende-se mapear alguns analisadores que foram retirados das análises da dança-teatro e do processo criativo de Bausch aproximando-os dos cenários contemporâneos para assim problematizar esta conexão, propondo-se a enxergar e traçar alguns efeitos deste acoplamento.

Assim, objetiva-se conhecer mais a obra e o processo de criação da coreógrafa em questão, para buscar o fio de Ariadne e pensar o seu jeito de dançar como um modo que nos força a pensar a experiência contemporânea. Isto significa caçar a linha que perpassa o autor e a obra como força instituinte e que pode manter seu devir auxiliando a pensar um diagnóstico do presente.

Pretende-se, então, não pensar a dança propriamente dita, ou seja, a dança não é o campo empírico desta pesquisa, mas intenciona-se pensá-la como intercessora para problematizar a experiência do corpo e da subjetividade no contemporâneo. Experiência esta, onde o corporal e o subjetivo não estão

separados e desvinculados, mas encontram-se num regime de coexistência, ou seja, um sendo constituinte do outro e, ao mesmo tempo, se constituindo.

Em 2006, recentemente findado, foi o ano em que Pina Bausch e o Wuppertal Tanztheater nos visitaram em Porto Alegre. Com isto, parece surgir um certo modismo onde o universo pinabauschiano é idealizado como produto de exportação alemão com receita de sucesso. É preciso ressaltar que, tanto Pina Bausch e seus bailarinos, quanto esta pesquisa, diferem desta concepção que parte de efeitos instantâneos com garantias de resultados. Ou seja, diferente disto, esta pesquisa se fortalece e ganha condições de alçar vôo na ocasião da qualificação do seu projeto, onde foi sugerido pela banca, muito bem acolhido por esta autora e sustentado pela orientadora a viabilidade de fazer um recorte no universo da dança contemporânea escolhendo Bausch, seu processo e sua obra como ferramenta de trabalho, coincidindo com sua vinda ao país.

De certa maneira, isto tem facilitado determinadas buscas e encontros com as mais diferentes fontes de pesquisa, já que por aqui tem se falado muito neste assunto. Porém, isto também pode ser, em alguma medida, um fator que dificulta o processo de pesquisa. Pois, é muito complicado falar ou escrever sobre Pina Bausch, principalmente num momento em que ela se torna celebridade em nosso meio cultural e, justamente, porque ela mesma verbaliza muito pouco em função de que, conforme suas próprias palavras, tratar-se-ia de coisas que são impossíveis de falar. Colocando de outra maneira, Pina quer falar o que ela diz através das suas obras. A leitura que cada pessoa consegue fazer depende do que cada um consegue ouvir, sentir e perceber nos espetáculos.

Seu processo artístico demonstra uma atitude coerente com estes apontamentos iniciais, em função de que Bausch não vende receitas de sucesso



garantido. Pina Bausch e o seu teatro de dança de Wuppertal tiveram um começo frágil, com enormes riscos de não acontecer, apontando uma espécie de insucesso que os fizeram trabalhar por muito tempo na fronteira com o abismo, na borda de uma estrutura frágil que poderia não se sustentar e, a qualquer momento, despencar e deixar de existir. Portanto, seu trabalho foi se constituindo utopicamente, se poderia dizer, e se refazendo até hoje, nas próprias discontinuidades dos seus percursos, construindo e aumentando a potência de abrir novos espaços no contemporâneo para andar na contramão e poder resistir. Da mesma forma, esta pesquisa tem trabalhado constantemente sem garantias de descobertas, mas fazendo tentativas de desbravar possíveis invenções de si e do mundo que é feito quando a gente se faz.



Para as crianças de ontem, hoje e amanhã  
Pina Bausch em Porto Alegre (2006)

## 2. Contemporâneo: mu-danças

Para nos pensarmos atualmente, ou seja, para pensar nossas formas mais recentes de viver o mundo, precisamos visibilizar o que nos compõem, o que está ao nosso redor, nos percebendo uma forma-efeito das dobraduras que compõe nosso feitio. O pensador Ítalo Calvino (1998) nos adverte que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental que é a de pensar por imagens, ou seja, dar visibilidade aos nossos pensamentos, porque estamos sobrecarregados de imagens clichês e do pensamento discursivo intencional que predomina impedindo novas estilísticas, novas fabulações.

Neste sentido, convidamos o leitor a nos acompanhar num certo jeito de construir uma leitura do plano no qual estamos inseridos, que chamamos de contemporâneo. Este é um jeito, um modo de dar visibilidade, entre tantos outros, de olhar para o nosso momento. Momento que não é somente um aqui e agora, nem um determinado período histórico, mas um modo de habitar o mundo nas suas mais diversas composições temporo-espaciais criando ontologias e epistemes que nos abrem o leque das experiências possíveis.

### 2.1 Pesar do Mundo

Música de José Miguel Wisnik e Paulo Neves  
pesar de tudo  
pesar de peso  
pesar do mundo  
sobre si mesmo  
pesar de nuvem  
pesar de chumbo  
pesar de pluma  
pesar do mundo

desponta estrela  
no vão imenso  
por ti suspenso  
à tua espera  
tudo se afronta  
pedra com pedra  
a própria onda  
quando se quebra  
a melodia  
onde me leva  
onde alivia  
onde me pesa?  
tudo se agita  
durante a queda  
o que sustenta  
a nossa Terra?  
e nesse quando  
somente um ritmo  
peso e balanço  
um som legítimo  
canção sem medo  
de você para mim  
ó meu segredo  
te rezo assim:  
desde o princípio  
ao ponto cego  
eu arremesso  
um eco sem fim

Uma das experiências contemporâneas é dar conta do “pesar do mundo sobre si mesmo” que os compositores ressaltam na letra da música colocada acima. Algo neste tempo pesa e gera, com isto, padecimentos. O que se pode perceber é que, para ser leve no contemporâneo é preciso tolerar um certo peso. Importância que não é pouca quando se fala em tempos de múltiplas variedades dos modos de viver, de consumir, de controlar.

O controle do peso corporal objetivando o leve é uma obsessão contemporânea sem precedentes. Ao mesmo tempo em que, muitas adolescentes morrem pelo peso da magreza, ordenada pela boa forma exigida esteticamente, o

ganho de peso ameaça a aproximação da obesidade de maneira, cada vez mais certa.

A leveza subjetiva do viver, como aponta a música, está inscrita no paradoxo do peso do chumbo e da pluma, da nuvem e do mundo. O etéreo e o concreto, contrapontos que denotam a inconsistência da leveza e a durabilidade do sólido. Peso este que se encontra em ambas as pontas deste nó, “ponto cego... um eco sem fim”. Acelerando o tempo e podendo nos impedir, ou dificultar muito, a possibilidade de sermos mais “light”. Não é à toa que as prateleiras dos supermercados estão repletas de produtos deste tipo para serem ingeridos. Estilo de vida diet-light, algo que pesa numa proporção muito maior e veloz que a produção da leveza, pois esta se produz de outras formas, por outros caminhos que balançam num ritmo que ora quebra e queda, ora suspende e sustenta.

Seguindo com Calvino (1998), entre os “valores caros” que anuncia para o nosso novo milênio, a leveza é um dos que ele atribui estimada importância. Para o literato, ela é necessária para suportar o insustentável peso do viver. Há uma necessidade de anular o peso material da corporeidade, para se juntar à velocidade e prometer acesso a um nível que modifica a realidade como possibilidade de felicidade. Quanto mais leve, mais veloz. Quanto mais veloz, mais alternativas do leque podem ser percorridas. Ou seja, todas estas perspectivas, presentes no social, pesam no corpo, pois este também está inserido e, ao mesmo tempo, sendo construído por este conjunto de atravessamentos que compõem este momento histórico.

De outra maneira, o sociólogo Zygmunt Bauman (2001) descreve a passagem do capitalismo pesado para o capitalismo leve marcado pelo fordismo que era, mais do que tudo, uma engenharia social orientada pela ordem. “O fordismo era a

autoconsciência da sociedade moderna em sua fase “pesada”, “volumosa”, ou “imóvel” e “enraizada”, “sólida”... O capitalismo pesado era obcecado por volume e tamanho, e, por isso, também por fronteiras, fazendo-as firmes e impenetráveis” (p. 69). A fábrica fordista reduziu as atividades humanas a movimentos simples, rotineiros, predeterminados, para serem seguidos mecanicamente, sem qualquer espontaneidade e iniciativa. A burocracia, o panóptico e o Grande Irmão faziam o controle numa tentativa totalitária de nada deixar passar, principalmente na fronteira entre o dentro e o fora da fábrica.

Conforme Bauman, a modernidade pesada foi a era da conquista territorial, o progresso significava tamanho crescente e expansão espacial. O tempo métrico da rotinização precisava ser amansado para que o espaço também fosse controlado. A solidez da modernidade do hardware encorpou os lugares tornando-os, simultaneamente, viveiro, fortaleza e prisão.

No entanto, a mudança na história moderna do tempo, da era do hardware para a era do software, se traduziu numa nova irrelevância do espaço, disfarçada de aniquilação do tempo. O software substituiu o hardware na centralidade da cena contemporânea. Da mesma maneira, a instantaneidade descreve a modernidade leve e líquida, como também constatou Bauman. A leveza, a agilidade e a velocidade, portanto, passaram a preponderar no tempo como atributos que levavam ao controle e ao comando das estratégias no processo de globalização da economia na modernização do mundo.

O mundo se transformou no Império do Efêmero em suas mais diferentes experiências, conforme Gilles Lipovetsky. Pois, é a

[...] forma moda que se manifesta em toda sua radicalidade na cadência acelerada das mudanças de produtos, na instabilidade e na precariedade das coisas industriais. A lógica econômica realmente varreu todo ideal de permanência, é a regra do efêmero que governa a produção e o consumo dos objetos. Doravante, a temporalidade curta da moda fagocitou o

universo da mercadoria, metamorfoseado, desde a Segunda Guerra Mundial, por um processo de renovação e de obsolescência “programada” propício a revigorar sempre mais o consumo. (Lipovetsky 1989, p. 160).

Ou seja, toda esta aceleração criou a sociedade do consumo que insere o cotidiano na pragmática do comprar, reciclando-o em kits e serviços expressos. Um tempo contraído, onde tudo acontece com uma rapidez que cada vez mais se potencializa, fazendo coexistir os tempos múltiplos. Percebe-se isto na moda, nos comportamentos, nos objetos, no design do contemporâneo. Ao contrário de querer homogeneizar esta diversidade, pretende-se mostrar o quanto nossos últimos anos foram transformadores tomando um caráter múltiplo, complexo, rápido, e, também, ambíguo, vago, plástico.

Calvino também pontua a multiplicidade como elemento necessário para pensar o contemporâneo. Para ele, o mundo é um “sistema de sistemas” em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por ele. Portanto, uma complexidade intrínseca que não permite achar conclusões, pois vai fazendo seu traçado de maneira a esquivar-se, multiplicando os detalhes ao infinito.

Afina-se com Calvino, Lipovetsky quando pensa a forma moda como o sistema das pequenas diferenças multiplicadas, engendrando universos de produtos microdiferenciados. Portanto, o processo de renovações constantes produz a busca pelo novo, transitoriedades, frivolidades, flexibilidades, efemeridades, instantaneidades que fazem do tempo um click do mouse. Assim como também, instabilidade, precariedade, vulnerabilidade, insegurança, fazem parte do rol das experiências contemporâneas. Neste contexto, há um pano de fundo chamado liberdade individual, que se tenta alcançar a qualquer preço, pois promete infinitas possibilidades. Com isto, a agonia da escolha parece ser um dos vilões do contemporâneo, também porque não há tempo para perder na eleição de

alternativas, mas acaba-se muitas vezes, vivendo-se exatamente aí, neste processo da ambivalência da escolha. A vida paradoxal que joga os sujeitos de um lado ao outro num disparate de movimentos.

Fazemos uma tentativa de não confundir estas diferenças multiplicadas em renovações constantes que estes autores, que nos auxiliam a enxergar com maior visibilidade o contemporâneo nos prescrevem, com o que Bergson (1964) e Simondon (2003) nos falam da duração do ser e da individuação do vivo que não param de acontecer na ordem da vida. O esforço que se está fazendo aqui para tentar pontuar estes processos como diferentes é, justamente, porque também se entende que estas questões da evolução do vivo se confundem com as experiências contemporâneas, potencializando estas vivências como este disparate de movimentos efêmeros. No entanto, estes são sintomas do nosso tempo, onde o capitalismo cafetina o desejo decalcando-o, competindo em paralelo à evolução da vida nua, esta sim criadora.

Vivemos em templos de consumo, com ou sem muros, como shoppings, lojas, nossas próprias casas servindo para comprar pela televisão, telefone, internet, ou circulando por onde passamos num comércio a céu aberto. Uma “cultura de cassino”, como disse George Steiner (In: Bauman, 2001), onde o êxtase dá a ordem, para que a auto-satisfação instantânea seja constante e irrefletida. Porém, tanto a chegada da satisfação, quanto sua partida, estão fazendo pressão na transitoriedade do tempo.

As pessoas querem o mundo de maneira completa porque buscam a construção da identidade como uma imagem de lógica harmônica e consistente, para não verem a “fluidez logo abaixo do fino envoltório da forma” (Bauman, 2001). Isto acaba gerando uma intensa angústia que leva à experiência de desestabilização



constante vivida no contemporâneo. As infinitas possibilidades deste suposto “mundo completo” geram movimentos ininterruptos, ora contínuos, ora descontínuos, que fazem da rapidez de incorporar estes processos a chance de inventar um ritmo de sobrevivência.

Busca-se a identidade no imediatismo do tempo, na tentativa de não sentir os colapsos provocados pela experiência contemporânea. Por outro lado, a vida provoca, o tempo inteiro, microcolapsos iminentes ao vivo. Francisco Varela (2003) fala de “microidentidades” que são uma espécie de prontidão-para-ação adequada para cada situação específica vivida. Estas “microidentidades” possuem uma situação correspondente que o autor chama de “micromundos”, ambos construídos historicamente. Porém, ele salienta que as maneiras novas de se comportar e as transições entre uma ação “pronta” a outra, correspondem a microcolapsos que sofremos constantemente, numa rapidez que parece estar em constante aceleração. Talvez por isto, a vida humana contemporânea tornou fundamental a experiência das grandes velocidades, pois, neste ritmo pode-se tentar fazer com que estes microcolapsos não sejam sentidos e, paradoxalmente, também pode gerar sensações que provoquem e salientem os colapsos ainda mais.

A vertigem, a velocidade, o mergulho, a queda, os desequilíbrios de todas as espécies reforçam o “ilinx<sup>1</sup>” esportivo, renovando-o. Eles delimitam um universo lúdico que curiosamente faz das sensações de instabilidade uma fonte de prazer, e das desordens que elas procuram uma espécie de busca paradoxal. (Pociello, 1995, p. 118).

Christian Pociello (1995) ressalta que o paradigma de todas as dificuldades é a libertação do peso, mesmo que por um instante. Estas sensações são muito ilustradoras do contemporâneo e talvez da passagem à pós-modernidade. Fala-se da fluidez que sustenta o tempo em curto prazo da montagem e desmontagem do

---

<sup>1</sup> Pociello coloca que R. Caillois denomina “ilinx” o conjunto de jogos em que nos abandonamos a um estado físico e psicológico incontrolado.

mundo, assim como, se usa a metáfora do surfar e do dançar para apontar que se vive hoje no capitalismo leve. Estas metáforas são bem escolhidas, de acordo com Bauman, pois sugerem falta de peso, leveza e facilidade de movimentos. Mas o sociólogo ainda aponta,

[...] não há nada de “mole” na dança ou no surfe diários. Dançarinos e surfistas, e especialmente os que vivem na pista do salão de baile lotado ou na costa batida por altas ondas, precisam ser duros, e não moles. E são duros – como poucos de seus predecessores, capazes de ficar parados ou mover-se em trilhas claramente marcadas e bem mantidas, jamais precisaram ser. O capitalismo software não é menos firme e duro que seu ancestral hardware. E líquido não quer dizer mole. Basta pensar no dilúvio, numa inundação ou na ruptura de um dique. (Bauman, 2001, p. 251).

O contemporâneo, portanto, pode ser adjetivado por características como multiplicidade, complexidade, leveza, rapidez, agilidade, velocidade, ambigüidade, paradoxal, difuso, incerto, caótico, plástico. Não se quer aqui, fazer um mapeamento dos valores contemporâneos para apreendermos o bom e o mal, mas pensar alguns destes atributos que são vivenciados nas práticas deste tempo, para além do bem e do mal.

Dar formas ao vivo, nestes tempos, é uma arte de viver no labirinto ou na corda bamba como equilibrista. As formas, portanto, são breves. E não queremos nos opor a estas brevidades, pelo contrário, são nelas que precisamos operar, desacelerando um pouco para que possamos pensar, inventar, sem sair do fluxo no qual estamos imersos. Pois, é neste ponto que nos encontramos, vivemos e, portanto, deste lugar que podemos nos apropriar para ocupá-lo ou também, mudá-lo.



Komm tanz mit mir

## 2.2 As mudanças da dança

Intencionamos continuar utilizando o dançar para prosseguir problematizando o contemporâneo. Será através de lentes de cristais que devemos olhar a dança contemporânea: como um prisma que se abre em múltiplas cores. Ou seja, não podemos pensar nem “ler” esta modalidade artística como se ela fosse um bloco homogêneo. Muito pelo contrário, a dança contemporânea foi se fazendo de uma maneira tão múltipla que as suas formas divergem bastante podendo dizer que fazem parte de movimentos bem diferentes. Seus criadores e bailarinos foram dando muitas caras à dança que surgiu, de maneira geral, na tentativa de se libertar dos padrões rígidos do balé clássico. Para a pesquisadora de dança Ciane Fernandes (2002, p. 36), “o início do século XX apresentou uma revolução estética que rompeu a barreira entre as artes em movimentos como o Dada e a Bauhaus, originando a dança moderna como uma rebelião contra o tecnicismo do balé clássico”. Foram muitas formas de dançar que surgiram a partir destes rompimentos que foram se fazendo possíveis em função de movimentos maiores que se davam nas artes em geral.

No entanto, a dança moderna, mesmo criada com objetivos contestatórios, na tentativa de sustentar uma arte mais livre, foi se desenvolvendo com cautela ao longo do conservadorismo político e artístico da guerra fria que, nos anos 40 e 50, se travava também com o balé. Houve, então, uma crescente especialização e aprimoramento técnicos na medida em que a dança moderna fazia seu processo de criação e institucionalização.

Nos anos 60, novamente os artistas buscaram expandir as fronteiras entre as artes, rebelando-se contra o modernismo, gerando uma multiplicação das correntes da dança pós-moderna. Este movimento da contracultura na década de 60 foi

mundial, ocorrendo em parte significativa da juventude que fez eclodir “na subjetividade da geração nascida no pós-guerra um incontornável movimento do desejo contra a cultura que se separou da vida, na direção de reconquistar o acesso ao corpo vibrátil como bússola de uma permanente reinvenção da existência”. (Suely Rolnik In: Benilton Bezerra e Carlos Plastino 2001, p. 319). Com relação à dança, isto foi marcante no que diz respeito à evidência que tomaram as diferenças entre o balé e a dança moderna.

Houve de tudo em nome da vanguarda, do melhor ao pior. Estava em cena a contestação. Dançou-se pois para protestar a guerra no Vietnã, contra o racismo, contra o sexismo, contra o *establishment*. E para celebrar a paz, o amor livre, o culto do corpo. Certos espetáculos foram autênticos happenings consagrando intelectuais, artistas, hippies. Alguns coreógrafos declararam-se a favor do consumo de drogas para aguçar a inspiração e a percepção. (Portinari, 1989, p. 161).

Estes diversos movimentos sociais, políticos e artísticos, se multiplicavam a todo instante, sendo interrompidos e novamente inaugurados, de diferentes maneiras. Nas artes, isto ocorria à medida que os artistas experimentavam uma liberdade para criar que foi vivenciada pelas frentes precursoras dos movimentos críticos da sociedade, que geraram não uma única e grande mudança global, mas múltiplas transformações nas diferentes tramas das experimentações possíveis.

Nos Estados Unidos, vários espaços como pequenos teatros de aluguel barato, salas de associação de bairro, pátios de escolas e igrejas, museus, praças, estádios, praias, foram palcos de danças de espírito libertário que tentavam criar outras formas de se manifestar artisticamente. Foi no auditório da igreja protestante Judson Memorial, no Greenwich Village, em Nova York, que muitos grupos e coreógrafos experimentaram uma série de trabalhos inusitados para a época. Alguns que por ali estiveram foram: Merce Cunningham, Twyla Tharp, Trisha Brown, David Gordon, Jennifer Muller, Steve Paxton, Douglas Dunn, Meredith Monk, Yvonne

Rainer, Elizabeth Keen, Simone Forti, James Waring, Rudy Perez, Lucinda Childs, Karole Armitage. Teve de tudo, inclusive uma antidança ou não-dança liderada por Deborah Hay que usava “artistas instantâneos” ou pessoas não-iniciadas, que não necessitavam de uma técnica para dançar. Na dança moderna “made in USA”, esteve presente a dança aleatória que normalmente não era dançada no palco, mas ao mesmo nível do chão e, em meio ao público, em lugares como galerias de teatro, universidades, etc, fazendo uma tentativa de se colocar no mesmo nível de quem passava junto aos bailarinos sem diferenciar uns dos outros. A representante mais característica desta “nouvelle danse” foi Twyla Tharp, junto com Merce Cunningham, que buscava “composições formadas por seqüências muito elaboradas, mas que podem se sobrepor umas às outras, suceder-se em encadeamentos não obrigatórios”, (Paul Bourcier, 2001, p. 286). A “post modern”, escola americana mais jovem, também era guiada pelo acaso, sendo priorizados os elementos brutos do movimento como girar, no lugar ou não, andar, correr, saltar em eixos repetitivos. Era a improvisação e a eventualidade que ditavam as regras, se é que se pode dizer que havia regras.

Para estes inovadores, trata-se de provocar nos executantes estados psicossomáticos – que podem atingir o espectador – que os arranque às noções restritivas da vida cotidiana. Isto implica naturalmente a participação voluntária do público a seu condicionamento mental. É o retorno à dança bruta. Esta tendência pode ser encontrada, mais ou menos marcada, em todos os dançarinos americanos, de qualquer formação. Todos procuram, sem saber designá-lo, o estado dionisíaco. Assim, o círculo se fecha e a dança volta a seu papel primitivo de transe sagrado. (Bourcier, 2001, p. 287).

Espectáculos multimídia faziam furor, bailarinos com macacões esportivos dançando sem música, intérpretes literalmente subindo pelas paredes (a peça *Walking on the Wall*, de Trisha Brown), a mistura de bailarinos com esqueletos de animais, cactos, espantalhos, como quadros vivos inspirados em pintores como, por exemplo, Geórgia O’Keeffe (outra obra de Trisha Brown) dançada na *Sonnabend*

Gallery de Nova York. Conteúdos eróticos com pinceladas sadomasoquistas, misturando o clássico com o punk, simples movimentos como caminhar, sentar, levantar, deitar que, executados em conjunto, ressaltavam as diferenças entre cada executante, também, espetáculos que procuravam focalizar uma visão poética da ciência, salientando estágios do pensamento que fluem entre contemplação do cosmo e jogos corporais e ainda obras coreográficas usando óculos especiais para o emprego de laser gerando efeitos visuais como se fosse um filme de ficção científica.

Nesta multiplicidade, por mais de dez anos, a vanguarda da dança nos Estados Unidos foi comandada pelo movimento da Judson Memorial que, entre “incontáveis propostas e resultados desiguais, alguns se tornaram menos radicais com o correr do tempo e sucesso conquistado, outros acharam mais cômodo aderir ao *establishment* a fim de obter subvenções para seus grupos, havendo igualmente aqueles que desapareceram sem deixar rastros” (Portinari, 1989, p. 161). A dança pós-moderna norte-americana foi se tornando técnica e especializada, de acordo com Fernandes, exigindo que neste “novo século se faça uma maior reflexão a respeito dessas relações, até então dicotômicas, entre a especialização e a abrangência artística, a técnica e a improvisação” (2002, p. 36).

Neste sentido, a dança contemporânea teve uma série de movimentos que se bifurcavam, ora desaparecendo, ora reaparecendo, mas de qualquer maneira, gerando diferentes caminhos que se institucionalizavam em territórios mais fixos e também, se desinstitucionalizavam ou se desterritorializavam, transformando-se numa heterogeneidade característica deste período de efervescência social. Isto, de alguma maneira, não foi somente uma característica no processo da dança, mas das artes em geral. Enquanto alguns grupos surgiam, bailarinos despontavam como

coreógrafos vinculando-se a uma nova formação que estava disposta a trabalhar com a proposta que de alguma maneira procurava se diferenciar, movimentando o cenário híbrido e variado da dança contemporânea.

A dança contemporânea foi se fazendo num processo que provocou o desmanchamento das formas, desterritorializações, uma capacidade de fazer agitar o novo, de gerar uma movimentação desconhecida. Segundo Isabelle Launay, (2005)

[...] se ainda pode-se ver a dança contemporânea como arte ou prática minoritária, ela também tem a sorte de ser, hoje, ao contrário do que seria uma prática de elite, o lugar de um pensamento consoante com as políticas de minorias que tentam fazer arte, e política, de modo diferente. Pela proliferação de suas práticas artísticas e de seus grupos de reflexão, ela não se manteve alheia à emergência de diversos movimentos sociais em todas as áreas da vida política, que resolveram opinar tanto sobre assuntos que lhes dizem respeito quanto sobre assuntos alheios (desde as associações ligadas à luta anti-mundialização, até os ecologistas radicais, ou mesmo a luta contra os transgênicos, a do ativismo feminista americano, ou ainda os grupos de ação contra a AIDS).

Mas, ao que propriamente a dança contemporânea voltava-se contra? Esta dança se construiu, por todos os seus meios, na tentativa de elaborar uma crítica ao seu tempo social. Sua intenção, com maior ou menor consciência, era ir contra os padrões ideais estabelecidos na sociedade para o controle dos modos de viver dos homens e mulheres que queriam buscar suas próprias possibilidades de vida e que, muitas vezes, eram impedidos. A dança contemporânea queria ir contra a captura da vida, para resistir aos moldes universais que forçosamente eram criados para serem incorporados e para que a vida, digamos assim, fosse ditada fora da singularidade e do desejo.

A definição da dança contemporânea constitui-se em grande discussão, uma questão central para este domínio artístico, portanto, nos propusemos a conhecê-la um pouco mais. A dança contemporânea não deixou de ser, de uma certa forma, um



território experimental onde vale tudo, como passos e movimentações das mais diferentes técnicas avaliadas por especialistas de toda ordem. Ainda há confusão



Regina Advento se apresenta em “O Limpador de Vidraças” (1997)  
Foto de Maarten Vanden Abeele

em torno do que seja “esta tal de dança contemporânea”, conforme Airton Tomazzoni (2006) ressalta como título do seu artigo. Para este pesquisador e coreógrafo, “a dança contemporânea evidencia que escolhas estéticas revelam posturas éticas. Numa época de tantas barbáries impostas ao corpo, é preciso recuperar esta ética quando se escolhe fazer arte com o corpo – seja o seu, seja (principalmente) o dos outros”. Para o autor, quatro fatos auxiliam a identificar a dança contemporânea ou, ao menos, a diferenciá-la do que ela não é. O primeiro, é que a dança contemporânea é um jeito de pensar a dança, onde cada projeto coreográfico tem que forjar seu suporte técnico e fazer escolhas coerentes. Sendo assim, ela não é somente uma escola ou um tipo de aula. O segundo fato é que não há modelo ou padrão de corpo ou de movimento e, por isto, na dança contemporânea pode-se reconhecer a diversidade e estabelecer o diálogo com múltiplos estilos, linguagens e técnicas de treinamento. Não há corpos que são eleitos como os melhores para esta técnica. Todo corpo é instrumento desta dança. Já o terceiro fato constitui que a dança contemporânea reafirma a especificidade da arte da dança, ou seja, dança não é teatro, nem cinema, nem literatura, nem música, mesmo se enriquecendo muito com a contribuição destas artes. Mas, dança é dança. O corpo em movimento estabelece sua própria dramaturgia, sua musicalidade, suas histórias, não precisando de mensagens e até mesmo de trilha sonora. O quarto e último fato compreendem o que proclamou Yvonne Rainer quando a dança pós-moderna norte-americana abalava o *establishment*: “the mind is a muscle”. Neste sentido, Tomazzoni (2006) afirma que o pensamento se faz no corpo e o corpo que dança se faz pensamento. Da mesma forma que Katz (2005), aponta no prefácio do seu livro “Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo”, “quando se entende a dança como um pensamento do corpo, este é o primeiro ganho:

consegue-se diferenciá-la de todas as outras construções que um corpo faz com o movimento”.

A dança contemporânea conta com um período fértil da sua história de revoluções, que ocorreu num período igualmente fértil de movimentação social que foram as décadas de 60 e 70. Neste período foram criadas diversas linhas que ganharam vários nomes gerando muitas rupturas e também aproximações ou reaproximações dentro do próprio movimento da dança contemporânea. Na tentativa de evidenciar a multiplicidade gerada naquele momento fecundo muitos nomes foram dados às diferentes correntes que ali surgiam ou que se configuravam, então, de outras maneiras, tais como: dança moderna, nova dança, dança pós-moderna, espaço-dança, dança-teatro, etc. De qualquer maneira, estas distintas linhas da dança contemporânea surgiam como contestação ao rigor e às convenções do balé. Para as pesquisadoras de dança Aline Hass e Ângela Garcia, a dança moderna surge

[...] como necessidade de ser uma arte que promovesse e provocasse a liberdade e a exploração total do corpo a partir de temas abstratos ou concretos; com o despertar do homem para sua própria natureza, diversificando novas técnicas corporais e linhas coreográficas que iam ao encontro das necessidades de expressar acontecimentos de sua época, seus próprios sentimentos e não apenas de personagens fictícios; é a dança da libertação do corpo e de seus movimentos; é a dança que retrata todas as experiências vitais da sociedade e dos seres humanos, em que, mais uma vez, esses estão engajados e conscientes no mundo em que vivem. (Hass e Garcia, 2003, p. 101).

Para fins deste estudo, considera-se que a dança contemporânea, não é somente o nome de todas as formas de danças existentes hoje (a dança no ou do contemporâneo), mas principalmente nos objetivos que aqui cabem, é uma das suas modalidades que podemos também chamar de dança pós-moderna. Estas definições, ou melhor, estes nomes, ainda carecem de maior pesquisa e esclarecimentos, pois suas conceituações não estão suficientemente claras na

bibliografia referente ao assunto. Talvez, isto se deva ao fato do que Lia Robatto salienta na sua própria concepção de dança contemporânea,

[...] as danças contemporâneas, participantes que são de um processo em constante renovação, não podem ser amarradas em conceitos estáticos de uma estética com estilo formal, passos e posições corporais determinados. Cada símbolo gestual ou movimento puro que surge é criado para apenas aquela determinada obra coreográfica e, pelo fato de ser único e original, terá, fatalmente, uma denominação inventada, de uso restrito ao trabalho em processo. Um seu eventual reaparecimento em outras circunstâncias, conforme o seu novo significado, poderá vir a ter até mesmo uma denominação diversa. (Robatto, 1994, p. 25-26).

Fala-se então, da dança contemporânea não como um bloco único e homogêneo, mas como movimento que faz bifurcar diferentes linhas que evidenciam a multiplicidade dos modos de dançar durante o último milênio. De maneira geral, pretende-se tomar a amplitude destes movimentos da dança contemporânea, que marcaram cada vez mais seu espaço no social, demandando a possibilidade de adotar o gesto como uma ferramenta expressiva do corpo e para o corpo. Discute-se aqui, uma dança que se propõe a novas criações que são próprias de cada contexto, e são, portanto, singulares e minoritárias funcionando na lógica da invenção, da experimentação, na criação de elementos estéticos e expressivos para dar conta do movimento finito-ilimitado da vida.

De forma análoga a estas maneiras singulares da expansão da dança contemporânea, o conceito estaria para a filosofia, nos movimentos do pensamento de Deleuze e Guattari (1992). Ou seja, para fazer filosofia, de acordo com os autores, é necessário criar conceitos. “Toda criação é singular, e o conceito como criação propriamente filosófica é sempre uma singularidade”. Conceitos que remetem a outros conceitos, ele “é uma heterogênese, isto é, uma ordenação de seus componentes por zonas de vizinhança... uma intensão presente em todos os traços que o compõem”. São intensidades em estado de sobrevôo que se assemelham ao procedimento do gesto e da coreografia quando estes se

configuram numa possibilidade minoritária de atingir a criação e a expressão singular.

Nas palavras de Hass e Garcia,

[...] a dança contemporânea, no aspecto coreográfico, pode ser traduzida como dança que não se funde em regras, passos determinados, existentes, e técnicas pré-estabelecidas ou fixas, embora possa ser influenciada por determinados princípios; é uma dança que se cria e se elabora a partir de uma exploração de movimentos, gerada por uma enorme capacidade criativa cujo objetivo é sempre a descoberta do elemento novo, estético e condutor do que deseja exprimir, expressar. (2003, p. 104).

Podemos entender a dança contemporânea de que se fala aqui, não como qualquer dança contemporânea, mas a que cria o gesto minoritário, ou seja, que faz de si uma dança menor. Por minoritário entende-se a criação ou o devir potencial que desvia do modelo, qualquer que seja seu número, conforme Deleuze e Guattari (1995b). É uma variação contínua que busca sempre a fuga, mas não a morte. Ao contrário do majoritário que domina e é uma constante do Universal, que se pode dizer que gerencia “Ninguém”, o minoritário é o devir de “todo o mundo” que dá passagem a componentes novos, sendo estrangeiro na sua própria língua e compreendendo uma capacidade muito maior de expressar os movimentos da criação.

Seria como gaguejar na própria língua, inventar uma língua menor dentro da língua maior. Deleuze e Guattari (1995b, p. 51), nos dizem: “servir-se da língua menor para por em fuga a língua maior”. Não fazendo desta língua menor um dialeto ou novos guetos e regionalismos, pois não é assim que nos tornamos revolucionários, inventivos, mas, “é utilizando muitos elementos de minoria, conectando-os, conjugando-os, que inventamos um devir específico autônomo, imprevisto” (Deleuze e Guattari, 1995b, p. 53).

É nesta provisoriedade da dança contemporânea que se pode ter um auxílio que contribui para pensar a experiência subjetiva contemporânea, a sua relação com

o corpo e com a vida possível de ser vivida no presente. Pensar uma dança menor exige ressaltar as operações de um modo de subjetivação que trabalha com a invenção a partir da imanência e da experimentação. Que rompe com o platonismo do dualismo gesto e corpo, emergindo um processo de risco que faz tentativa incessante de fazer da coreografia um procedimento, um caminho para conseguir se expressar. Fazendo tudo para que o corpo possa se expressar e expresse algo do seu impensado e do seu imórfico.

Um corpo destes não se encontra nunca pronto e acabado, mas permite dar passagem ao potencial virtual que contém e pode possibilitar o aumento dos afectos. Os afectos são os atributos dos corpos que fazem entre eles conexão, associação, movimento, rizoma, numa espécie de zona de indeterminação, de indiscernibilidade. Conforme Deleuze e Guattari (1992, p. 224), o afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir não humano do homem.

Para Artaud (In: Lins, 1999, p. 51), que criou este conceito de Corpo sem Órgãos (CsO), “o corpo é o corpo e ele está só / e não tem necessidade de órgão / o corpo não é nunca um organismo / os organismos são inimigos do corpo”. Deleuze e Guattari (1996, p. 21) apontam que percebem que o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo. É um repúdio à organização orgânica dos órgãos. Criar para si um corpo sem órgãos é suportar viver na liquidez das formas, deslizar nos fluxos, deixar rastros, inventando movimentos na dança como prática de fabricação do outramento.

Este é o movimento de diferenciação da vida, gerador da subjetividade interessante de ser produzida. O leve e o pesado, conforme já salientado no início

deste capítulo, são elementos de um mesmo paradoxo que compreende a experiência contemporânea. Os atributos como leveza, agilidade, velocidade, geram, tanto o peso que podemos entender como a angústia sentida pelos viventes, quanto a leveza que conseguimos apreender como a constante desestabilização da plasticidade do tempo atual. A vida, portanto, compreende estes dois elementos, que geram o paradoxo e se constituem no movimento de diferenciação que a faz acontecer.

Assim como, o gesto menor também contém o leve e o pesado, imanentes na vibração da dança para que ela possa ocorrer. Retomando a música... " pesar do mundo... onde alivia... onde me pesa... durante a queda"... e ainda, ..."somente um ritmo... peso e balanço"... Em suma, o gesto menor e o movimento de diferenciação que produz subjetividade e inventa vida compreendem o paradoxo contemporâneo da leveza e do peso.

Esta pesquisa, portanto, trabalha na ordem de uma dança menor, uma dança que abarca seu paradoxo, uma dança que gagueja, que faz tropeçar seu movimento, que não faz da queda um erro. Faz da queda, do tropeço, uma dança, ao contrário de encontrar-se na esteira de uma forma idealizada e homogênea de dançar. Construir um modo de dançar através de uma política do tropeço onde, é mesmo o chão que se abre num abismo, como nos terremotos subjetivos causados pelos choques cotidianos da contemporaneidade. Assim como se diz "dancei!", evidenciando a instabilidade que a vida e a dança propõem. Esta dança que é menor dentro da dança maior, procura ser uma dança que não seja uma representação do cair, mas uma ontologia da queda, para que haja dança mesmo

após o tropeço, sem medo de continuar, conforme idéia de Lepecki<sup>2</sup> (2005). Talvez no mesmo sentido da reflexão do artista que diz “por que não ser feliz na incerteza”? “Por que não continuar dançando após o tropeço”?



A dançarina Josephine Ann Endicott atua em  
“Os Sete Pecados Capitais” (1976)

---

<sup>2</sup> LEPECKI, A. *Tropeçando a dança: para uma política do movimento*. Conferência apresentada no I Encontro Internacional de Dança e Filosofia – O que pode a dança? Rio de Janeiro, 15 a 18 de setembro de 2005.



### 2.3 O efeito Pina Bausch

Para o leitor que acompanha esta pesquisa, este é um momento de esclarecimento. Esta parte que se inicia, é um mapa para localizar melhor quem tiver necessidade e interesse na trajetória histórica de Pina Bausch e da companhia, da qual é diretora, o Wuppertal Tanztheater. Faz-se aqui, uma tentativa de traçar algumas linhas de um certo olhar genealógico sobre o trabalho da coreógrafa alemã.

Com o objetivo de situar o leitor diante da multiplicidade de elementos que compõe o universo pinabauschiano, o caminho que aqui se inicia, é orientado por um mapa que se traçou num esforço para elucidar algumas questões que marcaram o curso da artista e da sua companhia desde sua criação. Serão apontados certos pontos do fluxo deste movimento, de acordo com a relevância do percurso e do olhar singular que esta pesquisa vem traçando.

Não se pretende esgotar as possibilidades que o trabalho da coreógrafa suscita, nem fazer uma análise de suas obras, mas percorrer o trajeto que corresponde justamente aos movimentos possíveis que puderam ser realizados neste momento por esta pesquisadora. A contribuição de autores com suas respectivas críticas e apreciações da obra de Bausch servirão para auxiliar nossa tarefa, porém não é algo que aqui se objetiva fazer, pois esta não é uma pesquisa que se situa nas artes cênicas. Não ocorrerá uma análise das obras coreográficas, mas se tentará apontar as forças que se implicaram na trajetória de Bausch para situar a atmosfera que gera este acontecimento.

A ênfase, portanto, se localiza em suscitar o fio de Ariadne pinabauschiano e discorrê-lo num modo de dançar que conceba e nos force a pensar a experiência contemporânea<sup>3</sup>, considerando-a como intercessora para problematizar o corpo e a

---

<sup>3</sup> Uma das finalidades principais desta pesquisa.

subjetividade, questão que compreende o capítulo 4 desta dissertação. Assim, serão lançados neste momento, elementos necessários para sustentar os efeitos do acoplamento dos dois eixos que compõem esta pesquisa: os efeitos Pina Bausch e o contemporâneo. Ou seja, intenciona-se deixar claro que forças operaram ou ainda operam para que “Pina Bausch”, nossa personagem conceitual, Conforme dissertado no capítulo 3 desta pesquisa, seja considerada nesta pesquisa um acontecimento<sup>4</sup>.

Este momento pode ser considerado um platô desta pesquisa, que se coloca através da singularidade de leitor. Ou seja, este mapa pode ser lido a qualquer momento e de acordo com a necessidade do leitor de se localizar historicamente na genealogia<sup>5</sup> traçada neste pesquisar.

#### 2.4 A dança alemã na contaminação do pós-guerra

Durante todo fervor social dos anos 60 e 70 na Europa, a Alemanha Ocidental também despontou com um movimento forte na dança. Discípula de Kurt Jooss, que por sua vez foi aluno de Mary Wigman, Pina Bausch e sua companhia Wuppertal Tanztheater primavam por um repertório inédito de dança-teatro que causou inicialmente, diferentes reações tanto do público quanto da crítica. Assim como, dos bailarinos e das pessoas que sustentaram esta iniciativa, como veremos mais adiante.

Mary Wigman, inspirada pelas aulas de Rudolf Van Laban, criou a dança expressionista, a *Ausdrückstanz*, enquanto as artes plásticas também viviam o auge do expressionismo na Alemanha. Wigman buscava mostrar no palco “uma situação que estivesse além da vida cotidiana”, conforme o pesquisador Fabio Cypriano

---

<sup>4</sup> Este conceito está descrito e sustentado teoricamente no capítulo 3.

<sup>5</sup> As concepções de história e de genealogia, sustentadas aqui, estão apontadas na parte metodológica (capítulo 3) desta dissertação.

(2005), retratando estados emocionais primitivos. Ela primava pela dança livre buscando expandir todas as possibilidades dos movimentos do corpo tornando-os exóticos, mas ficando restrita à sua técnica. Wigman gerou um antagonismo ao balé clássico, pois fazia uma busca pelo instintivo, construindo uma maneira de dançar que permitisse abandonar o ego e uma estrutura de personalidade mais formalmente desenvolvida e civilizada, ressaltando a natureza animal e do ainda não formado no homem/mulher que dança.

Já Kurt Jooss, mesmo se situando num outro ramo da dança alemã, também foi aluno de Laban, mas fazia sua dança-teatro dialogar com a corrente artística da Nova Objetividade. Nesta linha, ainda que ele também tenha sido aluno de Wigman, tinha uma proposta diferente que era de “representar o mundo exterior de maneira realista” (Cypriano, 2005). Ele não precisou recusar o ballet clássico, fazendo um vínculo deste com a dança contemporânea e abafando a richa que se mantinha quando o ballet era negado. De outra maneira, diferente do modo de Wigman, ele também tirou os movimentos do corpo do convencional sendo o fundador da dança-teatro que expressava muito fortemente as relações da dança com a sociedade por meio da ação dramática.

Jooss coreografou a “Mesa Verde”, obra de 1932, que precedeu a II Guerra Mundial, mas foi criada depois da primeira grande guerra. Época em que o nazismo estava se formando e, portanto, com o uso de máscaras no marcante figurino evidenciou as relações sociais do período vigente. Jooss cunhou o termo dança-teatro na década de 20 pois, para ele, dança também era teatro. O teatro, na forma mais original, dava igual importância a todos os elementos que compunham a peça: o cenário, a música, a obra em si, etc. Por isso, sua dança, de alguma maneira,

precisou se aproximar do teatro para enaltecer algumas destas noções, assim como também poder utilizar a fala e enfatizar esta relação.

Lutz Förster<sup>6</sup>, bailarino há bastante tempo do Wuppertal Tanztheater, nos esclarece que, hoje em dia, o que faz este grupo que Bausch coordena, se poderia chamar somente de dança. Todavia, fazem dança-teatro mas, ensinam dança contemporânea. Enfim, questões de ajustes de nomenclatura. Talvez as menos importantes das contribuições deste domínio artístico, pois será desta corrente de Jooss que Bausch se influenciou com propriedade.

O teatro de Bertolt Brecht também exerceu influência na dança-teatro alemã. Através do gesto socialmente significativo, não ilustrativo ou expressivo, o teatro épico de Brecht instigava o reconhecimento de situações cotidianas pelo espectador e sua ação para mudá-las (Fernandes, 2000). Diferentemente da estética clássica, a subjetividade e a reflexão social-antropológica comandavam a criação do gesto. Conforme a pesquisadora, bailarina e coreógrafa Ciane Fernandes, o efeito de distanciamento, a técnica de montagem e os momentos cômicos inesperados também são influências brechtianas.

Pina Bausch nasceu no dia 27 de julho de 1940 em Soligen no sudoeste da Alemanha. Seus pais eram proprietários de restaurante, muito ocupados com o pós-guerra, o que gerou uma infância com maior liberdade para a filha. Desde pequena, Pina observava as pessoas que freqüentavam o restaurante da família, estabelecendo uma forma de comunicação com o mundo através do olhar. Este senso de observação foi desenvolvido ainda bem jovem fazendo a menina Pina intuir o que existia dentro das cabeças das pessoas. Este “dentro das cabeças” correspondia às expressões da subjetividade que fez do seu trabalho uma “pesquisa

---

<sup>6</sup> Informação verbal colhida em entrevista informal com Lutz Förster, em Porto Alegre, durante o 26º Poa em Cena (14/09/2006).

sobre as questões existenciais do ser humano” (Cypriano, 2005). Sua infância, portanto, foi pautada pela atmosfera do pós-guerra, onde as pessoas provavelmente deveriam ainda falar disto, ao mesmo tempo em que queriam se distrair daquilo que tinha arrasado seu país.

Philippine Bausch, enquanto estudante, havia sido muito valorizada por Jooss como um grande talento. E foi a partir dele e da linguagem que ele inaugurou, que a bailarina mais conhecida como Pina Bausch, potencializou a tensão entre dança e teatro.

Bausch fez formação na Folkwang Hochschule, em Essen, escola em que Jooss era diretor, fazendo um percurso também na Juilliard School em Nova York com professores como José Limon, tornando-se bailarina do Metropolitan Opera. Estas duas fontes permitiram sua relação íntima com a dança moderna norte-americana e com a escola alemã de dança-teatro provocando também um diálogo entre as disciplinas, o que sustenta sua prática multidisciplinar. A dança-teatro alemã, portanto, se desenvolveu num contexto interativo, influenciada pelas experiências norte-americana e européia.

Bausch volta à Alemanha em 1962 para retornar ao balé da Folkwang, começando alguns anos depois a criar suas primeiras coreografias e, em 1969, tornando-se diretora artística da companhia, após aposentadoria de Jooss. Mas, foi como diretora do Tanztheater da cidade de Wuppertal, em 1973, que a coreógrafa concebeu o novo conceito de dança-teatro. Levando a dança para fora das suas velhas formas, no sentido de proporcionar ao corpo novas ferramentas expressivas menos formatadas à estética vigente, Bausch tentou em Wuppertal, agregar o que estava segmentado naquela época, nos teatros estatais da Alemanha: ópera, teatro e dança.

Neste ano de 2006, em que Pina Bausch e o Wuppertal Tanztheater nos visitaram em Porto Alegre, parece surgir um certo modismo onde o universo pinabauschiano é idealizado como produto de exportação alemão com receita de sucesso. Porém, não é esta a proposta artística da coreógrafa e sua companhia.

Ao contrário disto, esta pesquisa quer fazer uma aproximação desta obra de tal maneira que se faça uma tentativa de tirar deste processo as suas evidências. Salienta-se a importância de compor um caminho que permita desnaturalizar este sucesso garantido em função de que não se vende receitas que comprovam ou universalizam estes procedimentos numa fórmula única. Faz-se necessário então, a retomada de forças outras que estavam em jogo quando o Wuppertal Tanztheater se formou e um certo mapeamento das linhas que se fazem até hoje ou podem estar por se fazer.

Pina Bausch e o seu teatro de dança de Wuppertal tiveram um começo frágil, com enormes riscos de não acontecer, apontando uma espécie de insucesso que a fez trabalhar por muito tempo na fronteira do abismo, na borda de uma estrutura frágil que poderia não se sustentar e, a qualquer momento, despencar e deixar de existir. Por que? Vamos adiante.

Já na época de Jooss, pós I Guerra, os bailarinos que voltaram à Alemanha, conforme o bailarino Förster (2006), tiveram que voltar para escolas de balé clássico, pois era o que poderia ser executado e mostrado naquele período tão difícil e de tanto ressentimento provocado pelas batalhas ocorridas. O balé clássico, neste sentido, era muito menos “danoso” e provocativo para o que estava em vigor no momento: um total sentimento de destruição que deveria esconder seus estragos pela beleza e harmonia da maioria dos espetáculos daquela ocasião.

No entanto, Jooss e seu sucessor acreditaram no trabalho que já ocorria em Essen e, portanto, foi a única escola que não era uma companhia de balé que existia como alternativa para os bailarinos e para o público ainda bastante temeroso. De acordo com Förster (2006), todo movimento expressionista que havia sido iniciado antes da guerra foi cortado em função de toda a tirania que se travou, impossibilitando que esta arte auxiliasse na restauração subjetiva dos ferimentos provocados pelo desastre concreto e maciço da guerra.

Nos anos 60, período em que Pina Bausch voltou dos Estados Unidos, seu país se encontrava no milagre da reconstrução, porque tinha sido destruído após a II Guerra Mundial. Esta reconstrução intencionava não somente levantar o país novamente, mas apagar os rastros deixados pelo período anterior. No entanto, Pina como outros artistas de vanguarda, não conseguia esconder as feridas que acabavam vindo à tona nas suas criações.

Conforme Portinari (1989, p. 166), Bausch terminava “brigando com a estética convencional”, seja porque ela utilizava atores-bailarinos que não precisavam esconder a barriga saliente, as costas arqueadas, os cabelos do corpo e os óculos de míope, como também, porque as peças criadas tratavam de temas que, de alguma maneira, faziam as feridas serem sentidas outra vez, pois elas não estavam cicatrizadas, mesmo com o esforço realizado para que isto acontecesse. Ou melhor, o empenho era para que estas seqüelas fossem removidas num curto período de tempo retirando qualquer efeito danoso ou vergonhoso. A intenção naquele momento era que os ferimentos causados não deixassem rastro algum após a arquitetura do país ser renovada. Os olhos não podiam ver o que se havia suportado.

Neste sentido, nada melhor que edificar a sociedade do espetáculo, conforme o filósofo Guy Debord (1997), com apresentações artísticas que foram obtendo poder numa proposta de manter a ordem estabelecida cumprindo sua função de, não somente entreter, como enredar o povo. Para Debord, a ideologia que fez a sociedade do espetáculo imperar não só transformou economicamente o mundo, mas transformou policialmente a percepção. Uma tentativa de controle da percepção do povo, para que de alguma maneira, o poder se ramificasse mantendo os sentidos domesticados e os corpos docilizados. Conforme o filósofo (1997, p. 16), “o espetáculo é afirmação da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como a negação visível da vida; como negação da vida que se tornou visível”. Este conceito, concebido pós-maio de 68, sustenta o quanto que os espetáculos suscitarão a organização consciente e sistemática do império da passividade moderna.

Naquele momento, os temas de Pina e a forma em que eram apresentados causavam uma reação do público que teve um alto custo para ela e sua equipe. Os bailarinos se queixavam que não eram entendidos pelo público que muitas vezes deixava a platéia vazia antes do final do espetáculo. A própria Pina também foi vítima de ameaças que intimidavam a ela e a sua família pela criação e execução das obras. Neste sentido, a ruptura com as tradições foi uma tarefa árdua, pois a ousadia da vanguarda da jovem coreógrafa chocou inicialmente grande parte do público e da crítica. De diferentes maneiras, Bausch fazia ver, foi uma máquina de fazer ver. Contudo, através dela não se via as formas bem estabelecidas, mas o contrário disto, as anamorfoses dos corpos e dos comportamentos do período vigente, que estavam transformando os sujeitos vertiginosamente nestes períodos



de reconstrução. Pina Bausch vazia ver os horrores do qual seus olhos estavam cheios, de tudo os sobreviventes e seus descendentes tinham visto, vivido e imaginado.

Foi neste clima que, chegando em Wuppertal, Pina desabafou: “O que vou fazer numa fábrica destas”? (2002, dvd). De alguma maneira, não sabendo muito como fazer para iniciar seu trabalho, ela demonstrou seu parecer sobre a cidade enclausurada na produção fabril que anesthesiava a vida lembrando mais a morte. Arno Weistenhofer, diretor do teatro, foi uma das pessoas que deu confiança a ela, porque acreditava no seu trabalho. Isto foi muito importante, pois foi o que deu uma proteção necessária para que pudesse começar suas criações naquele espaço, possibilitando também que ela conhecesse pessoas.

No início da constituição do Wuppertal Tanztheater, portanto, não havia evidências do sucesso que a companhia faz atualmente. Não foi um grupo que nasceu para entreter e brilhar, como os espetáculos artísticos, um tanto romântico, que prevaleciam na época. Certamente se Pina Bausch não tivesse alguns poucos, mas fundamentais apoiadores na época, ela e seu grupo poderiam não ter resistido frente ao público da cidade e da política do Estado que subvencionava o teatro. As questões que predominaram e as forças que se atravessavam tendiam o trabalho a episódios de fracassos, de insucessos, de maneira a enfraquecer uma certa tentativa que resistia, se opondo à esfera molar que imperava e era socialmente aceita.

No seu início, Pina também não tinha o objetivo claro de ser coreógrafa. Este processo foi se constituindo como um fluxo de forças que se encaminhou para isto resistindo aos obstáculos que apareciam a todo o momento. Com suas próprias palavras, afirmou:

Isto na verdade, nunca foi idéia de que agora sou uma coreógrafa. Fiz minhas primeiras peças porque eu queria dançar, porque não havia ninguém que fizesse algo suficiente, e eu queria dançar um pouco eu mesma, por isso tentei fazer uma pequena peça, e então outros queriam participar, e então eu disse: sim, está bem, poderemos tentar. (2002, dvd).

Ela sabia que queria trabalhar de um jeito diferente. Este jeito foi se ocupar de algo que permite ir se transformando e que vai gerando a ela outras lembranças e o processo então, começa a se construir<sup>7</sup>. Pina portanto, nunca teve uma intenção, filosoficamente falando, de criar a nova dança alemã. No entanto, foi o que acabou acontecendo naquele momento que as forças da guerra talvez não fossem mais tão visíveis a olho nu, porém, ainda estavam potencialmente atuantes. A arte de Pina Bausch denunciou que o sofrimento, o padecimento, a morte, perduravam naqueles que permaneceram vivos, ou melhor, que sobreviveram à catástrofe.

Neste sentido, Pina Bausch e o Wuppertal Tanztheater constituíram um processo de trabalho que foi se estabelecendo utopicamente. Aponta-se aqui uma utopia do fracasso, conforme Ernst Bloch (2005), do que foi ou poderia ser interrompido a qualquer momento, se refazendo nas discontinuidades dos percursos, mas que tem a potência de abrir novos espaços para andar na contramão e poder resistir. Poderíamos dizer que, hoje em dia, Pina Bausch é produto de exportação porque não conseguiram exterminá-la com ela, confirmando que este “vendável” do produto pinabauschiano foi construído historicamente e tornou-se hoje uma evidência de sucesso para pessoas que jamais teriam apostado nesta arte naquele momento. Não só não apostado como possivelmente teriam ido contra. Quando se pensa no leque de patrocinadores que atualmente vemos investindo no mercado da arte, a obra de Bausch apontava para algo que naquele momento era fortemente vetado.

---

<sup>7</sup> Singular processo de criação de Bausch, já evidenciado em capítulo anterior.

Conforme Norbert Servos (In: Carter) “o debut da inovadora dança-teatro, não foi facilmente integrada dentro dos valores e categorias existentes”. O contraste com a dança de costume foi fortíssimo, as barreiras entre os gêneros foram quebradas na dança de Bausch, assim como, as linhas demarcatórias que tradicionalmente separavam a dança, o teatro falado, o teatro musical, foram abolidas, resistindo a qualquer tentativa de padronização por categorias. Admitia-se que a artista tinha imaginação e talento, porém, o trabalho mantinha-se misterioso e inacessível. Mesmo com um certo aumento da popularidade os argumentos cresceram proporcionalmente na linha do apelo e da rejeição em função de tudo que Pina fazia ver, de tudo que era mostrado nos seus trabalhos como as dores dos horrores da guerra.

Todavia, conforme Marcus Bösch (2005), “Pina Bausch não se deixou persuadir de sua concepção de dança, para a qual não existem instruções de uso”. No entanto, Bösch (2005) ainda salienta,

[...] embora a coreógrafa já tenha encenado mais de trinta peças e criado uma nova linhagem da dança, seu trabalho não se torna rotineiro e sempre está ligado a um certo risco. O medo não cessa: medo de fracassar, medo de não terminar a tempo. Afinal, “no princípio era o nada”.

E parece que foi mesmo de um certo “nada” que Pina Bausch foi traçando seus caminhos, de intervenções marcantes com sutilezas que também se acentuavam. Somente quando Wuppertal se tornou local de peregrinação de fãs e de pessoas famosas do teatro, que seu povo reconheceu a importância da companhia (2002, dvd). No final dos anos 70, estavam comemorando triunfos em festivais internacionais e em inúmeras turnês.

Este percurso sempre influenciou demasiadamente suas obras fazendo com que Bausch tornasse visível a oscilação dos homens nos momentos cruciais das suas existências. Pois, é nas fendas deste movimento de insucesso, de fragilidade,

de risco, de quedas e de tropeços, ou seja, onde as fragilidades humanas e da vida aparecem, que seu trabalho acontece. Ao menos foi desta maneira que Pina Bausch e seu grupo foram traçando seu caminho e mostrando sua arte.

Porém, de alguma maneira, Pina consegue contemplar a humanidade com um sorriso esperançoso, descrevendo o imperceptível do nosso tempo. Talvez como Arnaldo Jabor (2006, p. 12) tenha colocado no Jornal O Sul, no seu comentário pós-espetáculo, neste ano de 2006 quando a companhia esteve no Brasil: “Pina Bausch nos fortalece contra o horror... uma rara mistura de melancolia com esperança”. Um horror vivido na guerra, mas que ressoa de outras maneiras, na experimentação das formas de viver atuais. O seu modo de dançar e de criar, ou seja, o efeito Pina Bausch, a produção que a coreógrafa faz a partir do seu contato com o mundo, amplifica certas vivências do contemporâneo, expondo contradições, paradoxos de um tempo que germinou pautado pela guerra.

### 3. Modos de fazer: estratégias de pesquisa

“O que fazemos depende daquilo que somos; mas é necessário acrescentar que somos, em certa medida, aquilo que fazemos, e que nos criamos continuamente a nós próprios” (Bergson, 1964, p. 46).



Melanie Maurin dança em “Água” (2001)  
Foto de Maarten Vanden Abeele

### 3.1 Formas Breves<sup>8</sup>

Pensar quem somos, onde nos encontramos, como são os espaços que ocupamos e compomos atualmente, como estamos neste nosso momento preciso ou em que estamos nos tornando são tarefas que, em parte, esta pesquisa se ocupa. Levantar estas questões significa aproximar-se do universo que o filósofo-historiador Michel Foucault pontuou para pensar as condições nas quais nós, viventes do contemporâneo, problematizamos o que somos e o que fazemos. Em outras palavras, para Foucault (1979), traduzir este processo é fazer uma “história efetiva” ou “história do presente”. De acordo com o autor,

[...] a história será “efetiva” na medida em que ela reintroduz o descontínuo em nosso próprio ser... ela faz ressurgir o acontecimento no que ele pode ter de único e agudo. É preciso entender por acontecimento não uma decisão, um tratado, um reino, ou uma batalha, mas uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena e uma outra que faz sua entrada mascarada. (Foucault 1979, p. 27/28).

Conforme Foucault (1984), o papel do intelectual seria exatamente este, de fazer um diagnóstico do presente, a partir de um ceticismo que nos previna do moralismo, que leva a pensar o agora como algo maior ou melhor que o passado. O texto do filósofo Immanuel Kant, “O que é o Iluminismo” evidencia, para Foucault, a questão do presente e permite aprofundar a reflexão filosófica. Fazendo-se questionamentos tais como: “o que é que se passa hoje?”, “o que é que se passa agora?”, “e o que é este “agora”, no interior do qual estamos uns e outros; e quem define o momento em que escrevo?”, Foucault constrói uma percepção do presente

---

<sup>8</sup> “Formas Breves” foi escolhido como subtítulo, pois menciona uma obra de dança contemporânea da coreógrafa Lia Rodrigues. Esta escolha se efetivou em função deste título fazer conexão com conceitos e idéias contidos nesta dissertação que se propõe a trabalhar alguns apontamentos à estética do viver no contemporâneo.

que é densa. Percepção esta carregada e saturada de variados elementos, tantos quanto se conseguir dar visibilidade. Sempre com a intenção de poder continuar problematizando ainda mais, ao invés de usar esta densidade como um imperativo que dita o que se deve fazer na ordem do dia ou para prever o futuro.

Pensar o presente, mais do que fazer história, é questionar como foi que chegamos até aqui e também, refletir sobre quais são hoje as condições de práticas possíveis. Busco Foucault e suas perguntas kantianas como um dos meus companheiros de jornada, permitindo-me fazer minhas também estas questões que pontuo como centrais e propulsoras desta pesquisa. O autor permite fazer um diagnóstico que auxilia na construção não de um olhar que sobrevoa, que é do alto, do divino, mas um olhar que tenta se desfazer do que obscurece a atualidade, traçando um ponto decisivo que enxerga além do que se vê “normalmente”, fazendo aparecer o que está perto, imanente. Fazer pesquisa desta maneira é praticar um trabalho intelectual onde a ética e a política se cruzam o tempo inteiro, permitindo uma crítica sobre si mesmo, sobre as nossas próprias questões. Uma análise que não é militante ou denunciata, mas positiva no sentido de inventar uma artesanaria que prove as múltiplas alternativas disponíveis, possibilitando criar condições de fazer diferente, numa tentativa recorrente de se libertar das estruturas e das essencialidades. Conforme Gilles Deleuze e Félix Guattari “a crítica implica novos conceitos (da coisa criticada), tanto quanto a criação mais positiva. Os conceitos devem ter contornos irregulares, moldados sobre sua matéria viva” (1992, p. 108). Neste sentido, pesquisar, filosofar e pensar são uma coisa só para estes pensadores, pois vão se fazendo numa espécie de operação-artista, tentando com que a vida não seja aprisionada na razão que rege o caminho da representação do mundo.

Para Deleuze (2005), pensar é criar, inventar conceitos, fazer invenções de si mesmo e do mundo. Ele evidenciou que Foucault também tratou do pensamento nas três fases da sua obra, retomando uma pergunta colocada por Heidegger: “o que significa pensar?” “o que se chama pensar?”. No percurso foucaultiano, pensar não é comunicar, mas “é experimentar, é problematizar. O saber, o poder e o si, são a tripla raiz de uma problematização do pensamento” (Deleuze, 2005). Tomando o saber como problema, pensar é ver e falar que são mais que o olho e a linguagem, são as visibilidades e as dizibilidades ou os enunciados,

[...] mas pensar se faz no entremeio, no interstício ou na disjunção do ver e do falar. É, a cada vez, inventar o entrelaçamento, lançar uma flecha de um contra o alvo do outro, fazer brilhar um clarão de luz nas palavras, fazer ouvir um grito nas coisas visíveis. (Deleuze, 2005, p. 124).

Pensar também é poder, se tomarmos este como problema, conforme Foucault fez na segunda parte da sua obra. Pensar não é inato ou adquirido. É emitir singularidades, lançando os dados para que se dê relações das forças com outras forças, ativas e reativas, relações destas forças com o ser ou objeto num acaso que não pré-determine as condições.

Deleuze ainda coloca que, para Foucault, “pensar é dobrar, é duplicar o fora com um dentro que lhe é coextensivo” (Deleuze, 2005, p. 126). Este espaço do lado de dentro está em contato com o lado de fora que por sua vez, é o próprio impensado. Nesta fronteira, nesta zona é que se dão os processos de subjetivação, produção de novas possibilidades de vida, de modos de existência que, para Foucault, vão traçando um pensamento-artista que inventa uma ética vinculada com a estética. Nestes movimentos, “o pensamento pensa sua própria história (passado), mas para se libertar do que ele pensa (presente) e poder, enfim, “pensar de outra forma” (futuro)” (Deleuze, 2005, p. 127).



Foucault aponta também que, no advento da episteme moderna, o homem se problematizou colocando-se como objeto central do conhecimento. Na sua arqueogenealogia das ciências humanas, ele assinala que Deus foi tirado desta centralidade acabando com a idade da representação, onde havia uma relação de transparência entre as palavras e as coisas. Isto deixou de ocorrer e, desta maneira no contemporâneo, o homem vira a ordem das coisas reivindicando o conhecimento total em virtude das suas próprias limitações, evidenciando o apogeu do conhecimento sobre a vida. O homem fez destes obstáculos, positivamente que, de alguma maneira, tentam negar sua finitude, pois esta posição principal também anunciou sua morte. Há, a partir disto, um desinteresse pela forma homem que começa a se desintegrar.

No entanto, ao mesmo tempo, o homem se lança a pensar suas novas formas. Conforme Deleuze (2005, p. 140), “Nietzsche dizia: o homem aprisionou a vida, o super-homem é aquele que libera a vida dentro do próprio homem, em proveito de uma outra forma...” Esta pesquisa tem em seu germe uma tentativa de buscar esboçar novos compostos de relações de forças que podem tentar ser evidenciados a partir de um diagnóstico do presente.

Quais seriam as forças em jogo, com as quais as forças do homem entrariam então em relação? Não seria mais a elevação ao infinito, nem a finitude, mas um finito-ilimitado, se dermos esse nome a toda situação de força em que um número finito de componentes produz uma diversidade praticamente ilimitada de combinações. (Deleuze, 2005, p. 141).

Portanto, faz-se um esforço aqui para criar estratégias de um pesquisar que se quer múltiplo, plural e para evidenciar as condições de possibilidade ou o campo de opções possíveis, sempre no sentido da vida se expandir.

Não se está pretendendo, portanto, situar esta investigação numa “história das mentalidades” ou “história das idéias”, ou seja, num tempo flecha, linear, pois

estas têm um modo comparativo e regressivo de pensar os comportamentos de hoje comparando-os com os do passado, desempenhando uma história das representações que acaba, muitas vezes, fazendo o julgamento moral do tempo que evoluiu e das ordens que progrediram. Acaba-se, nestes percursos, pensando o presente naturalizado, como se sua construção fosse a única possível, justamente por que chegamos aqui nesta forma ou desta maneira. Foucault (1979, p. 26), faz uma trajetória diferente da história dos historiadores que “constrói um ponto de apoio fora do tempo; ela pretende tudo julgar segundo uma objetividade apocalíptica; mas é que ela supõe uma verdade eterna, uma alma que não morre, uma consciência sempre idêntica a si mesma”.

Na ocasião desta análise, pretende-se fazer uma história efetiva que opera em perspectiva e por isto, não é a única, mas difere registrando sua relatividade e multiplicidade. Não podemos esquecer de que nada está dado ou é natural, mas sim construído por nós, ao mesmo tempo em que nos constrói. Muitas vezes, naturaliza-se o tempo-história limitando suas direções possíveis e impedindo a reinvenção das práticas ou das novas formas de viver e de se subjetivar. Desta forma, o futuro já está traçado no nosso passado, nos deixando fadados ao determinismo dos nossos destinos.

Foucault (1979) compartilha com Nietzsche o verdadeiro sentido histórico que seria uma anti-história, reconhecendo que nós vivemos em miríades de acontecimentos perdidos, sem referências ou sem coordenadas originárias. A intenção desta pesquisa aproxima-se disto, tentando escavar, apontar, inventar outros espaços-tempos ainda não tão determinados, duros e fechados. Desburocratizar o amanhã (Sousa, 2006) abrindo espaço para a utopia como necessidade ética de buscar um outro mundo a partir de uma crítica ao presente.

Utopia do inacabado, da reinvenção permanente que abre brechas na antecipação cruel do tempo que se apodera e controla a vida. Este trabalho vai na linha das tentativas de fazer um diagnóstico do presente que possa ensaiar e contribuir para pensar novas formas possíveis ao homem.

Neste sentido, a perspectiva genealógica do viés foucaultiano de fazer história e de pesquisar os processos de subjetivação, faz uma cartografia das linhas de fuga, busca as discontinuidades, faz ressurgir o acontecimento, caça as forças em jogo e, portanto, valorizam a multiplicidade, as fissuras do percurso, os tropeços, as singularidades. São nestas fendas do existir que nos colocamos para pensar outras possibilidades de vida. Aonde a forma homem vai morrendo para poder esboçar discretamente uma busca de transcendência em outras formas breves que se compõem e desmancham com a volatilidade do tempo.

É uma tentativa, portanto, de *pensar* o tempo. Não somente contá-lo, comunicá-lo numa concepção linear de tradição iluminista que faz progredir o evolucionismo, estratificando-o e classificando os acontecimentos para sair do primitivo em direção ao desenvolvido. Pretende-se, aqui, pensar como devir e não somente como história.

Na concepção bergsoniana o futuro só nasce no momento em que é vivido.

O futuro aparece então como dilatação do presente. Não estava portanto contido no presente sob a forma de fim representado. E não obstante, uma vez realizado, explicará o presente, da mesma forma que o presente o explicava, e mesmo mais; deverá ser tido tanto e mais como fim do que como resultado. (Bergson, 1964, p. 83/84).

Tentando fugir da imagem da ampulheta, mas buscando a do novelo de lã, do emaranhado do tempo intensivo que jorra, é que Bergson (1964), nos ajuda a perceber que a vida evolui em direções divergentes e não numa linha única.

Aproximando-o da perspectiva genealógica foucaultiana, trata-se então, de buscar problemas que emergem das próprias redes que vão se criando. Não se opor à história, mas fazer uma meta-história que resiste à pesquisa da origem. Pois, para procurar uma origem, é necessário descartar tudo que é acidental, tudo que não ocorreu, como externo ao “aquilo mesmo” que aconteceu (Foucault, 1979). Como se pudéssemos contar uma única forma de ver as coisas ou os ocorridos, porque estaríamos falando de uma identidade fechada e acabada que permite desvelar a essência da verdade em busca do paraíso perdido da perfeição do início da criação.

Diferentemente, intenciona-se fazer aqui, uma historiografia dos acontecimentos não grandiosos, que substitua o positivismo do fato. Praticar uma história do problema e não uma história do relato.

[...] por oposição a uma gênese que se orienta em direção à unidade de uma causa principal compacta de uma descendência múltipla, haveria aí uma genealogia, isto é, algo que tenta restituir as condições de aparição de uma singularidade a partir de múltiplos elementos determinantes, e que aparece não como produto, mas como o efeito. (Foucault, 1990).

A genealogia, portanto, não é uma história dos erros, mas das pequenas verdades que quase não apareceram, que não puderam aparecer. É pensar as condições de possibilidade de objetivar as práticas e de estabelecer as formas na coexistência dos tempos do passado, do presente e do futuro.

Para pensarmos este emaranhado de tempo, podemos partir do princípio de que a vida, ou o que nos mantém e move ao mesmo tempo, não cessa de se expandir. Retomando Bergson, ele nos mostra que a vida irradia em múltiplas direções, não só convergentes, mas principalmente, divergentes.

Podem ter surgido bifurcações, terem-se aberto vias laterais, nas quais elementos dissociados se desenvolviam de forma independente; nem por isso deixa de ser através do impulso primitivo do todo que o movimento das partes continua. Portanto, alguma coisa do todo deve subsistir nas partes. E este elemento comum poderá tornar-se sensível aos olhos duma certa maneira, talvez pela presença de órgãos idênticos em organismos muito diferentes. (Bergson, 1964, p. 85).

A vida, ou o vivo opera por transdução<sup>9</sup> para exprimir a individuação dos seres e do tempo, conforme Gilbert Simondon (2003). Os elementos de informação desta operação primitiva, ou seja, o que ainda não tomou forma no equilíbrio metaestável do caos do plano pré-individual, expresso na fórmula  $n+1$ , se mantém com os termos iniciais. Isto ocorre porque eles são díspares, num mecanismo de “disparation” e não se reduzem na medida em que novas estruturas vão sendo descobertas, se individuando. O vivo então, conserva em si uma atividade permanente. Nesta pesquisa pensa-se o ser como devir neste teatro da individuação que não pára de se ensaiar.

Bergson e Simondon nos empurram nesta breve inserção de conceitos, que podem nos servir para darmos nosso mergulho no contemporâneo. Ou seja, um tempo que se individua constantemente e que neste processo, não faz só aparecer o individuo, mas o par indivíduo-meio que é imanente e que se reconstrói continuamente.

### 3.2 Pesquisar e acontecimentalizar a dança contemporânea

Ainda retomando a importante contribuição de Foucault (2003), objetiva-se aqui, dar seqüência a problematização a ser feita na construção de um diagnóstico do presente. Esta tarefa nos remete a acontecimentalizar a pesquisa e a construção do seu objeto. Isto é uma atitude que contempla ir além de resultados objetivos e deixar permear-se pela atmosfera do objeto que se constrói em meio à poeira virtual que ambienta o pesquisar. A pesquisa vai se fazendo desta maneira, irrompendo e engolfando-nos no seu mar de universos, onde se debate o pesquisador com a

---

<sup>9</sup> Para Simondon (2003, p. 112) “a transdução é aparição correlativa de dimensões e de estruturas em um ser em estado de tensão pré-individual, isto é, em um ser que é mais que unidade e mais que identidade, e que ainda não se defasou em relação a si próprio em múltiplas dimensões”.

criação, violentando-se o tempo inteiro no caos do não-saber. Na pesquisa, trabalha-se simultaneamente como o inseparável do subjetivo e do objetivo, fazendo do pesquisador um artesão da singularidade que explicita o mosaico de possíveis formas, mesmo que breves, em que se está se tornando juntamente, com seu objeto-mundo.

Foucault nos fala que procura trabalhar nas suas pesquisas no sentido de uma “acontecimentalização”. Este processo, para o filósofo, é fazer

[...] ruptura das evidências, essas evidências sobre as quais se apóiam nosso saber, nossos consentimentos, nossas práticas... além disso, consiste em reencontrar as conexões, os encontros, os apoios, os bloqueios, os jogos de força, as estratégias etc... que, em um dado momento, formaram o que, em seguida, funcionará como evidência, universalidade, necessidade. (Foucault, 2003, p. 339).

Na tentativa de mostrar o que não era tão necessário, tão evidente, trata-se de fazer surgir uma “singularidade”, adotando uma postura teórica-política de desnaturalização. Uma espécie de “desnaturalização causal”, conforme Foucault, que consiste em analisar o acontecimento segundo os processos múltiplos que o constituem. Construir em torno do acontecimento um “poliedro de inteligibilidade” onde não há como definir previamente a quantidade de faces em que ele se apresenta e nunca pode ser visto como concluído. “Há que proceder por saturação progressiva e forçosamente inacabada” (2003, p. 340). Diferentemente, Foucault coloca que para os historiadores em geral, há como princípio da inteligibilidade histórica e da necessidade única, uma “desacontecimentalização”, à medida que a análise avança, fazendo com que eles se centrem num ponto culminante que possui uma continuidade legítima, cegando-se ao polimorfismo crescente que ele ressalta como fundamental para acontecimentalizar o processo.

A lógica que o filósofo propõe como estratégia do pesquisar é rizomática. Um modo de fazer conexões que se espalha feito vírus num processo aberto, amante do

porvir. Em coerência a isto, adota-se uma postura que estranha o familiar, tornando exóticos as novas composições do tipo e +, e +, e +, procurando sair de uma analítica da verdade para pensar as coisas a partir das suas práticas e não ao contrário, ou seja, as práticas a partir do já feito. É sair da essência, da representação e do que já está feito de forma pré-existente que tem a verdade no seu fundamento, para buscar uma maneira construcionista que se retira do instituído na perspectiva do instituinte ou do que ainda não se efetivou. Este pesquisar é também, dessubstancializar a forma num empirismo transcendental que sai da universalidade para criar mil platôs que permitem escavar a profundidade do impensado, do informe, possibilitando tornar vivível o passado que estava contido como potência. Um passado que não foi vivido, mas que é virtual, podendo tornar-se novos futuros na coexistência dos tempos. Para Deleuze (1999, p. 9), “o problema tem sempre a solução que ele merece em função da maneira pela qual é colocado, das condições sob as quais é determinado como problema, dos meios e dos termos de que se dispõe para colocá-lo”. Trazer para o presente as forças que deram condições de existência, não é pensar com a inteligência o passado histórico, mas sim, se conectar com as intensidades que afetaram o acontecimento.

Acontecimentalizar a dança contemporânea é pensá-la não com uma inteligência iluminista que dá luz à racionalização do processo, mas é enxergar também suas sombras ou o que não é apontado como já vivido, ou seja, fazer uma tentativa de tirar tudo que, de alguma maneira, já está conhecido e habitual. Acontecimentalizar é achar outros meios de fazer durar espectros diferentes daquela luz. É fazer prismar o cristal, fazer refletir uma miríade de cores que se abrem a partir de um ponto que parecia convergir numa única direção.

### 3.3 Pina Bausch: caso-pensamento

Para problematizar um certo modo de dançar, no sentido de amplificar sua relação com os cenários contemporâneos, esta pesquisa propõe-se a pensar na bailarina e coreógrafa Pina Bausch e no processo da sua obra. Em função da artista, de alguma maneira, permitir proximidades com o que se apontava anteriormente sobre o conceito de acontecimento. Neste sentido, este estudo proporciona um encontro, que recorta e problematiza na cena contemporânea este modo de dançar, para pensar modos de subjetivar e a experiência do corpo. A partir destes dois eixos, mapeou-se alguns analisadores que constituem os cenários contemporâneos aproximando-os da dança-teatro de Bausch e assim problematizando esta conexão, propondo-se a visibilizar e traçar alguns efeitos deste acoplamento.

No entanto, não é propriamente de Philippine Bausch que se intenciona falar aqui, mas do modo como ela pode ser “lida” como um personagem conceitual ou como máquina abstrata. Conceitos estes de Deleuze e Guattari (1992) que auxiliam a não falar do pessoal discorrendo numa unidade egóica, mas de algo que pode ser tomado como uma diagonal que atravessa o social numa determinada época ou formação histórica. Diagonal esta que amplifica o que é da ordem impessoal podendo ser conectado a um dispositivo que permite pensar as práticas e o seu acontecimentalizar e não o contrário, ou seja, pensar a partir dos efeitos para retornar no tempo e fazer um percurso naturalizante até chegar novamente ao que foi produzido, como se fosse o único caminho numa relação de causa-efeito. Isto remete a uma tentativa de rasgar o véu da representação, intencionando reverter o platonismo no qual estamos mergulhados, fazendo uma tentativa de tirar o pensamento do já formado, inserido numa lógica arborescente, verticalizante e que



decalca a existência permitindo unicamente uma descendência por filiação que o impede de criar novas experiências não tão familiares.

Para isto, é necessário forçar o pensamento, desacelerando-o, de maneira a ser fabricado, construído num regime rizomático que permite uma horizontalidade, onde as hierarquias não possuem tanta chance de reinar. É mesmo por tentativas, tropeços, quedas, erros, que se pode encontrar as resoluções temporárias e, portanto, precárias, frágeis, para as experimentações existenciais no contemporâneo e do pesquisar. A tentativa, então, refere-se a ensaiar na criação de uma superfície que permita este tipo de processo que não se quer totalizante.

Este plano a ser criado precisa ter rugosidades, porosidades, ou seja, uma espessura que ative as forças do fora que estão em jogo como virtualidades. Que permita uma comunicação com o fora do pensamento, com as forças do impessoal para acessar uma atmosfera que “compõe-se de pequenas percepções, uma poeira atravessada de movimentos ínfimos... onde nada de preciso ainda é dado... mas anuncia a forma por vir que nela se desenhará” conforme José Gil (1996, p. 52), admitindo, desta maneira, virtualizar fazendo uma leitura incorporal da matéria e etérea do concreto. Leitura esta, que se dá por transdução, a partir da sensação, da intensão como intensidades e não da razão que busca a verdadeira essência de coisas prontas e acabadas. Paul Veyne (1988) escreve como Foucault revolucionou a história salientando esta questão: “não há objetos naturais, não há coisas. As coisas, os objetos não são senão os correlatos das práticas” (p. 256). Não há, portanto, uma relação direta entre as palavras e as coisas.

Desta forma, objetiva-se nesta pesquisa conhecer mais ou de um outro jeito, a obra, o método, o processo de criação, para buscar o fio de Ariadne e pensar o jeito de dançar de Pina Bausch como um modo que contribui para forçar a pensar a

experiência contemporânea. Esta linha que perpassa o autor e a obra como força instituinte, que pode manter seu devir-mutante auxiliando a pensar o diagnóstico do presente como apontado no início desta escrita. É fazer vigorar o teor revolucionário desta problemática criando nela uma espessura para isto.

A dança não é o campo empírico desta pesquisa, mas a tomamos aqui como intercessora. Não é, portanto, a dança propriamente dita que será pensada. Todavia, é a experimentação que a dança propõe que nos servirá para problematizar e se aproximar da experiência do corpo e da subjetividade no contemporâneo. Sendo que o corporal e o subjetivo não estão separados ou desvinculados, mas construindo-se paralelamente, um constituindo o outro e, ao mesmo tempo, se constituindo.

Neste sentido que Pina Bausch será pesquisada ou, mais precisamente, vampirizada, roubada, fazendo-lhe um filho por trás, de acordo com os ensinamentos de Deleuze e Guattari (1992). Para estes autores, “na enunciação filosófica, não se faz algo dizendo-o, mas faz-se o movimento pensando-o, por intermédio de um personagem conceitual. Assim, os personagens conceituais são verdadeiros agentes de enunciação” (p. 87). Ou ainda, “as possibilidades de vida ou os modos de existência não podem inventar-se, senão sobre um plano de imanência que desenvolve a potência de personagens conceituais”. Dançar como Bausch acolhe a entrada na onda hiperfluida do contemporâneo líquido permitindo problematizar a vida que aí se efetiva.

## 4. O acontecimento Pina Bausch: alguns analisadores

Neste capítulo objetiva-se visualizar efeitos de uma leitura através de lentes pinabauschianas. Para tanto, o leitor fará uma incursão na obra de Pina Bausch, de onde serão retirados alguns analisadores que terão a finalidade de adentrar no contemporâneo, para pensar ou questionar algumas formas de subjetivação e de experiências do corpo possíveis neste tempo.

### 4.1 A pesquisadora e a coreógrafa

Quando se fala em analisadores retirados da obra de Bausch, necessita-se pensar e clarear o que se quer com isto. Para tanto, a pergunta: para que serve um analisador?, chega em boa hora. A idéia de analisador está aqui remetida a algo que faz operar, que serve como instrumento para auxiliar a analisar e que, neste processo ajuda a decompor os componentes presentes. Roland Barthes (1984), escreve sobre o punctum, quando toma a fotografia para pensar suas questões. Este punctum é um ponto que aparece quando se é pungido pela imagem ou picado por algo que atua no sujeito, operando um ponto sensível que se desdobrou do encontro ocorrido. Assim, analisador é algo que foi “roubado” do trabalho da coreógrafa pela pesquisadora, pois fez sentido para dar corpo aos seus pensamentos e procedimentos que serão desdobrados nessa pesquisa.

Nesta trajetória, em verdade, não se está falando *sobre* Pina Bausch, mas, como é possível roubar uma potência que ela carrega e que nos possibilita lançar um olhar microanalítico que invade a esfera molar para criar e fazer desta pesquisa

uma viagem na molecularização dos processos. Para que tal abertura ocorra propõe-se encontros de ordem intensiva e, portanto, desestabilizadores.

O plano do qual se fala e se está inserido é o plano do contemporâneo, conforme explicitado no capítulo dois desta dissertação. É no contemporâneo que os elementos presentes nesta pesquisa se encontram e, por isto, é neste plano que os analisadores, que serão retirados da obra de Bausch, irão operar evidenciando os atributos que caracterizam este tempo. Este procedimento, de criar alguns analisadores a partir do encontro com Pina, foi tornando-se necessário para dar materialidade à pesquisa. Processo este, que foi reforçado na medida que esta pesquisa se fazia, em função de perceber o modo que ela trabalha. Tal processo ocorre a partir de dois eixos, que serão trabalhados mais adiante neste capítulo, mas que, resumidamente, compreendem o eixo vertical, que trata da subjetividade e dos sujeitos e o eixo horizontal, que abrange o contexto em que se encontra a vida da comunidade que compõe o entorno de cada paisagem em que ela e a companhia se encontram para criar as peças.

Nas suas “coreo-geo-grafias”, conforme Katz (In: Cypriano, 2005), Bausch faz a sua singular tentativa de deixar a vida passar, através da criação de possibilidades de expressões do movimento dançado, ou seja, das coreografias. “Deixar agir sobre si” (2002, dvd), é o que ela se propõe e indica aos seus bailarinos quando viajam a outros lugares como parte de seus trabalhos e foi a maneira, eticamente possível, de eleger estes operadores que estão na paisagem da criação, seja numa atmosfera mais familiar, ou numa condição de estrangeiro. Edith Derdyk (2001, p. 11), nos ajuda a compreender tal perspectiva quando diz que, num “campo escondido, porém sempre evocado, a paisagem da criação é um lugar tão próximo quanto distante em

nosso cotidiano. O horizonte da criação nos contorna e nos contém em tudo o que fazemos, em tudo o que somos”.

Os analisadores presentes foram escolhidos considerando a forma com que Pina cria suas peças, ou seja, pelo processo de colagem que se aproxima de uma lógica esquizo fortalecendo a conexão desejada entre o exercício do *pesquisar* e do pensar. Tal caminho possui múltiplas perspectivas que se produzem por um movimento errante que não está dado por leis da coerência, pois se encontra no fluxo de um tempo misturado que não é o linear e cronológico. Portanto, estes analisadores não foram elaborados no princípio desta pesquisa com objetivos claros e racionalmente definidos, mas foram construídos na medida em que este processo foi ganhando corpo e constituindo seu entre, seu meio, seu desenrolar-se, ganhando forma escrita à medida que fosse marcando o corpo da pesquisadora.

É neste sentido que Danielle Guillier (2004), comenta a noção de transdução na obra de René Lourau, apontando que, para fazer pesquisa o pesquisador precisa abstrair sua racionalidade. O conceito de transdução, na obra do autor, aponta os movimentos criadores do pensamento necessários à pesquisa, como contraponto do pesquisador manter-se sempre assinalando uma ciência instituída que utiliza somente o modelo hipotético-dedutivo. Fazer ciência pautada por outras estratégias é apostar no jogo do problemático-imperativo onde os processos de criação são possíveis.

Desta forma, o pesquisador não se precipita na construção da sua hipótese para permitir que o campo problemático possa atacá-lo, afetá-lo, para que então, se possa experimentar o que impera e se constitui como questão, criando e inventando para sair de uma lógica coerente e instituída. Para Guillier (2004, p. 15), “encontramos alguém, assistimos a uma conferência, e esses acontecimentos

casuais nos atingem de uma maneira especial. Nesse momento a pesquisa sofre uma pequena clivagem. Alguma coisa poderia não ter muita importância mas gera um desvio e a pesquisa toma outro rumo”. Foi assim que este *pesquisar* foi se construindo, a cada contato, encontros agenciados, outros ao acaso, mas que foram ocasionando mudanças de rumos, gerando caminhos que compuseram um processo associativo que se propagou pelo sonho, pelo pensamento, pela invenção.

A ênfase, aqui, passa então, pela sensibilização. É preciso abrir-se aos acontecimentos, não somente do objeto a ser pesquisado, mas do próprio movimento do *pesquisar*, onde a identidade certamente não é o seu guia. A orientação aqui é outra. Pois, este “eu” não se constitui num só, numa totalidade, o que denota os variados e mutáveis modos que, quando irrompe um acontecimento, faz ver e sentir de modos diferentes.

Tendo em vista o horizonte da criação, afino a escuta que capta as reverberações e os rumores nascentes das pulsões, naturalmente humanas, absorvendo idéias, imagens, percepções, observações, memórias, desejos, intenções, necessidades, anseios, afetos revertidos em forças materialmente palpáveis: seja para a construção de uma cadeira, uma poesia, uma equação matemática, uma música... (Derdyk, 2001, p. 11).

De modo que, *pesquisar* aqui, é um jogo do experimentar, onde o campo sensível e as intensidades estão a favor da criação. O pensamento é forçado como num engenho inventivo onde se é sugado e esmagado pela violência da força da paisagem que se deixa agir sobre si. A pesquisa, portanto, move-se ao ritmo da criação de pensamento, onde um número finito de componentes pode combinar de maneira ilimitada, aumentando a potência deste processo. A pergunta a ser feita, para pensar as forças que se atravessam, é: “o que se passa”? Ao invés de: “o que é”? Que acaba gerando moldes que definem o jogo do representar numa linha direta que liga as percepções e sentimentos centrados na identidade do eu do

pesquisador, que racionaliza todo o processo, afirmando ou não, para que as verdades continuem sendo confirmadas indiscutivelmente.

Esta pesquisa foi se fazendo por uma bússola que se orienta pela potência do problema que está em pauta. Foi assim que, os analisadores que aqui se efetuam, se criaram pela possibilidade de deixar-se afetar e ser afetado pela latitude e longitude dos afectos e das velocidades e lentidões que irromperam no espaço e no tempo do campo sensível. Foram os signos, vetores de intensificação, que tonalizaram o processo de *pesquisar*, gerando mudanças de um certo percurso tranqüilo para o percurso problemático. Trajeto este, não determinado pelos sujeitos, pelas identidades, pois se faz pelo devir que não se centra somente nas forças do homem, mas tem a potência inumana que provoca o pensar, e conseqüentemente, o *pesquisar* e a elaboração de formas neste procedimento singular que também é provisório. Abrir a forma atual para uma virtualização de múltiplos possíveis é fazer sentir de outro modo o que estava na diversidade do cotidiano, questão inerente à obra de Bausch, que será trabalhada adiante quando os analisadores forem explicitados.

Linguagens diversas se interpõe como trama dessa rede oferecendo elementos que expressam as coreo-geo-grafias, a colagem, o rizoma, o patchwork, que podem ser sinônimos de um semelhante processo. José Gil salienta que:

[...] a arte de Pina Bausch faz correr um fio que serpenteia entre todos os gêneros de espetáculos (ou performances). Para uma só peça, pode convocar elementos provenientes do ballet clássico, da dança moderna, do music-hall, do circo, da dança "étnica", do teatro de rua, da festa de salão ou da festa de feira. É uma espécie de patchwork... (Gil, 2004, p. 172).

Este é o princípio diferenciador disparado nas peças de Bausch, e que, segundo, Ciane Fernandes (2000), apresentam um caos grupal generalizado, com uma ordem inerente, favorecendo o processo sobre o produto. Este caos pode denunciar o funcionamento de um sistema rizomático que pode ser descrito na

fórmula n-1, conforme Deleuze e Guattari (1995a) quando eles tentam subtrair o único, o singular da multiplicidade numa individuação constante e geradora de novas formas.

O rizoma, para a dupla de autores, possui seis princípios que também podem auxiliar a pensar a obra de Bausch se a tomarmos como rizomática, ou seja, pegando-a sempre pelo meio, no entre, no intermezzo, não por uma média, mas por onde as coisas adquirem velocidades. São eles: de conexão, de heterogeneidade, de multiplicidade, de ruptura a-significante, de cartografia e de decalcomania. Como esclarecimento ao leitor, ainda não estaremos elucidando os analisadores já anunciados brevemente, mas serão apontados a partir dos princípios do rizoma, elementos que permitirão desenhar em seguida os analisadores retirados da obra de Bausch em função desta leitura rizomática da sua obra.

Os princípios de conexão e de heterogeneidade denunciam que um rizoma pode ser conectado a outro rizoma em qualquer ponto e deve sê-lo. O rizoma não tem centro e tem formas muito diversas, contendo nele mesmo o melhor e o pior: a batata e a erva daninha. Diferentemente da árvore que tem uma estrutura que fixa sua raiz num ponto gerando uma ordem hierarquicamente vertical. Na coreografia 1980 – Ein Stück von Pina Bausch (1980 – Uma peça de Pina Bausch), de 1980, há uma cena onde diferentes corpos dançam em roda formando uma circularidade. Assim como, em Nelken (Cravos), de 1982, isto também ocorre nitidamente. Pode-se pensar que, na obra de Bausch, estes dois primeiros princípios rizomáticos aparecem, por exemplo, nestas cenas evidenciando que a conexão se dá por heterogeneidade e não pelo caminho único da semelhança.





Cena do espetáculo "1980"  
Foto de Maarten Vanden Abeele

O terceiro princípio aponta que as multiplicidades são rizomáticas e delatam as pseudomultiplicidades arborescentes. Para Deleuze e Guattari (1995a), não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas que formam um plano de consistência das multiplicidades. Um mapa onde é necessário flagrar as múltiplas linhas duras, flexíveis e linhas de fuga conforme as conexões possíveis de serem feitas, o que gera sempre variações de natureza das linhas, formando outras.



Frühlingsopfer

Para fazer esta ligação, pode-se pensar que o corpo que dança, na obra de Bausch, lança múltiplos de si, se refazendo a cada gesto dançado. A composição coreográfica realizada em conjunto com os bailarinos, dissemina o pluralismo das culturas, das histórias, das memórias, das experiências que se compõem e se misturam entre os bailarinos e coreógrafa. Pina aproveita muito bem esta questão, que faz variar infinitamente as possibilidades do que se vê no palco, tanto em relação às coreografias, quanto à maneira muito própria de cada bailarino executar os movimentos que também não se mantêm sempre igual.

A coreógrafa possui a capacidade de captar da fonte a sua melhor água, seja dos lugares, das pessoas, das coisas, criando com seus bailarinos uma maneira típica de mover-se, um modo pinabauschiano de mover-se. Ela procura dar à técnica contemporânea uma cara e um rigor sem ter uma única estampa, juntando os movimentos com a música de uma maneira que não é meramente técnica, mas que, é um jeito que provoca e quer falar de alguma coisa onde o olhar se fixa, se prende, no “punctum” já referido anteriormente, que não aparece à vista comum, corriqueira, ou seja, que precisa forçar para ver.

Assim, como o pensar em Deleuze (2005), que também precisa ser provocado para instigar aberturas, conforme apontado nos “Modos de Fazer”, capítulo três desta pesquisa. Com isto, surge uma complexidade e uma abertura dos bailarinos à coreografia, compondo um trabalho onde a singularidade de cada bailarino é ressaltada e ao mesmo tempo, dissolvida contagiando todo o grupo. Isto ocorre porque a forma como Pina olha para o seu entorno sugere que ela descobre, não no sentido de desvelar, mas de conseguir adentrar a paisagem e se deixar tocar por algo que na maioria das vezes pode ser muito simples, porém é o olhar artista que precisa ser acionado para acessar a multiplicidade que compõe a paisagem.



“Água” (2001)  
Foto de Maarten Venden Abeele

O princípio de ruptura a-significante acusa que um rizoma pode ser cortado em qualquer lugar. As linhas de segmentariedade estratificam e organizam o território, assim como as linhas de fuga fazem variações desterritorializando o rizoma, criando múltiplas entradas e saídas. O uso do palco pode ser pensado, na obra de Bausch, como algo que pertence ao quarto princípio rizomático, pois este é tratado como um campo propício ao ato cênico que varia incessantemente no decorrer de algumas obras.



Keuschheitslegende  
Foto de Gert Weigelt

Tanto os bailarinos, quanto a equipe técnica interagem fazendo mudanças que delimitam o território de diferentes maneiras. Assim como também, são utilizados uma série de elementos orgânicos que produzem neste espaço alterações que se desterritorializam constantemente. Muitas vezes utiliza-se materiais sobre o chão do palco, como água, terra, cravos, sal, pinheiros, provocando um forte impacto visual e auditivo assemelhando-se, algumas vezes, a uma produção cinematográfica ou de ópera e ballet. Fernandes (2000) aponta que os objetos do cenário constituem obstáculos aos bailarinos que se movem com dificuldades sobre os elementos ou mesmo entre eles, como cadeiras, mesas e blocos de um muro aos pedaços. Os figurinos são como de um grande evento social determinando claramente os papéis dos dançarinos.



Cena de "A Peça com o Barco" (1993)  
Foto de Maarten Venden Abeele

No entanto, o que ocorre é que eles muitas vezes somente caminham, conversam, dançam pequenos movimentos, olham e falam com a platéia, quebrando expectativas e despertando o desejo por movimentos de dança. Desta maneira, faz-se do cotidiano um grande evento, numa grande escala de produção, Os espetáculos de Pina Bausch são espetáculos totais, onde o bailarino pode dançar, estar parado, falar, cantar, e não só o bailarino, mas tudo o que está em seu redor: a música, as imagens, o cenário. Porém, desta totalidade do espetáculo ressalta uma “constante incompletude uma busca e transformação dentro de um pensar-sentir-fazer fragmentado, ao invés de integrado” (Fernandes, 2000, p. 24), fazendo do grande evento cotidiano o simulacro das experiências intermináveis da vida que insiste e dura gerando mudanças.



Eddie Martinez e Azusa Seyama em "Ahnen".  
Foto de Jochen Viehoff

O palco, portanto, é o ambiente que propicia contrastes, onde todo modo de comunicação é válido para a dança-teatro, tornando a realidade do ambiente cênico irreal, por meio do uso de variados elementos, fazendo com que as fronteiras da dança se expandam constantemente e não se limitem aos movimentos. Expandir, aqui, não remete a sua idealização, mas à possibilidade de tomar esta dança como ampliação dos movimentos do corpo que resistem aos modos hegemônicos impostos ao corpo e às formas de viver no contemporâneo. Lembrando o leitor, estamos trabalhando estas questões para chegarmos na construção dos analisadores da obra de Bausch que se encontram mais adiante.

Os últimos princípios do rizoma são o de cartografia e de decalcomania. Eles definem que uma cartografia é uma determinada situação de linhas que são mapeadas, captadas pelos seus fluxos de variações porque estranha qualquer idéia de eixo genético ou estrutura profunda. Pois, estes últimos são reprodutíveis ao infinito, como um molde que não varia e que volta sempre ao mesmo.

O rizoma é um mapa aberto de linhas conectáveis em todas as suas dimensões finitas, porém ilimitadas. Para os autores, o rizoma pode ser concebido como uma obra de arte, pois o mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete a uma competência. O mapa rizomático precisa estar sempre aberto, fazendo conexões para que não se feche num decalque.





Regina Advento em "A sagração da primavera" (1975)  
Foto de Maarten Vanden Abeele

A provocação realizada na interação dos bailarinos com o público ou dos bailarinos com os próprios bailarinos, pode ser pensada dentro deste princípio que produz uma cartografia no ato cênico onde se percebe inúmeras variações que se conectam dependendo da cena proposta. Algumas vezes é um grupo de bailarinos interagindo com o público, falando na língua usada pelos espectadores, como na peça *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* (Para as crianças de ontem, hoje e amanhã), de 2002. Desta forma, se promove uma aproximação cativante por grande parte do público que entende, estranha, ri, chora e, mais do que tudo, percebe, através da conexão de linhas da fala e do movimento. Em outros momentos, são diferentes grupos, duplas ou trios de bailarinos interagindo com

apenas um deles que permanece em outro canto do palco ou que desce do palco em direção à platéia.

Assim como também, se pode atrelar a idéia do princípio de decalcomania, ao fim de um determinado espetáculo, porém sem caminhar para um endereço final. Fala-se aqui, de uma espécie de registro na memória que ficou como marca no corpo de quem esteve presente, de alguma maneira na apresentação da peça, mas que, ao mesmo tempo, como por exemplo no final de *Café Muller* (1978), a cena não traz fechamento e descanso. De acordo com Fernandes (2000), seu término incita continuação e não resolução. E isto, talvez, provoque algo que possa ficar ressoando na memória do corpo do público e dos bailarinos.



Pina Bausch em Roma  
Foto de Tito Rosemberg

Deleuze e Guattari (1995a) ainda salientam que a árvore dominou a realidade e o pensamento ocidental, endurecendo os corpos e estratificando os sexos, ou seja, fazendo este lado do mundo perder o rizoma ou a erva daninha. O oriente, por sua vez, apresenta uma cultura de tubérculos, rizomática. Desta forma o ocidente, tem endurecido reproduzindo suas linhas, formando estruturas difíceis de romper nos modos de subjetivação capitalísticos<sup>10</sup>. Entretanto, o híbrido também age nesse contexto estabelecido. Também somos tocados pelos ares orientais e desejamos trilhar nossos caminhos com linhas rizomáticas. Linhas que Pina se atreve a lançar para questionar o mundo em que estamos. Afinal, pisamos em um só palco, ou nos atrevemos a mais?

Chegamos finalmente no momento de estudarmos os analisadores eleitos e já anunciados desde o início deste capítulo. É importante esclarecer que, eles estão aqui, separados apenas por uma necessidade didática. Os três analisadores que seguem nos diferentes subtítulos no decorrer deste capítulo, serão numerados para desmembrar a análise do contemporâneo a partir do trabalho de Bausch. Porém, eles são simultâneos na perspectiva do afeto que acompanha a obra, realizando um movimento onde um remete ao outro.

4.2 Analisador 1 – Problematização do social: todo dia ela faz sempre tudo igual...

Eu nunca, jamais pensei: “É assim que é”. [...]. Eu geralmente pensei em algo completamente diferente, significando algo diferente – mas não apenas aquilo [...]. Você pode ver como isto ou como aquilo. Apenas

---

<sup>10</sup> Aqui, tem-se a intenção de elucidar os modos de subjetivação pertencentes ao Capitalismo Mundial Integrado (CMI), conceito este criado por Félix Guattari. Nas palavras do autor: “O capitalismo é mundial e integrado porque potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive em simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção, fique de fora de seu controle”. (Guattari, F. “O Capitalismo Mundial Integrado e a Revolução Molecular”, in *Revolução Molecular. Pulsões políticas do desejo*, org. Rolnik, S. Brasiliense: São Paulo, 1981).

depende de como você assiste. Mas o pensamento unilateral com o qual se interpreta, simplesmente não está certo. [...]. Você pode sempre assistir de outra maneira. (Pina Bausch<sup>11</sup>)

A dança de Bausch faz uma problematização do social à medida que torna evidentes situações cotidianas que traduzem o que está instituído na sociedade, nas relações humanas e na forma como nos relacionamos com os objetos.

Desde seus primeiros trabalhos a coreógrafa já costumava dizer: “eu não investigo como as pessoas se movem, mas o que as move” (In: Cypriano, 2005). Este é o grande mote que ela emprega para fazer a sua dança-teatro, de forma que a dança extrapola as fronteiras do teatro e o teatro invade as barreiras da dança. Tornando-se irrelevante classificar sua obra em um ou outro domínio, pois é neste paradoxo que se localiza a sua arte: no entre da dança e do teatro e ainda de outras linguagens artísticas, numa perspectiva transdisciplinar, como a performance, o vídeo, as artes plásticas... As cenas são construídas a partir de uma série de múltiplas ações simultâneas, de imagens impactantes, da utilização das experiências específicas dos seus bailarinos, de atividades cotidianas e de textos dirigidos ao público, conforme aponta a coreógrafa Vicky Larraín (2006).

Pina Bausch, neste sentido, trabalha com a técnica da colagem com associação livre, onde “pequenas cenas ou seqüências de movimento são fragmentadas, repetidas, alternadas, ou realizadas simultaneamente, sem um definido desenvolvimento na direção de uma conclusão resolutive” (Fernandes, 2006). As colagens de diversos tipos de músicas e os enredos fragmentários culminaram numa nova forma de encenação, caracterizada por ações paralelas, contraposições estéticas e uma linguagem corporal incomum para a época que surgiu o Wuppertal Tanztheater (Bösch, 2005), e ainda hoje em dia, sendo

---

<sup>11</sup> Pina Bausch apud Hoghe, R., 1980, in Fernandes, 2000, p. 57.

qualificadas como obras revolucionárias que não deixam o público indiferente (Larraín, 2006).

No capítulo 2 desta dissertação, quando é apresentado o contemporâneo e o movimento da dança contemporânea neste tempo, aparecem nuances das mudanças destes dois percursos. A obra de Bausch é marcada por estes caminhos e, em função disto, podemos perceber nela aproximações significativas com a experiência subjetiva e do corpo, já explicitado nesta parte anterior deste trabalho. O que está presente nas coreografias, no seu gesto menor e pode ser percebido quando provoca a platéia e a deixa afetada, é o paradoxo leve-pesado que compreende o contemporâneo. Um movimento que inclui estes dois atributos e que marcam também o processo de diferenciação da vida, fazendo ela acontecer.

O ponto de partida para os trabalhos de Pina, de acordo com o crítico alemão Norbert Servos (In: Carter),

[...] são as experiências sociais do cotidiano no corpo, as quais ela traduz e torna estranhas, objetivando seqüenciais de imagens em movimento. As experiências diárias do indivíduo, as restrições e apertos físicos, até chegando no ponto do tragicômico, auto-regimentação, são demonstradas no palco com intenção de repetição provocativa, duplicação, etc, e mais, são feitas experienciáveis. O ponto de partida é autêntico, experiência subjetiva, a qual é também exigida da audiência.

A coreógrafa aciona um olhar sutil para problematizar o social a partir de buscas de cenas clichês do cotidiano, que ela absorve das viagens, das suas experiências e a dos bailarinos, utilizando isto para brincar nas peças, mostrando este lugar comum mas, ao mesmo tempo, modificando as situações através da repetição e da inversão que provoca o aparecimento de novas e inusitadas cenas, num movimento que abre o real para possibilidades que ainda não necessariamente estão dadas em alguma forma atual ou instituída.



Lutz Förster em "Cravos" (1982)  
Foto de Maarten Vanden Abeele

Cypriano (2005) identifica em Bausch um método de trabalho em dança-teatro, que contempla dois eixos fundamentais: o eixo vertical, que é o tema da subjetividade como princípio do sistema de criação da coreógrafa, quando observa que o principal, para ela, é o que move as pessoas e não como se movem; e o eixo horizontal onde a coreógrafa ressalta a importância do contexto no qual o ser humano se localiza, se relaciona e dá valor à vida em comunidade, que é quando Bausch salienta o entorno, a paisagem, fazendo um esgarçamento das fronteiras geográficas de seu trabalho, chamadas por Helena Katz de “coreo-geo-grafias”. Este esgarçamento das fronteiras ocorre em função dela buscar locais-temas em culturas mais periféricas ao sistema da Europa Central, ou seja, há uma visível busca pelo diferente. Bausch realiza uma cartografia sentimental<sup>12</sup> mergulhando na cartografia dos afetos, se colocando no mundo como uma estrangeira aberta a conhecer e, mais do que isto, deixar-se afectar pelos encontros que vão se fazendo.

Conforme Larraín (2006), desde meados dos anos 80, Pina Bausch criou várias coproduções em parceria com diferentes cidades onde a companhia reside e trabalha durante três semanas, alimentando-se do ambiente local, da sua gente, sua música, sua luz e suas imagens, dando ênfase ao eixo horizontal citado acima. Para a bailarina Nazareth Panadero que está na companhia desde 1979, “as coproduções não são peças sobre as cidades, mas estão inspiradas nas situações e nas experiências vividas” (In: Larraín, 2006). “É um tempo para observar”, diz Pina (2002, dvd), se referindo a uma abertura que precisa fazer nas cidades que visita. Ela é uma observadora precisa e registra dentro de si como, nas diferentes culturas, se forma o dia-a-dia e o convívio, se ocupando dos negócios, da expressão dos medos e saudades, do desejo por amor, etc. Pina Bausch e seus bailarinos deixam

---

<sup>12</sup> ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. Livro que trará um bom auxílio para tratar desta questão.

agir sobre si, sobre seus corpos, os gestos, os rumores, as cores, as formas, os sons, os gostos culinários que, mais tarde quando surgir a nova peça, essas impressões irão afluir nas idéias cênicas. Não mais exatamente àquelas, mas a partir daqueles novos olhares e sensações.

Na Hong Kong que Pina Bausch vê, se canta karaokê, se gosta de estar junto, se observa e se é observado. Também os cuidados com o corpo são feitos em conjunto, seca-se as roupas em conjunto e simultaneamente desfruta-se a brisa do sul. As cenas de Pina Bausch retratam a vida em todas as suas formas de manifestação e a transformam num cosmo mágico... Fácil, mas cheio de ironia, ela retrata a situação do mundo e simultaneamente inventa o novo. (2002, dvd).

Portanto, a exploração do desespero humano, que durante os anos 80 arrancou o rechaço da crítica novayorquina, parece ter dado espaço a uma atitude mais vitalista que aparece nas obras mais recentes da coreógrafa. O seu processo de criação inicialmente, está baseado na reconstrução estética das experiências passadas dos bailarinos. Conforme Fernandes (2000, p. 42), “por meio da extensiva repetição, as cenas pessoais são gradualmente moldadas em uma forma estética, dissociada da personalidade do dançarino” o que sugere múltiplos significados. Nesta repetição e conseqüente transformação, a dança vai se fazendo compondo outros sentidos, pois desterritorializa significados instituídos e fechados. A dança de Bausch, portanto, não somente interte, no tempo da sociedade do espetáculo, conforme idéias do filósofo Guy Debord<sup>13</sup>, mas a dança-teatro ultrapassa o que está socialmente instituído quando o problematiza.

A partir daqui, poder-se-ia pensar que Bausch compõem peças-rizomas que fazem variar o múltiplo. A técnica de colagem e da livre associação, que é utilizada nas coreografias, nas escolhas das músicas, na construção do cenário, também instiga incômodo ao público e à crítica de Bausch. Fernandes (2006), coloca que

---

<sup>13</sup> No apêndice ou capítulo 5 desta dissertação, será tratada com mais ênfase as questões que envolvem as idéias do filósofo Guy Debord.



pequenas cenas ou seqüências de movimento são fragmentadas, repetidas, alternadas, ou realizadas simultaneamente sem um definido desenvolvimento na direção de uma conclusão resolutive. Surge aí uma espontaneidade que acontece através da repetição de movimentos e palavras de forma inesperada e imprevisível, fazendo da repetição um método e um tema crucial na sua dança-teatro. A repetição, neste caso, traz uma abstração que desloca o sentido e o significado numa tentativa de sair dos clichês.

Assim, na obra de Bausch dança e teatro são trazidos ao palco como linguagem verbal e corporal, mas não como uma totalidade de corpo-mente ou forma-conteúdo. Novamente Fernandes (2006) vem ao nosso auxílio elucidando que,

[...] através da fragmentação e da repetição, seus trabalhos expõem e exploram a lacuna entre a dança e o teatro, em nível estético, psicológico e social: movimentos não completam palavras em busca de uma comunicação mais completa; o corpo não completa a mente em busca de um ser total ou de uma presença mais completa no palco; mulher e homem não formam uma unidade liberando o indivíduo de sua solidão. Repetição quebra a imagem popular de dançarinos como seres espontâneos e revela suas insatisfações e desejos em uma cadeia de movimentos e palavras repetidas. (Fernandes, 2006).

Aqui, torna-se claro que a repetição utilizada por Bausch, não é a do mesmo, mas é a repetição do diferente, onde o processo se sobrepõe ao resultado. A coreógrafa chega a alterar algo na peça no ensaio geral, ou seja, até um dia antes da estréia ou apresentação. Isto é possível pela construção fragmentada, onde ocorre uma sobreposição das partes do espetáculo numa colagem de pequenas cenas ou seqüências de movimentos repetidas, alternadas, ou realizadas em simultâneo sem um desenvolvimento numa direção conclusiva. Fernandes (2000) nos aponta que Bausch manipula seu processo criativo de maneira que sua experimentação estética pode continuar mesmo depois da peça já ter entrado em cartaz. As composições, portanto, permitem sua própria transformação através e

dentro daquela série que se repete. Este modo de repetir traz a tona o gesto criador, que carrega em si todo um estado de dúvida, de incerteza. Dominique Merci, um dos bailarinos da Companhia, dá ênfase a esta idéia, quando diz:

Às vezes é bem surpreendente o que Pina escolhe. E isto também é muito difícil num determinado estágio do trabalho, também depois de tantos anos de trabalho, muitas vezes num determinado ponto, estou totalmente perdido. Talvez tão perdido quanto Pina, mas ela mais ou menos sabe o que gostaria de cristalizar, para onde ela quer ir. (2002, dvd).



Dominique Mercy em "A peça com o barco" (1993)  
Foto de Maarten Vanden Abeele

Ora, não seria sobre o gesto criador que Deleuze (2006) nos fala quando escreve sobre a atividade do pintor? O filósofo aponta que o pintor pinta às escuras e que nesta atividade noturna revela que jamais se pinta sobre a superfície branca da tela. Ou seja, o pintor não reproduz um objeto como modelo, mas sempre pintou sobre uma imagem, um simulacro, uma sombra do objeto, invertendo a relação do modelo com a cópia. O que faz que não haja mais cópia, nem modelo. Isto possibilita levar a cópia, e a cópia da cópia, até o ponto em que ela se reverte e produz o modelo, como a Pop'Art que realiza uma pintura para um "mais de realidade" (p. 314). As cenas compostas pela coreógrafa retratam a vida em todas as suas formas de manifestação e a transformam num cosmo mágico que beira o bizzaro provocando, freqüentemente, situações irônicas que causam estranhamento por conseguir sair do habitual. Mas, é através do próprio habitual que esta transformação ocorre burlando as forças para sair do instituído e criar espaço para o novo.

Pina também extrapola o real na tentativa de sair do evidente ampliando a criação de possíveis numa lógica que faz da dança simulações intermináveis. São mil platôs que se abrem como plausíveis planos de ação, como cores formando nuances numa palheta. Ou ainda, é como olhar o pôr-do-sol e perceber as suas ínfimas rajadas. O depoimento da bailarina Helena Pikon fala exatamente da sensação de sentir-se como uma cor que a coreógrafa escolhe para pintar seu quadro. A bailarina nos diz:

Pra mim é muito mágico quando ela começa a construir a coisa e também sempre me espanto de como acontecem as nossas pequenas improvisações, em um determinada situação, totalmente diferente ou de dizer algo mais. E quando ela começa a construir assim, esta peça, para mim é um pouco como uma cor. E como ela é a pintora, naquele momento isto está ok para mim, de me sentir assim, como uma cor, de como fazer este quadro, porque tenho muita confiança e penso que nos damos muito bem. Tenho a sensação de que mantemos o coração jovem. (2002, dvd).

A obra de Bausch se instala numa ordem em que múltiplas conexões podem fazer sentido e não apenas uma, de forma linear. É o rizoma se fazendo, criando suas linhas constantemente. São acontecimentos sem coordenadas pré-existentes, numa miríade de descontinuidades singulares. Bausch, como se pode notar, é uma artista que faz do paradoxo um meio de criação de movimentos. De acordo com Gil, ela própria diz a propósito da interpretação de uma situação qualquer de uma de suas peças:

Pode sempre ver-se também o contrário[...] O que acho que está bem é uma pessoa poder ver de certa maneira e outra de uma maneira completamente diferente[...] Os dois pontos de vista são possíveis[...] Os dois (ou três, ou quatro) sentidos do acontecimento coexistem no próprio acontecimento e constitui o seu sentido. (Gil, 2004, p. 171).

Desta forma, podemos dizer que a obra de Pina anda junto com o movimento da vida, se seguirmos os filósofos que contribuíram anteriormente nesta pesquisa, como Bergson e Simondon. Ou seja, a vida percorre, assim como as peças de Bausch, em uma multiplicação de pontos de vistas possíveis que não convergem, mas divergem, opondo-se e contradizendo-se. A impressão de outro bailarino diz que no palco acontecem coisas como em pequenos sonhos, mas que não são sonhos porque o que acontece é a vida. Para Servos (In: Carter), a dança-teatro traz o teatro de volta à vida como um processo de compreender a realidade, desafiando a si mesmo com contradições da realidade e lida com estas em frente ao público.



Água  
Dançarina: Na Young Kim  
Foto de Jochen Viehoff

Bausch ao mesmo tempo incorpora e altera suas influências. Não exclui o ballet clássico, mas faz dele outra coisa, alterando-o na sua forma e conteúdo. Conforme Fernandes (2000, p. 18), suas peças apresentam um caos generalizado, com uma ordem inerente, favorecendo o processo sobre o produto, além das peças provocarem experiências inesperadas, tanto nos dançarinos, quanto na platéia. Pina Bausch utiliza a técnica de colagem que muitos trabalhos artísticos dos anos 60 usavam ao invés de empregar temas centrais. No entanto, diferentemente da maioria destes, suas coreografias buscam incorporar movimentos e elementos da vida cotidiana, não para fazer uma quebra de barreira entre a representação cênica

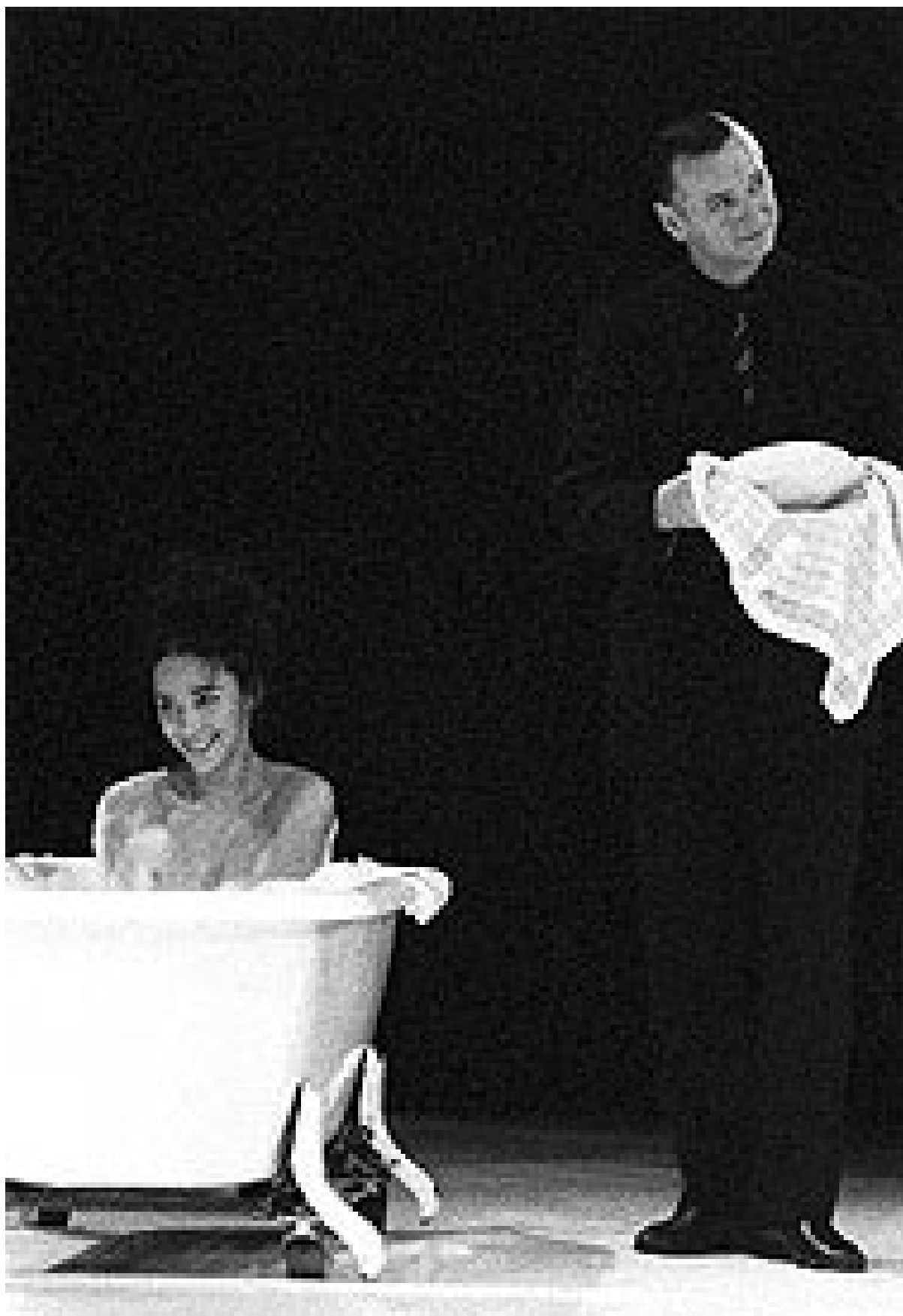
e a vida, mas para mostrar justamente que a vida é tão artificial, ou seja, tão produzida constantemente sem qualquer essência que garanta uma verdadeira origem, quanto à apresentação cênica. A representação faz uma ligação direta com os clichês e com o idêntico que não permite pensar a subjetividade como processo em devir<sup>14</sup>. É uma maneira singular de olhar e viver a dança. Para Servos, a dança-teatro ataca o que o teatro incorpora como uma instituição rígida, para fazer dele, novamente, um lugar de viva experiência onde, no processo, a fronteira entre ensaio e apresentação não é mais reconhecível. Portanto, este crítico de arte afirma outro paradoxo que compõem a obra de Bausch.

O ponto de partida para os trabalhos de Pina Bausch são as experiências sociais do cotidiano no corpo, as quais ela traduz e torna estranhas, objetivando seqüenciais de imagens em movimento. As experiências diárias do indivíduo, as restrições e apertos físicos, até chegando no ponto do tragicômico, auto-regimentação, são demonstradas no palco com intenção de repetição provocativa, duplicação, etc., e mais são feitas experienciáveis. (Servos, In: Carter).

A partir disto, as obras remetem a uma afirmação da representação cênica da vida, pois, os espetáculos incorporam movimentos e elementos da vida diária, do cotidiano, precisamente para demonstrar que são tão artificiais, como as suas representações cênicas. Esta artimanha produz um contra-senso que provoca tensões paradoxais, conforme aponta a pesquisadora Patrícia Mendes (2006), quando se refere a uma leitura da estética do paradoxo sobre a obra de Pina Bausch, que será abordado, entre outras questões, neste próximo analisador.

---

<sup>14</sup> Tal questão, ganhará maior ênfase no ponto 4.3 deste capítulo, durante análise do segundo analisador.



Masurca Fogo  
Foto de Jochen Viehoff

### 4.3 Analisador 2 – A obra como plano comum e singular

Para nos aproximarmos mais da dimensão paradoxal da obra investigada, será importante apontar aqui, a idéia de pensar o palco, não somente como mero “solo” onde ocorrem os espetáculos, mas como um plano de intensidades, no qual Pina Bausch cria, ao mesmo tempo em que se insere, para realizar a produção das suas obras. No entanto, é necessário afirmar que o palco não é simplesmente o campo onde os espetáculos são apresentados e, por isto, difere do plano que se quer aqui detalhar, para iluminar um pouco mais a trilha por onde se quer seguir.

Pensar o palco a partir de um campo, seria enquadrá-lo em um espaço único, no sentido de ser um ambiente que apresenta apenas uma linha que decalca identitariamente e mantém ali, um espaço restrito de possibilidades. Não é este o uso que Bausch e sua equipe fazem do palco. Eles utilizam este espaço como um plano que está na ordem do platô. O plano, neste sentido, se configura através de uma multiplicidade que realiza agenciamentos, o tempo inteiro, entre os diversos componentes que estão presentes e compõem se tornando a obra.

O palco visto como um plano permite fazer uma cartografia das linhas que criam um mapa que extrapola o espaço físico, excedendo e fazendo vazar, tanto para a platéia, quanto para os próprios bailarinos as forças que possibilitam, desta forma, a constituição de um plano compartilhado. Plano este que não isenta a criação de singularidade.

O plano, diferentemente do campo, vai se fazendo ao mesmo tempo em que o espetáculo, ou seja, o produto e o processo são imanentes. É neste território que a produção pode ser feita, pois ela se faz constantemente, como uma fábrica que não pára de funcionar e, com isto, permite diferentes encontros entre os diferentes elementos que ali podem se agenciar. Ao contrário do campo que é fechado, restrito



a especialistas e possui um tipo de função que se estabelece previamente e que não se encontra na ordem da produção como o plano, mas realiza apenas uma reprodução que somente representa algo de antemão já organizado.

As coreografias de Bausch, não são o oposto disto, mas o avesso. Ou seja, elas não são improvisações que se constroem no momento em que a dança está sendo mostrada, pois se estuda e se busca um movimento que muitas vezes exaure o bailarino que realiza uma performance com disciplina, persistência, sentindo no corpo o que esta exigência significa. No entanto, Bausch é uma coreógrafa que permite esta possibilidade de leitura em função de que seus trabalhos se inserem nesta dimensão produtiva. Dimensão esta, onde a dança se encontra a favor do espetáculo como um momento que não se inicia e nem se encerra na apresentação ao público, mas que dispara inúmeras possibilidades de encontros com os mais diversos elementos presentes nos múltiplos espaços-tempos convocados pela obra.

O palco, portanto, é um plano que possui vários platôs, como o doce chamado mil folhas, que faz uma sobreposição de diversos territórios para as diferentes cenas e situações que se apresentam na coreografia. As relações humanas, os movimentos cotidianos do corpo, as diferentes formas de arte, a cenografia de forte impacto com o uso de cenários orgânicos, os figurinos, do qual fazem parte vestidos para as mulheres e ternos formais para os homens, que potencializam a ironia do jogo dos papéis sociais. Servos (In: Carter), aponta que as roupas são tipicamente de homem e de mulher e, ao invés de servir como mera decoração, são questionadas quanto à sua função. Elas são a pele exterior de uma sociedade presa em regras rígidas e freqüentemente, são provadas como sendo instrumentos de tortura física, denotando uma certa problematização do social através do corpo evidenciado nas coreografias. Continuando com a ajuda de Servos,



Para as crianças de ontem, hoje e amanhã  
Pina Bausch em Porto Alegre (2006)

o autor ressalta que os cenários são parques poéticos que estendem o “realismo” da dança-teatro, mas acima de tudo, são espaços para se mover, cujas estruturas impõe um certo movimento prescrito aos bailarinos, que fazem estes movimentos audíveis, por exemplo, folhas ou água no chão, oferecendo resistência.

Desta maneira, o palco pode ser visto e sentido como um plano que tira o chão, ao invés, de se constituir no firmamento-base dos bailarinos e pode-se dizer também, do público. A dança aqui, desterritorializa os bailarinos, o expectador e o próprio movimento, que recai numa lógica do tropeço. Com o auxílio de Fernandes (2000, p. 20), pode-se perceber que os objetos que compõem o cenário não são integrados a um corpo “natural”, mas constituem seus obstáculos, pois os dançarinos movem-se com dificuldades sobre os elementos, ou mesmo entre eles. Todos os elementos que constituem o palco como plano cênico produzem resistência.

Portanto, estão inseridos num paradoxo que faz da dança, muitas vezes, uma impotência do dançar, saindo novamente do significado óbvio e clichê criado socialmente, que seria a lógica de pensar o palco como campo por excelência da dança que, ao favorecê-la, limpa e retira todos os impedimentos que dificultam a livre circulação dos seus atores-bailarinos. Nos trabalhos de Bausch, assim como na vida, lida-se com o imprevisto, com o incerto, correndo riscos de esbarrar, se machucar ou ser impedido a qualquer momento. Esta imprevisibilidade está presente nas coreografias levando estas a se repetirem sempre de forma diferente, dependendo do lugar no palco que a cena aconteceu, ou do objeto que parou daquele jeito, naquele espetáculo, daquela vez.

O palco, portanto, constitui-se em um plano suficientemente consistente para acolher e problematizar as experiências paradoxais do contemporâneo provocadas

pelos movimentos das coreografias. A peça “Café Muller” de 1978, é um momento da obra de Pina que evidencia muito esta questão. No cenário há muitas cadeiras e mesas no palco, entre os bailarinos, fazendo com que estes dançam e encenam se esbarrando o tempo todo naquele espaço que indica uma cafeteria que as pessoas freqüentam cotidianamente<sup>15</sup>.

O trabalho de Bausch, portanto, está inserido numa lógica paradoxal, onde se assiste, conforme Jochen Schmidt (In: Mendes, 2006),

[...] ao nascimento de um novo tipo de espectáculo; este será, como uma revista, composto de colagens, de imagens que esbatem como um num sonho e de muitas histórias paralelas estruturadas segundo o princípio do conflito estético entre a tensão e o repouso, o forte e o fraco, o claro e o obscuro, o grande e o pequeno, o triste e o alegre. Nasce uma forma que se equilibra audaciosamente entre a arte e a banalidade, a desilusão e o *pathos*, e eleva a repetição à categoria de princípio estilístico.

Ao mesmo tempo em que o paradoxo se faz presente na obra de Bausch, pode-se pensar também na potência carnavalesca e polifônica da multidão e do comum que se pode encontrar habitando suas peças. Podemos pensar suas coreografias como plano comum e singular conforme anunciado no subtítulo que compreende a parte da dissertação onde nos encontramos.

Da mesma forma, Michel Hardt e Toni Negri (2005), tomam os romances de Dostoievski para dizer que “a multidão em movimento é uma espécie de narração que produz novas subjetividades e novas linguagens”. Para os autores, a singularidade da obra de Dostoievski é a sua narração dialógica, onde vários pensadores são os autores das tragédias que criam um novo mundo. A partir do livro “Problemas da poética de Dostoievski” de Mikhail Bakhtin, Hardt e Negri examinam a noção de carnavalesco constatando que ela é empregada para descrever a força das paixões humanas.

---

<sup>15</sup> A peça “Café Muller” será retomada no ponto 4.4 deste capítulo, quando for tratado da influência dos elementos do plano do palco para expor a vulnerabilidade dos corpos contemporâneos.

O carnavalesco é a prosa que se opõe ao monólogo, recusando-se assim a invocar uma verdade já concluída, e optando por produzir contraste e conflito na forma do próprio movimento narrativo. Assim é que o carnavalesco põe em movimento uma enorme capacidade de inovação – uma inovação que pode transformar a própria realidade. A narrativa carnavalesca, dialógica e polifônica, naturalmente, pode muito facilmente assumir a forma de um naturalismo cru que se limita a refletir a vida cotidiana, mas também pode tornar-se uma forma de experimentação que liga a imaginação ao desejo e à utopia. (Hardt e Negri, 2005, p. 273).

Esta polifonia está presente nas cenas de Bausch no mesmo sentido que Hardt e Negri trabalham a lógica do conceito de multidão. Ou seja, eles buscam em Bakhtin para chegar em Dostoievski, “uma teoria da organização baseada na liberdade de singularidades que convergem na produção do comum” (2005, p. 274). É deste comum, que se opõe à individualização e que compõem a multidão, que emergem as singularidades que potencializam intensidades criadoras, inventivas que dão força à obra.

De maneira semelhante, Espinosa já havia trabalhado esta noção de comum no sentido do que faz liga, do que convém entre os corpos para que haja um intercâmbio de singularidades que criam uma zona comum fazendo agir a potência das forças ativas que geram processos de diferenciação. Fernandes (2000), aponta que o processo criativo de Bausch apresenta-se, inicialmente, como a reconstrução estética das experiências passadas dos bailarinos traduzidas pelos seus sentimentos. A repetição é utilizada como uma espécie de deformação das cenas pessoais que são gradualmente dissociadas da personalidade do dançarino gerando diferentes significados. Portanto, as diferenças vão sendo aguçadas e alçadas neste plano singular que permite com que se comuniquem entre si abertamente. Tanto que Bausch salienta,

[...] na forma em que trabalho e faço as peças, sempre surge alguma diferença. É isso: minha maneira de trabalhar faz com que as coisas saiam diferentes sempre. É como se fosse toda vez uma peça diferente a ao mesmo tempo a mesma, única. É difícil dizer como ou onde qualquer coisa mudou, porque é tudo muito orgânico. As mudanças ocorrem sem que seja necessário acordar com uma idéia. Tudo pode mudar de repente.

Quando faço uma nova criação, ela surge, não importa como. O importante, para mim, é a vida, tudo o que encontro. Gosto de ir a novos lugares, ter novas experiências, ver peças de teatro, mas isso não é necessariamente ajuda, porque são as coisas já feitas, já aconteceram e eu tenho de fazer as minhas próprias coisas. (Bausch, apud Durán, in: Fernandes, 2000).

No processo criativo pinabauschiano, produz-se uma ética que pressupõe o movimento estético da existência, numa dimensão que, como a própria Pina cita em seu depoimento acima, é orgânica. Esta organicidade atua junto aos seus órgãos, de forma arraigada nas molecularidades e submolecularidades, promovendo a criação de traços de linhas de fuga que irão forçar movimentos de desterritorialização. É a partir deste estado de desterritorialização, que outros elementos podem ser agenciados e serão re-oferecidos ao plano criativo com a possibilidade de construir novas linhas, configurando um novo mapa, uma nova obra. Este processo permite que a coreógrafa saia do seu “eu Pina Bausch”, identitário, assim como isto também ocorre com os bailarinos que se permitam também realizar este procedimento, inventando as coreografias que abrem mundos por avalanches, fazendo correr pra fora os signos que se produzem neste vazamento. E, havendo produção de signo, o novo brota por vetores de intensificação tornando a ampliação do real mais visível, para o olhar que não se cega. Pois, este é quase sempre invisibilizado pelo plano das formas vigentes.

Nunca é como o que aconteceu realmente, sempre se transforma, muitas e muitas vezes, em uma coisa que acaba pertencendo a nós todos. Se alguma coisa é verdade em uma pessoa, e ela conta algo sobre seus sentimentos, acho que nós acabamos reconhecendo o sentimento, não é uma história privada. Falamos de alguma coisa que nós todos temos. Todos conhecemos esses sentimentos e os temos em conjunto. (Durán, in: Fernandes, 2000).

O método de Laban fundamentava o pensar em movimento, enlaçando dança e palavra num tipo de consciência que não deve ser confundida com um enfoque cognitivo ou intelectual, pois ele demanda que a dança seja experienciada e

entendida, sentida e percebida pelo indivíduo como ser completo (Fernandes, 2006). Pela influência que Pina teve deste grande pesquisador do movimento, o bailarino é visto como um ser integrado que pensa-sente-faz. Desta maneira, constrói-se no trabalho da coreógrafa uma constante incompletude, busca, e transformação através deste pensar-sentir-fazer fragmentado, ao invés de integrado (Fernandes, 2000). A coreógrafa, portanto, não determina o vocabulário da dança, mas deixa que os bailarinos o desenvolvam dentro de si mesmos a partir de suas experiências, de seus tipos próprios de movimentação e do que puderam se “servir” nas viagens da companhia.

A dança germânica, com isto, ganhou um caráter único, mas não exclusivo, pois não existe um método Pina Bausch. A bailarina coreógrafa é livre para utilizar-se de todos os recursos de dentro e fora da dança. O pluralismo e o abandono da noção de método, no sentido de ter uma escola a ser seguida, são as principais características do trabalho de Bausch, provocando uma dificuldade muito grande de criar parâmetros para analisar as diversas linhas de trabalho contidas nesta dança contemporânea. Uma das suas importantes contribuições foi justamente emancipar um modo singular, por exemplo, “na forma como ampliou o conceito de dança, libertando o termo “coreografia” de sua estreita definição como uma série de movimentos conectados, chegando num ponto em que dança por si só se tornou objeto a ser questionado”. (Servos, in: Carter)

Isto não evitou que Pina construísse o seu jeito de trabalhar que foi mudando no decorrer do tempo, mas também foi constituindo uma maneira singular de criar junto ao seu grupo de bailarinos. Ela utiliza bailarinos mais maduros e experientes na vida e na dança. De acordo com Fernandes (2000), desde Blaubart (Barba-Azul, 1978), as peças compostas por Pina Bausch

[...] têm sido criadas com a participação dos dançarinos. Para induzir à sua contribuição criativa, a coreógrafa apresenta-lhes uma questão, um tema, uma palavra, um som, uma frase... em resposta a tais estímulos, os dançarinos improvisam em qualquer meio desejado: movimento, palavras, sons, uma combinação de elementos. Algumas questões devem ser respondidas em forma de movimento. (Fernandes, 2000, p. 42/43).

Cada bailarino expressa suas frases em gestos tentando ser entendidos pelos demais. Essas montagens são baseadas nas histórias pessoais dos bailarinos, mas que, levadas ao palco, sugerem uma despersonalização, sugerindo múltiplos significados. As respostas que acabam sendo levadas ao palco e, para Cypriano (2005), tratam de questões existenciais como amor e ódio, medo e compreensão, solidão e companheirismo, repressão e alegria. Estes sentimentos não são de alguém, especificamente, ou de um “eu”, como se pudesse identificar qual bailarino compôs junto com Pina determinada seqüência. Mas, as pequenas cenas contêm movimentos que partiram de sentimentos e vivências que se poderia dizer que são de qualquer um.

“Algo a respeito do seu primeiro amor.”  
“Como você, quando criança, imaginava o amor?”  
“Duas sentenças a respeito do amor.”  
“Como você imagina o amor?”  
“Quando alguém lhe obriga a amar, como você reage, então?”  
“Palavra chave: ame a seu irmão como a si mesmo.”  
“Uma vez mais, uma pequena contribuição para o Tema de Amor.”  
Questões e tarefas de ensaios para Nelken (Cravos, 1982).<sup>16</sup>

Incitados por questões deste tipo, os bailarinos improvisam por movimentos, palavras, sons ou ainda, por uma combinação destes elementos. Para Fernandes (2000), apesar de começar com palavras – “uma simples frase” – a tarefa real do exercício é traduzi-las em linguagem corporal pessoal e social, que se expressam nos dois eixos anunciados anteriormente por Cypriano. No entanto, Fernandes (2000, p. 42), nos mostra que, “por meio da extensiva repetição, as cenas pessoais

---

<sup>16</sup> Programa da apresentação de 1986/1987, Wuppertaler Bühnen. Trad. Rainer L. Brueckheimer. In: Fernandes, 2000, p. 41.



são gradualmente moldadas em uma forma estética, dissociada da personalidade do dançarino”, reafirmando um processo que despersonaliza os sujeitos em questão, se aproximando de um nível impessoal que marca a todos, que pode ser vivido e significado por qualquer um. Este procedimento leva à abertura de um leque de opções de entendimentos e percepções sobre as coreografias, tanto por parte dos bailarinos, quanto do público, que ainda não se havia efetuado, marcando o caráter singular e, ao mesmo tempo, comum da obra. O comum aqui, se refere ao oposto da individualização, conforme Hardt e Negri (2005, p. 263), pois a produção do comum, “tende a deslocar as divisões tradicionais entre indivíduo e sociedade, entre subjetivo e objetivo e entre privado e público”. Para os autores, as singularidades interagem e se comunicam socialmente com base no comum e a multidão é a subjetividade que surge dessa dinâmica de singularidade e partilha. Nas palavras deles, “a multidão em movimento é uma espécie de narração que produz novas subjetividades e novas linguagens” (2005, p. 274). É portanto, a multidão que aparece no trabalho de Bausch, onde múltiplos componentes que se reconfiguram através do desmanchamento das suas formas, produzindo novas figuras, novos contornos, num movimento instituinte que se refaz constantemente na variada produção artística do Wuppertal Tanztheater. Há, na companhia, uma abertura às hibridizações de toda ordem que faz com que a obra consiga transitar por um caminho que não é de mão única, mas que ora desterritorializa as formas vigentes, ora cria novos territórios e ainda, gera novas reterritorializações. Levando a obra de Pina Bausch e do Wuppertal Tanztheater a uma anamorfose das formas.

Este processo abre portas ao que a psicanalista Suely Rolnik (2000, p. 455) escreve sobre antropofagia. Ela coloca que a operação antropofágica não se refere à deglutição e transformação do homem concreto, mas ao humano propriamente

dito. Desta forma, as figuras vigentes da subjetividade, com seus contornos, suas estruturas, sua psicologia, são levadas a alterações promovidas por uma miscigenação do nomadismo do desejo. O que justifica as cenas, muitas vezes, bizarras que se assiste e se estranha nas obras de Bausch. Neste sentido, Pina Bausch e o Wuppertal Tanztheater estariam propondo um antídoto contra a tendência dominante à homogeneização das subjetividades, que nestes tempos de capitalismo globalizados se está tão vulnerável. As coreografias, portanto, propõem, brincam, ironizam, problematizam, praticam e criam propostas para subjetividades mais heterogêneas que consigam resistir nos tempos de hoje, onde o peso do viver tem se alternado de maneira tão rápida que, esta mudança tem se tornado quase imperceptível. Rolnik salienta que a antropofagia é todo o contrário de uma imagem identitária. Para a psicanalista, que segue em ressonância às idéias de Deleuze e Guattari,

[...] a subjetividade não é dada; ela é objeto de uma incansável produção que transborda o indivíduo por todos os lados. O que temos são processos de individuação ou de subjetivação, que se fazem nas conexões entre fluxos heterogêneos, dos quais o indivíduo e seu contorno seriam apenas uma resultante. Assim, as figuras da subjetividade são por princípio efêmeras, e sua formação pressupõe necessariamente agenciamentos coletivos e impessoais. (2000, p. 453).

As experiências da coreógrafa e de sua companhia, provocam alterações que o simulacro da vida precisa acolher com prudência, para promover então outros contornos, outras figuras, outras formas, talvez breves, porém, com uma plasticidade que o mundo contemporâneo exige. Neste sentido, as cenas peculiares da obra de Bausch, que acabam gerando um certo estranhamento, para quem assiste e para os próprios bailarinos durante o processo de composição das coreografias, é o que possibilita o outramento necessário para suportar a onda contemporânea. Movimento este que não tem nada de mole, retomando Bauman (2001), citado

anteriormente neste trabalho, se pensarmos no dique que se rompe, na plasticidade da força do surfista e no jogo de cintura do dançarino que encara o salão de baile ou que enfrenta e suporta um processo criativo como o de Pina Bausch.

Com a intenção de dar ênfase nos dois eixos da obra da coreógrafa, apontados por Cypriano (2005), eles serão, aqui, retomados a partir do que foi apenas citado anteriormente. O primeiro deles, denominado vertical, evidencia a dimensão pessoal nas obras, no sentido das questões existenciais que são demonstradas através das expressões da subjetividade que os bailarinos expõem, em função das suas histórias pessoais e experiências de vida, mas que ao mesmo tempo, são despersonalizadas, com já referido neste trabalho; o segundo, o eixo horizontal, trata das relações da vida em comunidade, do esgarçamento das fronteiras geográficas entre as pessoas, que as viagens da companhia provocam e potencializam, contextualizando as vivências em seus ambientes sociais e culturais. Este segundo plano da obra, auxilia a retirar a dimensão egóica do eixo anterior, quando as verticalidades dos sujeitos são pulverizadas pelo mundo de fora, onde se encontram diferenças e semelhanças nos sujeitos e nas suas respectivas pátrias.

Quando Peter Pal Pelbart (2000) conta a experiência da Companhia de teatro Ueinzz, da qual fazem parte pacientes do Hospital-Dia “A Casa” juntamente com técnicos de saúde mental, atores profissionais e amadores, ele coloca:

[...] ali cada personagem emerge com a força secreta da ficção, isto é, contingente e necessária, precária e eterna, volátil e imemorial, tudo isto ao mesmo tempo. E cada personagem faz fremir, por trás de seu contorno fugidio e do “por um triz” em que se sustenta, singularidades impalpáveis. (Pelbart, 2000, p. 108).

Processo semelhante ocorre com o Wuppertal Tanztheater, pois é o que podemos pensar quando os bailarinos e Pina Bausch falam do seu trabalho. De acordo com Fernandes (2000), a coreógrafa traz ao palco exatamente o que nos

parece mais espontâneo, e o revela como re-presentação na vida e no teatro. Suas obras remetem para uma afirmação da representação cênica da vida, conforme Patrícia Mendes (2006), pois os espetáculos incorporam movimentos e elementos da vida diária, do cotidiano, precisamente para demonstrar que são tão artificiais, quanto a sua representação cênica, criando tensões paradoxais. A repetição obsessiva que ela utiliza rompe com o conceito de dança como algo espontâneo, assim como nos últimos ensaios antes da estréia e de apresentações, as coreografias são alteradas ou sua ordem é mudada confirmando que o processo se sobrepõe ao produto. Para Fernandes (2000, p. 47), não há uma separação entre processo criativo e produto final, sendo ambos marcados pela repetição e transformação das histórias pessoais dos dançarinos. Realmente as peças estão em constante processo e não há um produto acabado e final, pois este sempre difere.

A dança, nas suas obras, não é espontânea, pois ela evidencia que, os movimentos técnicos e os mais abstratos são tão produzidos, quanto os do cotidiano, que são aceitos como mais naturais. Porém, se pode pensar que foram naturalizados através dos hábitos cotidianos. O hábito, pode ser pensado como algo que cria no cotidiano um meio entre uma lei fixa da natureza e a liberdade de ação subjetiva, de acordo com Hardt e Negri (2005). O comum de nossas práticas é o hábito, ou seja, eles não são elaborados individualmente e se manifestam com base na conduta social, na comunicação, no agir em comum. Ou seja, dançar é representar no sentido do artifício que produz o simulacro, assim como os movimentos da vida também são produzidos, criados para cunhar maneiras de viver.



Para as crianças de ontem, hoje e amanhã  
Pina Bausch em Porto Alegre (2006)

Cypriano (2005) aponta que Bausch faz justamente algo que denuncia uma crítica ao espontaneísmo, expondo no palco os bailarinos em sua fragilidade mais aparente, em suas próprias personalidades, e não como intérpretes que representam tecnicamente um papel. Os bailarinos são chamados pelos seus próprios nomes nas peças e compõem as coreografias juntamente com Bausch fazendo aparecer as singularidades que lhes são marcantes, porém num processo de despersonalização.

Nas obras de Bausch, a repetição explora a trama relacional que permeia, atrapalha, distorce e determina a experiência e o significado na dança e na estrutura social, confirmando e rompendo conceitos. Paradoxalmente, a repetição abre novas e inesperadas formas de perceber a vida humana no palco e no cotidiano. (Fernandes, 2000, p. 71).

Retomando a Companhia Ueinz, podemos aproximá-los, portanto, da experiência do Wuppertal Tanztheater, pois existe aí uma questão de autoinvenção que se constitui em um desafio ao contemporâneo, pois, neste sentido, tem se vivido um tempo muito mais da ordem da revelação e da descoberta do que da invenção e da criação. Pelbart retoma Richard Sennett quando este diz que a moderna sociedade industrial esvaziou a dimensão teatral do espaço público, desqualificando as máscaras produzidas na cena social e remetendo cada qual para sua suposta interioridade original, seu eu (Sennett, In: Pelbart, 2000). Sennett faz ressonância com Nietzsche para apontar a vida como produtora de máscaras. De acordo com os filósofos, o eu não compreende uma máscara que esconde uma identidade velada ou verdade oculta, mas ao contrário, o eu é uma identidade dentre as várias máscaras de que a vida precisa construir. “Uma máscara não esconde um rosto original, mas outra máscara, e assim sucessivamente, de modo que o rosto próprio não passa da metamorfose e criação incessante de máscaras”, conforme Pelbart (2000, p. 105).

Rolnik também aponta para as máscaras do cartógrafo que são os nomes que ele adquire conforme as suas necessidades estratégicas.

São as várias máscaras do cartógrafo. “Cartógrafo”, quando queremos enfatizar que ele não “revela” sentidos – o mapa da mina –, mas os “cria”, já que não está dissociado de seu corpo vibrátil: pelo contrário, é através desse corpo, associado aos seus olhos, que procura captar o estado das coisas, seu clima, e para eles criar sentido. (Rolnik, 1989, p. 74).

Pina Bausch é uma cartógrafa, pois em suas coreo-geo-grafias, apontadas por Cypriano (2005) a partir de Katz, ela cria sentidos e busca sustentar a vida em seus movimentos de expansão que não desvelam nada, mas potencializam a força e a vontade de criar novas máscaras. Para Rolnik, nunca se chega a um porto de embarque, porto de origem, terra natal. Nem a um porto de desembarque, porto

final, terra prometida. A vida, portanto, é afirmada pelo simulacro que ela se encontra constantemente e a dança-teatro de Pina Bausch se agencia neste simulacro de construções de máscaras. Esta é a função do cartógrafo, de acordo com Rolnik, lugar antropofágico que Pina também ocupa: dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias, ou melhor, das coreo-geo-grafias que forem se inscrevendo. Processo de auto-invenção que desafia de forma desobediente ao contemporâneo quando faz uma problematização do social (primeiro analisador) e cria seu plano comum e singular (segundo analisador) como forma outra de dar corpo, de fazer liga.

A representação que se fala aqui, é a do exercício cênico e não do que contraria a afirmação filosófica da vida pelo simulacro, justificando que não se está cometendo uma incoerência. No entanto, o que se representa cenicamente é algo da criação. É algo que pertence ao teatro, por exemplo, ou à dança, na sua dimensão inesgotável do porvir. Para Pelbart, é o que o teatro oferece aos pacientes da “Casa”, como campo de metamorfose e experimentação de um potencial insuspeitado.

Pois os traços que compõem uma personagem (as singularidades que habitam cada um) não são elementos para uma identidade reconhecível, numa mimese referencial... não é um ator representando uma personagem, mas tampouco é ele se representando, é o ator produzindo e se produzindo, criando e se criando ao mesmo tempo num jogo lúdico e existencialisante, desdobrando uma potência, ainda que na forma de uma entidade histórica ou cósmica. (Pelbart, 2000, p. 106).

Conforme o filósofo, para além da máscara, o que conta são os estados intensivos que esses traços expressam ou desencadeiam, as transformações que esses traços carregam consigo, as composições de velocidade e lentidão que cada

corpo adquire, dando passagem a si e aos demais, para compor trajetos rizomáticos.

Desta forma, a dança-teatro promove novas atrações e reorganizações dos elementos heterogêneos que compõem o plano, no qual a arte comentada aqui é produzida, compondo diferentes resoluções para as formas do movimento. Neste sentido, é necessário pensar o que acontece ao corpo, através desta sua manifestação estética, que este dançar tão singular e, ao mesmo tempo, tão depositário de multiplicidades, propõe.

Para isto, passaremos ao próximo analisador, que nos permitirá analisar como este corpo faz uma imersão no plano que problematiza e acolhe os movimentos e, como este expande seu repertório para viver no contemporâneo.

#### 4.4 Analisador 3 – Da materialidade do corpo ao incorporal: o movimento dançado

[...] o corpo não se reduz nem à fixidez nem à realidade: menos real do que virtual, ele visa ao potencial, ou melhor, ele vive no modal. Longe de um estar lá, ele se movimenta; não se desloca apenas sobre o trajeto daqui para acolá, mas forma-se, deforma-se, transforma-se, estende-se, alonga-se, figura-se, desfigura-se, transfigura-se, polimorfo e proteiforme, vocês não interromperão essas variações, a não ser que o definam o corpo como capaz. (Serres, 2004, p. 138).

Pode-se pensar que na dança-teatro de Bausch, há uma manifestação estética que permite o corpo humano alargar sua capacidade de se encontrar com os potenciais de que ele é capaz. O plano que é produzido no processo de criação da coreógrafa, é um plano repleto de intensidades à espera de agenciamentos, de acordo com que foi trabalhado no analisador anterior. Este plano intensivo força o corpo a se ampliar, produzindo aberturas que promovem escapes numa operação



que faz passagem do material para uma dimensão que se dilata permitindo que o invisível do imaterial possa ser percebido.

É este imaterial do corpo, que chamaremos também de incorporal, que pode ser visto nos trabalhos de Pina, quando se ativa um olhar sensível que problematiza o social (primeiro analisador) e que faz da obra um plano comum e singular (segundo analisador). Aqui, considerando este terceiro analisador, faremos um caminho que permitirá pensar se a dança auxilia numa artesanaria de criação de linhas que fogem o tempo inteiro para o corpo poder realizar esta operação, que faz este último se expandir dando corpo ao imaterial, ou melhor, dando visibilidade ao imaterial do corpo. Estamos dispostos a pensar a dança pinabauschiana podendo transformar o corpo em um veículo de forças que se situa para além da corporeidade, para além do humano. Nela está presente um corpo que se movimenta ampliando seu repertório em perspectivas múltiplas e diferentes que são lançadas e se espalham pelo inédito. Pois, fora disto, o que ocorre freqüentemente é o olho enxergar o que se está acostumado a ver, ou seja, um olhar que vai somente até o limite do clichê.

A historiadora Denise Sant'Anna (2001), aciona a dança, quando nos conta que é através dela que em certas festas religiosas o corpo possuído se expressa.

Ela nos diz:

[...] entre o que é expresso na dança de cada corpo e o que é visto, ouvido e sentido, há uma distância difícil de formular através de palavras. Talvez porque seja justo no espaço entre corpos supostamente conscientes e corpos voluntariamente possuídos que uma espécie de vibração quente e desconhecida ganha corpo. (Sant'Anna, 2001, p. 105).

Podemos entender o corpo possuído não somente pelo candomblé, por exemplo, mas, justamente, quando ele se transforma no veículo citado acima, na posse de suas forças, que a dança do qual nos referimos pode acionar, pois produz

um plano intensivo agenciador de múltiplos elementos. Sant'Anna (2001) elucida que o corpo possuído das cerimônias religiosas deixa escapar muita coisa da capacidade de interpretação, pois muito do que passa por esta possessão é o devir, ou seja, é o informulável, responsabilizando Nietzsche por apontar esta questão. A partir disto, são sensações novas que habitam o corpo, vindo de dimensões corporais até então inexistentes. São provocadas sensações que não pertencem aos modos de sentir habituais, ampliando o corpo sensível. O corpo possuído, portanto, usufrui as suas possibilidades.

Este corpo sensível, para o bom entendimento desta pesquisa, também será chamado de incorporal, corpo potencial, que conceitua o momento em que se tenta apanhar o instante em que o incorporal toma corpo, ou seja, que o corpo deixa passar as forças das quais ele se torna condução. Portanto, o corpo de que se fala aqui, não é corpo físico, mas a dilatação e a abertura, no plano intensivo, para a dimensão sensível. Corpo vibrátil<sup>17</sup> ou ainda, corpo subcortical<sup>18</sup>, também podem ser sinônimos do que, aqui, nos referimos.

Quando o corpo torna-se passagem, ele deixa de ser um carro blindado que transporta a alma a sete chaves no seu interior. A alma, nesta situação, se espalha pelo corpo, sem esconder-se na intimidade do eu individualizado. Sant'Anna (2001) nos acompanha, salientando que, “nos corpos-passagens é a alma que amadurece em corpo enquanto este abandona sua suposta condição de suporte de inscrição da vontade”, portanto a alma não é um elemento destacado do corpo, mas compõem com ele, “tal como a espuma das ondas se dilata e se dispersa no mar” (p. 106).

Apesar de existir diferentes ocasiões na vida que facilitam transformá-lo numa passagem, o corpo que vimos dançando as coreografias de Bausch, é um lugar, por

---

<sup>17</sup> Este conceito será trabalhado mais adiante.

<sup>18</sup> Este conceito também será trabalhado mais adiante.

excelência, do corpo de passagem. O filósofo José Gil (2002), aponta que o corpo dá passagem quando ele é o corpo paradoxal, pois, para ele a teoria do paradoxo imbrica-se com a do sentido incorporal. O autor fala do corpo da Alice de Lewis Carroll, mas aqui fazemos novamente o gancho com a obra que temos usado como ferramenta para pensar. Nas coreografias de Pina Bausch, pode-se perceber a heterogeneidade de elementos que fazem bifurcar os sentidos numa lógica rizomática, como já foi colocado anteriormente. Os múltiplos gestos que compõem uma cena não contam tanto quanto a importância que tem a ligação entre eles. Salienta-se o que se passa entre eles, entre um corpo e outro, ou seja, o que faz eles durarem no corpo da obra. Sua duração expressa uma continuidade paradoxal, à maneira da banda de Moebius, que faz criar uma superfície só entre o avesso e o direito, o dentro e o fora, que nem conseguem mais se distinguir, pois se transforma numa coisa só. Esta superfície, do plano da obra, engendra um corpo que se abre e fecha criando profundidades. No entanto, esta profundidade não adentra camadas subterrâneas, mas, permanece na superfície, tornando-a povoada de intensidades virtuais que são percebidas como resultado das possibilidades que se atualizaram. Para Gil (2002, p. 140),

[...] um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal.

O filósofo nos traz esta potente idéia do corpo que faz paradoxo ou, cria a lógica paradoxal para fazer tentativa de sair da “*dóxa* poderosa do corpo”, que comporta o bom senso e o senso comum. Pois, o corpo dos adultos, diferentemente do corpo das crianças, atualiza imperativos de saberes e poderes que recusa a

intensidade e os paradoxos. Este é, para nós, o corpo “natural”, “normal”, “universal”, conforme auxílio de Gil.

Necessita-se, portanto, abrir este corpo que se fecha em si mesmo. E esta abertura é que dá a possibilidade da dança acontecer, guiada pelas forças que transportam o movimento. É isto que nesta pesquisa se quer salientar, ou seja, o que Pina Bausch e os bailarinos do Wuppertal Tanztheater fazem ao se expressar. Eles saem de um funcionamento sensório-motor conhecido e utilizado habitualmente que faz do corpo o seu cárcere, para abrir o corpo retomando sua potência de vibração para pulsar em um ritmo imanente. Numa cena de Árias (1979), os bailarinos, enquanto caminham para a platéia, falam de seus corpos repetitiva e ludicamente, problematizando-os e abrindo possibilidades outras de percebê-lo e habitá-lo. Eles dizem:

Meu ombro é ossudo, Meu olho é ossudo, Meu nariz é ossudo, Meu pé é ossudo, Meu joelho é ossudo, Meu estômago é ossudo, Meu umbigo é ossudo; Meu nariz tem dois buracos, Meu pé tem dois buracos, Meu joelho tem dois buracos, Meu estômago tem dois buracos, Meu umbigo tem dois buracos, Meu ombro tem dois buracos, Meu olho tem dois buracos; Eu não posso ver meu estômago, Eu não posso ver meu pé, etc.; Você viu meu estômago?, Você viu meu pé?; Eu ando nos meus pés, Eu ando no meu joelho, Eu ando no meu estômago, Eu ando no meu nariz, etc. (in: Fernandes, 2000, p. 99).

Há, portanto, nas coreografias, este processo de desmanchar o corpo organizado, ou seja, o organismo. Isto ocorre tanto pela fala, como citado acima, quanto pelo movimento. Em Café Muller, os gestos realizados pela própria Pina Bausch, na única peça que ela dança, e por outra bailarina de figurino semelhante, são espécies de movimentos sem formas, ou uma anamorfose dançada. É esta a proposta coreográfica que, na súmula, propõe um café onde diferentes pessoas são estereotipadas mostrando a homogeneização das subjetividades contemporâneas que circulam nos espaços cotidianos. Pina realiza movimentos que mostram a fragilidade do corpo. São gestos que quase não agüentam se sustentar, ameaçando

o desabamento do corpo, o que realmente ocorre algumas vezes, sugerindo tamanha fraqueza. Como já referenciado neste capítulo, as cadeiras e mesas que estão espalhadas por todo cenário do bar provocam tropeços e quedas dos bailarinos, evidenciando o impedimento, a dificuldade e a resistência necessária de serem enfrentados para prosseguir. No entanto, estes pontos de tensões não evitam que todos os bailarinos continuem dançando, como se insistissem, persistissem nos movimentos, assim como a vida exige ser insistida, investida.

Quando Deleuze (1997, p. 14), descreve a vida do escritor, ele diz: “o escritor goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis”. O escritor, assim como a imagem do jejuador que o filósofo também utiliza, recusa o empanturramento de comida ou do que o alimenta em vida, gerando uma debilidade, uma fragilidade, uma desfiguração. Estas figuras, não agüentam mais tudo que as coagem, por dentro e por fora, efetivado pelo processo civilizatório, numa espécie de disciplina de adestramento progressivo do animal-homem, conforme descrito por Nietzsche (1998) na sua Genealogia da Moral.

O filósofo David Lapoujade (2002), afirma que nos tempos de hoje, o corpo não agüenta mais, apesar disto não se restringir à vida moderna. Tudo se passa como se o corpo não pudesse mais agir, como se não pudesse ser exigido o seu menor esforço. Lapoujade assegura,

Os corpos não se formam mais, mas cedem progressivamente a toda sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé nem ser atléticos. Eles serpenteiam, se arrastam. Eles gritam, gemem, se agitam em todas as direções, mas não são mais agidos por atos ou formas. É como se tocássemos a própria definição do corpo: o corpo é aquele que não agüenta mais, aquele que não se ergue mais. (2002, p. 82).



Pina Bausch em "Café Mulher" (1980)

É a partir deste estado que o corpo se encontra nas coreografias de Bausch ou, ao contrário disto, quando são evidenciados ironicamente os seus opostos numa brincadeira com os clichês dos sintomas do nosso tempo. Não é somente em Café Muller que aparece cenas que referenciam os comentários e análises aqui realizadas, assim como, o paradoxo de apresentar o corpo clichê, com figurino que representam os papéis sociais, também são evidenciados nas coreografias. Porém, na maioria das vezes, o que vemos é um corpo que parece atenuado, deformado, menorizado, no limite da sua impotência. Um corpo que não sustenta a sua normalidade, a sua rigidez, a sua empáfia, mas nem por isso deixa de estar em contato com a sua potência. Ou melhor, justamente por isso, os corpos do Wuppertal Tanztheater retomam a sua potência que é, conforme Lapoujade (2002, p. 83), “uma concepção não-aristotélica da potência”, o que significa “encontrar uma potência própria ao corpo, uma potência liberada do ato”.

Na esteira destes autores, podemos pensar que reencontrar a potência do corpo é fazer nascer um novo corpo. Um corpo incipiente de formas breves que possibilitam novas configurações, que talvez o enclausure menos pela doença ou pelo seu anestesiamiento, enfim, pelo seu assujeitamento. Deleuze aproxima esta imagem do corpo ao que, para ele, seria a condição própria da literatura, ou seja, é nesta fragilidade rudimentar onde a vida se encontra em estado mais embrionário. (In: Pelbart, 2004, p. 43)

A debilidade e exaustão destes corpos são mostradas em Café Muller. Próximos do inumano, quase beirando a morte, assumem uma postura de recusa inabalável que faz uma renúncia ao mundo como resistência. Como se não bastasse, Pina dança de olhos fechados, propondo uma cegueira que não só não vê, como não quer enxergar, nesta mesma proposta de abdicação. Mas é nesta



Para as crianças de ontem, hoje e amanhã  
Pina Bausch em Porto Alegre (2006)



cegueira que se instala uma vidência que preserva uma liberdade nascente. Ao invés de se manter numa auto-suficiência, excessivamente conectada, excitada, que insiste numa presença identitária, que enclausura em si mesmo, num espaço cheio, gordo, musculoso e impedido de outramentos necessários a uma subjetividade que vem ao mundo para passar a existir. Nas palavras de Bárbara Stiegler, isto significa:

[...] se defender do que é estrangeiro, não deixar agir a excitação como uma força formadora, lhe opor uma pele dura, um sentimento hostil: para a maioria essa é uma necessidade vital para sua conservação. Mas no domínio moral, a livre amplitude da vista atinge seu limite lá onde não sentimos mais a excitação estrangeira como uma excitação estimulante, mas apenas como um prejuízo. (in: Lapoujade, 2002, p. 88).

É, portanto, no esvaziamento dos corpos e não no seu estufamento e enrijecimento, ou seja, é na palidez e na imobilidade que o corpo pode abrir espaço para dar passagem aos devires, às forças que os fazem resistir. Neste sentido, o corpo que não agüenta mais não é sinal de fraqueza ou de vulnerabilidade da sua potência, mas denota, conforme Lapoujade (2002, p. 89), “a potência de resistir do corpo”. É esta relação com o corpo que Bausch faz vigorar no seu trabalho com os bailarinos, nas propostas engendradas em cada peça, nas colagens, nos gestos, na movimentação singular, tanto de cada bailarino, quanto do coletivo, na relação com o cenário e com os objetos do plano que compõem a obra.

São múltiplos verbos propondo ações, fluxos e movimentos no dançar pinabauschiano: o mexer, o desmembrar, o bambolear, o desequilibrar, o tropeçar, o cair, o rastejar. “O gesto é um verbo. Um pequeno verbo”<sup>19</sup>. São todos verbos ativos, do tipo que remetem a um exterior, que ultrapassam a identidade dos bailarinos, tornando estes uma abstração. O que não quer dizer que os corpos deixem de

---

<sup>19</sup> Texto “O verbo: Pina Bausch”, sem referência autoral, disponível em: <<http://www.clockwatching.net/~spoon/performance/Bausch/>>. Acesso em: 31/08/2006.



Bandoneon  
Alexandres Castres e Julie Shanahan  
Foto de Jochen Viehoff

existir, mas que se abrem, tornando-se porosos e permeáveis, tornando-se passagens.

O corpo do dançarino, portanto, se torna movimento que, por sua vez, são incluídos no repertório contemporâneo do corpo. Expandindo-o para além das suas quatro posições básicas, que normalmente se utiliza, poderíamos chamar esta disposição fundamental de verbos passivos: ficar em pé, estar sentado, permanecer deitado, continuar agachado, contribuindo pouco para uma poética do movimento.

É o exotismo desta poesia dançada que a obra de Pina Bausch sugere, tirando o reconhecimento do familiar que adentra em um processo de neurotização para produzir resistência: um olhar provocador, que não vê sempre através do mesmo filtro, que é invertido, de cabeça para baixo.

O coreógrafo Hubert Godard (In: Rolnik, 2005, p. 76) contribui neste momento, quando é entrevistado por Suely Rolnik, para falar sobre a maneira de



Para as crianças de ontem, hoje e amanhã  
Pina Bausch em Porto Alegre (2006)

trabalhar da artista plástica Lygia Clark. Trazendo a idéia de que, um olhar é sustentado por outros sentidos, principalmente o da postura física, ele afirma: “se chego a mudar completamente o universo da postura, a postura do olhar vai mudar também”. Esta é a possibilidade de alterar o olhar inventando o inédito. Mas, para Godard, não é o artista que inventa um novo objeto ou poderíamos dizer um novo gestual, uma nova coreografia, mas é antes uma mudança na percepção geral das pessoas que faz com que de repente, novos atratores se ponham em funcionamento. E é aí que o artista entra, captando os atratores que criam o que ainda não estava formado, reinventando novas passagens para as forças continuarem fluindo. Conforme o coreógrafo, esta é uma das maneiras de fugir de uma “neurose do olhar”, sintoma que engessa as coisas do mundo numa só interpretação e que não permite ampliar o social na sua reinvenção.

Continuando com a ajuda de Godard, ele aponta que, há algo denominado “olhar cego” que vai à direção de um olhar subjetivo, ao invés de objetivo. Este olhar está na ordem subcortical do corpo. Ele é mais “geográfico”, espacial, receptivo ao mundo, e possui uma capacidade de “fazer corpo com”. Portanto, é acionando este olhar subcortical, que a proposta das coreo-geo-grafias da dança-teatro de Bausch, pode ser possibilidade de revelar o corpo potencial que intensifica os sentidos e suas múltiplas conexões. Parece ser este corpo intensivo, potencial, que a coreógrafa busca dar condições de se ampliar através das viagens que realiza com a companhia, explorando o eixo horizontal da sua pesquisa artística. Pois, estas turnês não são somente passeios inspiradores para sua criação, mas uma proposta de que o corpo se amplie, se intensifique, se agence, ou seja, uma sugestão para

que se façam encontros através de conjunções de fluxos intensivos entre os corpos, todos possíveis encontrados, percebidos, sentidos, pelo caminho.

O corpo subcortical, portanto, resgata a plurissensorialidade, que foi desenvolvida quando bebê, permitindo convulsionar os sentidos para fazer vibrar o corpo, acordando-o em todo seu cruzamento entre os sentidos. O psicanalista Daniel Stern (in: Rolnik, 2005), pesquisou que alguma modalidade sensorial impõe um ditame aos outros sentidos. No caso dos bailarinos, quando se trabalha o olhar ou, alguma mudança da postura, da posição do corpo, do fluxo corporal, que a dança de Bausch provoca constantemente, inventando um rol de movimentos inéditos, a relação do corpo com a gravidade muda completamente exigindo um outro encontro dos sentidos, uma nova relação com a sensação.

A título de esclarecimento, não é sobre a apresentação formal dos sentidos à subjetividade, ou seja, as representações táteis, visuais, olfativas, etc, de que se está falando aqui. O que se quer salientar é a sensação que opera no corpo vibrátil, conforme Rolnik (2004, p. 232), trazendo “para a subjetividade a presença viva do outro, presença passível de expressão, mas não de representação”. Portanto, é o corpo vibrátil que está presente na criação de Bausch e dos bailarinos, no plano de composição-execução das coreografias. É o corpo que se intensifica, vibrando, latejando do interior das suas entranhas para seguir os fluxos que forem possíveis e interessantes de serem corporificados.

É aí que se encontra a passagem do material do corpo para o imaterial, o incorporal, pois há uma operação de diferenciação, de mudança subjetiva que exige cuidado e não é feita de qualquer maneira, à guisa de qualquer fluxo de intensificação. Deleuze e Guattari (1996), apontam sua regra de prudência necessária para negociar com os graus de intensidade do plano, no sentido de que

se façam encontros interessantes e não que ocorram embates esvaziados, subjetivamente falando. Dizem os autores, são “corpos esvaziados em lugar de plenos” (1996, p. 11). Em função disto, é preciso agir com uma dose de prudência necessária como regra imanente à experimentação que vai se fazendo. Para que o corpo faça a passagem possível entre o material e o imaterial, fortalecendo seu potencial para que se amplie e o gesto minoritário da dança possa acontecer. Ou seja, para aquilo que é manifesto como auto-invenção possa ser compreendido pelo outro através de um espetáculo, é necessário muita prudência para que se consiga ir além da zona de risco e passar da expressão para a movimentação que se pode ver o Wuppertal Tanztheater realizando nas coreografias. A regra de prudência auxilia na “difícil “arte” dos encontros intensivos e saudáveis”, conforme o filósofo Luiz Orlandi (2004, p. 83).

Desta maneira, para que o desmanche do corpo organizado possa acontecer é preciso de precaução para que a coragem sustente este processo. É uma arte das experimentações que implica uma complexa apreensão problemática na relação corpo-subjetividade. É uma coragem que se estabelece através da prudência que faz uma involução e retoma o par medo x coragem, que predominou no contexto da Antigüidade, ao invés do par medo x segurança, que reflete nossa atualidade através do mal-estar contemporâneo que evidencia o medo relacionado aos traços da cultura em que vivemos. De acordo com a filósofa Marilena Chauí (1987), no primeiro par, o medo se apresenta como oposto à covardia, onde a virtude contrária ao medo era a coragem com que se enfrentava os campos de batalha, a bravura diante dos períodos da guerra. No segundo par, é um medo que não se opõe tanto à coragem, mas ao sentimento e à expectativa de segurança já que, o que predomina nas sociedades atuais, é uma insegurança existencial que toma forma de uma

insegurança pessoal que patologiza o corpo, enrijecendo-o ou fragilizando-o a ponto de não realizar um cuidado que se conduza a cada fluxo, a cada variação intensiva, a cada encontro. Em suma, este é o corpo adoecido pelo e no contemporâneo.

Porém, é quando o corpo torna-se passagem que ele se esvazia, eliminando a gorda saúde dominante e o seu adoecimento e assim, consegue a possibilidade de acionar seus múltiplos. Conforme José Gil (2004, p. 177), “cada corpo virtual é já uma multidão de corpos”. Para este filósofo, na dança, o corpo atual agencia os corpos virtuais que o atualizam. Para ele, dançar “é experimentar, trabalhar os agenciamentos possíveis do corpo... dançar é portanto agenciar os agenciamentos do corpo” (p. 58).

Por isso, podemos pensar, ainda na esteira das idéias deste autor, que um corpo existe quando ele não é, ou seja, “um corpo existe mais quando ele não existe” (2002, p. 146), pois as experimentações intensivas se dão quando o corpo sai da sua corporeidade, da sua identidade, para, nas atmosferas e nos trajetos, fazer a exploração dos devires. Neste sentido, “o corpo é a potência do devir”, um devir que liberta a vida.



“Cravos” (1982)  
Foto: Ulli Weiss

## 5. Considerações finais

Sem a pretensão de chegar num esgotamento das possibilidades, este é um momento para algumas considerações finais. A idéia aqui não é afirmar que foi descoberto algo que estava velado no início da pesquisa. Pelo contrário, este processo não se fez de maneira fechada, no sentido de ter atingido o fim que já estaria estabelecido no começo.

Esta é uma maneira de pesquisar, portanto, que se mantém sempre aberta e que considera seu fim como algo provisório, como um processo que entra em suspensão por um tempo que ainda não se sabe bem quanto. Ou seja, este trabalho poderá ser retomado, numa outra ocasião, com os mais diferentes objetivos quando for oportuno.

O que se quer salientar nestas palavras finais, é que os analisadores apresentados no último capítulo, foram os apontamentos que a pesquisa pode construir e que o processo singular deste pesquisar fez seus caminhos e descaminhos num movimento único que ficou marcado pelas vicissitudes da sua escrita.

Os analisadores “problematização do social”, “a obra como plano comum e singular” e, finalmente, “da materialidade do corpo ao incorporal: o movimento dançado”, permitiram operar e fazer pensar o quanto o trabalho de Pina Bausch provoca modificações não somente no corpo, mas também no corpo sensível, no incorporal assinalado anteriormente. Podemos compreender este processo como produção de subjetividade e de arte que, nas suas sutis fronteiras podem fazer com que se criem outras possibilidades de alçar vôos para outros espaços-tempos.



Estes mergulhos possibilitados por Bausch são realizados nos abismos da vida contemporânea e não representam meramente o movimento de queda ou de fragilidade dos processos de subjetivação, mas são concebidos como uma das experiências mais constitutivas dos viventes deste tempo. A vertigem destas quedas nos é inerente e produz constantemente microcolapsos, conforme idéia apontada no decorrer desta pesquisa. Estes microcolapsos fomentam invariavelmente as desestabilizações, as alterações, as deformações, que não tem permitido criar uma configuração da existência de maneira mais constante e duradoura. Assim, os processos de subjetivação passam a ser constituídos por formas que são breves e, portanto, que possuem um envoltório muitíssimo fino que facilmente pode ser rompido pela fluidez que está, não somente contida no interior de tudo que é vivo, como também é potencializada neste cerne, gerando uma infinidade de movimentos efêmeros ininterruptos que podemos chamar de vida.

Esta experiência tem se traduzido em algumas ocasiões, por situações de extrema angustia para os sujeitos. Não é à toa que as patologias psíquicas em voga são da ordem da ansiedade generalizada suscitando cada vez mais diagnósticos deste tipo como, por exemplo, a Síndrome do Pânico, assim como também, outras alternativas de tratamento e entendimentos para estas situações. Novas drogas ampararam a medicina nestas terapêuticas, além das intervenções da ciência médica que fazem tentativas de parar o tempo nos corpos com plásticas, lipoaspiração, uso de botox, etc, ou seja, tudo que retira os sinais do passar do tempo no corpo, numa tentativa silenciosa ou mascarada de eliminar juntamente as marcas subjetivas.

No entanto, quando se faz tentativas de apagar algumas marcas são outras que se registram, ou seja, são estas, por sua vez, a do apagamento ou poderíamos

dizer do anestesiamiento dos acontecimentos que aparecem e é nisto que tem se constituído a experiência contemporânea, tanto subjetiva, quanto corporal.

Porém, é na provisoriedade destes acontecimentos que se pode produzir um movimento de diferenciação da vida, de mudanças que ressaltam as operações de um modo de subjetivação que trabalha com a invenção a partir da imanência e da experimentação. Esta pode ser uma maneira de acolher a onda hiperfluida do contemporâneo líquido permitindo problematizar a vida que se efetiva nestas experiências paradoxais.



Rough Cut  
Silvia Farias e Michel Sctrecker em "Rough Cut"  
Foto de Jochen Viehoff

## 6. Apêndice – Peças de Pina Bausch

Para que o leitor possa continuar explorando o universo das peças de Pina Bausch, dançadas pelo Wuppertal Tanztheater, segue a lista das suas criações em ordem cronológica:

Fritz	05.01.1974
Iphigenie auf Tauris	21.04.1974
Zwei Krawatten	02.06.1974
Ich bring dich um die Ecke... / Adagio - Fünf Lieder von Gustav Mahler	08.12.1974
Orpheus und Eurydike	23.05.1975
Frühlingsopfer (Wind von West / Der zweite Frühling / Le Sacre du Printemps)	03.12.1975
Die sieben Todsünden	15.06.1976
Blaubart - Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzogs Blaubarts Burg"	08.01.1977
Komm tanz mit mir	26.05.1977
Renate wandert aus	30.12.1977
Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen	22.04.1978
Café Müller	20.05.1978
Kontakthof	09.12.1978
Arien	12.05.1979
Keuschheitslegende	04.12.1979
1980 - Ein Stück von Pina Bausch	18.05.1980
Bandoneon	21.12.1980
Walzer	17.06.1982
Nelken	30.12.1982

Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört	13.05.1984
Two Cigarettes in the Dark	31.03.1985
Viktor	14.05.1986
Ahnen	21.03.1987
Die Klage der Kaiserin (Kinofilm)	1989
Palermo, Palermo	17.12.1989
Tanzabend II (Madrid)	27.04.1991
Das Stück mit dem Schiff	16.01.1993
Ein Trauerspiel	12.02.1994
Danzón	13.05.1995
Nur Du	11.05.1996
Der Fensterputzer	12.02.1997
Masurca Fogo	04.04.1998
O Dido	10.04.1999
Kontakthof mit Damen und Herren ab '65'	25.02.2000
Wiesenland - Ein Stück von Pina Bausch	05.05.2000
Água - Ein Stück von Pina Bausch	12.05.2001
Für die Kinder von gestern, heute und morgen - Ein Stück von Pina Bausch	25.04.2002
Nefés - Ein Stück von Pina Bausch	21.03.2003
Ten Chi - Ein Stück von Pina Bausch	08.05.2004
Rough Cut - Ein Stück von Pina Bausch	15.04.2005
Vollmond - Ein Stück von Pina Bausch	11.05.2006



Para as crianças de ontem, hoje e amanhã  
Pina Bausch em Porto Alegre (2006)

## 7. Referências Bibliográficas

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BERGSON, H. *A Evolução Criadora*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964.

BLOCH, E. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

BÖSCH, M. *Pina Bausch: tudo é dança*. Especiais 18/10/2005. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1682335,00.html>> Acesso em: 15/05/2006.

BOURCIER, P. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CHAUÍ, M. Sobre o Medo. In: CARDOSO, S. (Org.) *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CYPRIANO, F. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 1*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995 (a).

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 2*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995 (b).

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 3*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DERDYK, E. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.

FERNANDES, C. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERNANDES, C. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

FERNANDES, C. A dança-teatro de Pina Bausch: redançando a história corporal. Disponível em: <<http://www.unirio.br/opercevejoonline/7/artigos/4/artigo4.htm>> Acesso em: 15/08/2006.

FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, M. O que é o Iluminismo. In: Escobar, C. H. (org.). *O Dossier – Últimas entrevistas*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1984.

FOUCAULT, M. *O que é a Crítica?* [Crítica e Aufklärung]. Tradução de Gabriela Lafeté Borges e revisão de Wanderson Flor do Nascimento. (Conferência proferida em 27 de maio de 1978). Qu'est-ce que la critique? Critique et *Aufklärung*. Bulletin de la Société française de philosophie, Vol. 82, nº 2, pp. 35-63, avr/juin 1990. Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/critique.html>>. Acesso em: 22/05/2006.

FOUCAULT, M. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento – Ditos e Escritos II*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOUCAULT, M. *Estratégia, poder-saber*. Organização e seleção de Manoel Barros de Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

GIL, J. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

GIL, J. O corpo paradoxal. In: LINS, D e GADELHA, S (org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

GIL, J. *O movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GUATTARI, F. O Capitalismo Mundial Integrado e a Revolução Molecular. In: ROLNIK, S. (org.). *Revolução Molecular. Pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUILLIER, D. Comentando as noções de “Implicação e Transdução” de René Lourau. *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*, V. 16 – N 2, p. 11 – 16, Jul./Dez. 2004.

HARDT, M; NEGRI, A. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HAAS, A; GARCIA, Â. *Ritmo e Dança*. Canoas: Ed. ULBRA, 2003.

JABOR, A. Só a beleza nos salva. *Magazine o Sul*, Porto Alegre, 5 de setembro de 2006, p. 12.

KATZ, H. *Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

LARRAÍN, V. La mejor coreografa del siglo XX. Danza – Escáner Cultural, Revista Virtual. Disponível em: <<http://www.escaner.cl/escaner76/danza.html>> Acesso em: 15/08/2006.

LAUNAY, I; GINOT, I. *Uma fábrica de anti-corpos?* Tradução de Neuriel Alves; Disponível em: <[http://www.idanca.net/mysql\\_mundo\\_pop.php?ed=3&id=9&ano=idi=>](http://www.idanca.net/mysql_mundo_pop.php?ed=3&id=9&ano=idi=>). Acesso em: 24 nov. 2005.

LAPOUJADE, D. O corpo que não agüenta mais. In: LINS, D e GADELHA, S (org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

LINS, D. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MENDES, P. *A dança-teatro e o paradoxo*. Disponível em: <[http://omelhoranjo.blogspot.com/2006\\_01\\_01\\_omelhoranjo\\_arqchive.html](http://omelhoranjo.blogspot.com/2006_01_01_omelhoranjo_arqchive.html)>. Acesso em: 22/08/2006.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ORLANDI, L. Corporeidades em minidesfile. In: FONSECA, T. e ENGELMAN, S. (Org.) *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

O VERBO: Pina Bausch, sem referência de autor. Disponível em: <<http://www.clockwatching.net/~spoon/performance/Bausch/>>. Acesso em: 31/08/2006.

PELBART, P. *A vertigem por um fio – Políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.



PELBART, P. O corpo do informe. In: FONSECA, T. e ENGELMAN, S. (Org.) *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

POCIELLO, C. Os desafios da leveza: as práticas corporais em mutação. In: SANT'ANNA, D. (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

PORTINARI, M. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ROBATTO, L. *Dança em processo, a linguagem do indizível*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, S. Esquizoanálise e antropofagia. In: ALLIEZ, É. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ROLNIK, S. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: Bezerra, B; Plastino, C. (orgs.); *Corpo, afeto e linguagem: a questão do sentido hoje*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

ROLNIK, S. “Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. In: FONSECA, T. e ENGELMAN, S. (Org.) *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

ROLNIK, S. Entrevista com Hubert Godard: Olhar cego. Para “Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal”. Paris, 21 de julho de 2004. In: Catálogo publicado por ocasião da exposição “Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro”, organizada pelo Musée des Beaux-Arts de Nantes, França (08 de outubro a 31 de dezembro de 2005) e pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil (25 de janeiro a 26 de março de 2006) com a colaboração da Associação Cultural “O mundo de Lygia Clark”. Curadoria: Suely Rolnik e Corinne Diserens, 2005.

SANT'ANNA, D. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SERRES, M. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SERVOS, N. Pina Bausch: dança e emancipação. In: CARTER, A. (Org.) *The Routledge Dance Studios Reader*. New York, Routledge, sem data.

SIMONDON, G. A Gênese do Indivíduo. In: *Cadernos de Subjetividade – O Reencantamento do Concreto*. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.

SOUSA, É; *A Burocratização do Amanhã*. Texto apresentado na UFRGS, no Seminário “O Princípio Esperança: Utopia, Arte e Psicanálise”. Porto Alegre, janeiro de 2006.

TOMAZZONI, A. Esta tal de dança contemporânea. *Revista Aplauso*, nº 70. Disponível em: <[http://www.aplauso.com.br/site/portal/anteriores.asp?campo=464&secao\\_id=47](http://www.aplauso.com.br/site/portal/anteriores.asp?campo=464&secao_id=47)>. Acesso em: 23 nov. 2006.

VARELA, F. O reencantamento do concreto. In: *Cadernos de Subjetividade – O Reencantamento do Concreto*. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.

VEYNE, P. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora UnB, 1988.

Site:

Relação das peças de Pina Bausch, disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/>>. Acesso em: 10/12/06.

Fotos:

Disponível em: <[http://idanca.typepad.com/photos/pina\\_bausch\\_no\\_brasil/pina\\_bausb\\_525jpg\\_108.html](http://idanca.typepad.com/photos/pina_bausch_no_brasil/pina_bausb_525jpg_108.html)>. Acesso em: 26/12/06.

Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/stuecke.htm>>. Acesso em: 26/12/06.

Disponível em: <<http://cyberfam.pucrs.br/multimidia06/pina/index.html>>. Acesso em: 10/11/2006.

Disponível em: <<http://360graus.terra.com.br/titorosemberg/default.asp?did=6503&action=galeria>> Acesso em: 09/01/06.

Imagens do fotógrafo Maarten Vanden Abeele no livro *PINA BAUSCH*, de Fabio Cypriano. Disponível em: <[http://www.cosacnaify.com.br/noticias/galeria\\_pina.asp](http://www.cosacnaify.com.br/noticias/galeria_pina.asp)> Acesso em: 09/01/06.

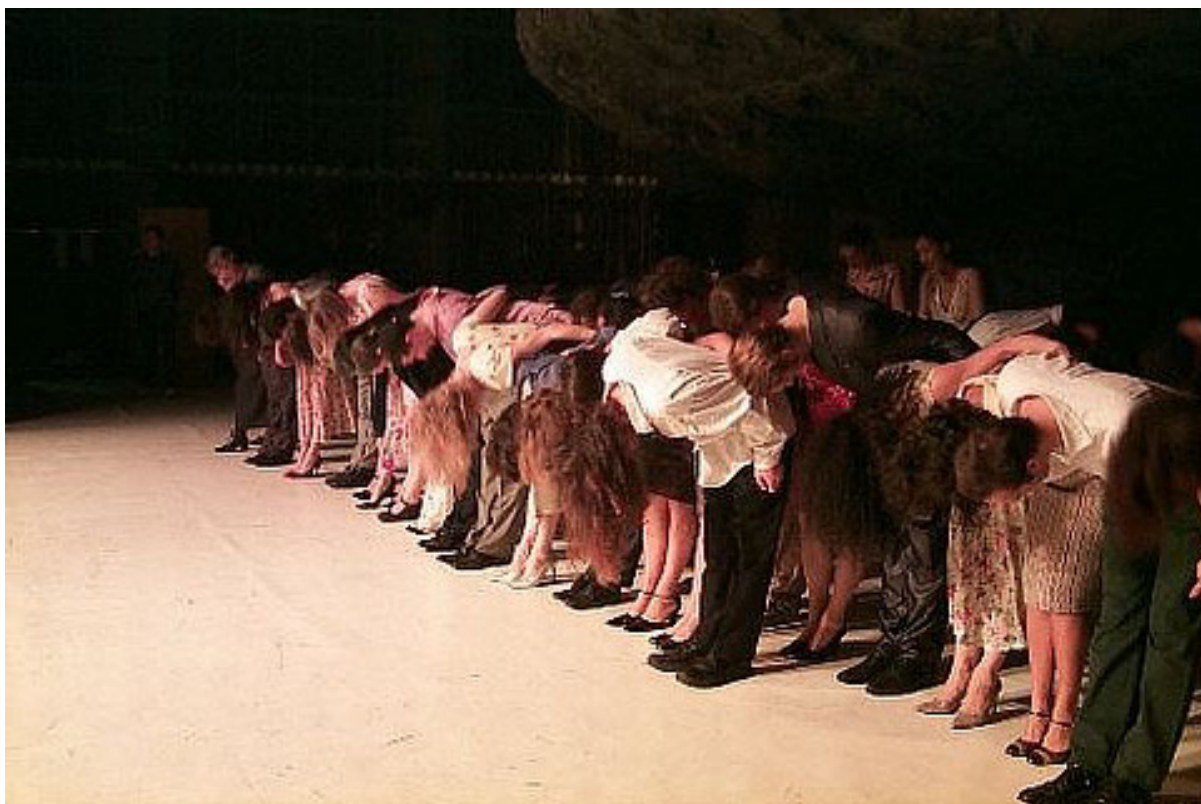
Música:

WISNIK, J; NEVES, P. *Pesar do mundo*. Letra disponível em: <[http://www.mpbnet.com.br/musicos/ze.miguel.wisnik/letras/pesar\\_do\\_mundo.htm](http://www.mpbnet.com.br/musicos/ze.miguel.wisnik/letras/pesar_do_mundo.htm)>. Acesso em: 10 jul. 2006.

Gravações de vídeo e dvd:

Das Tanztheater der Pina Bausch/O teatro de dança de Pina Bausch. Eine Koproduktion von Wuppertaler Tanztheater Pina Bausch, Goethe Institut, Hongkong

and Hongkong Art Festival. Versão para o português: Realização TVE RS. Exibição: 08/12/2002; Edição: Yara Bueno; Pós-produção: Joel Leffa; Produção: Especial Goethe; Direção: Guilherme Castro.



Pina Baudch em Roma  
Foto: Tito Rosenberg