

CARLA ANDRÉA SILVA LIMA

## **DANÇA-TEATRO: A FALTA QUE BAILA**

A tessitura dos afetos nos espetáculos do *Wuppertal Tanztheater*



Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2008

Carla Andréa Silva Lima

**DANÇA-TEATRO: A FALTA QUE BAILA**

A tessitura dos afetos nos espetáculos do *Wuppertal Tanztheater*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2008

Lima, Carla Andréa Silva, 1978 -

Dança-teatro: a falta que baila: a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater / Carla Andréa Silva Lima. – 2007.

111 f. : il

Orientador: Antonio Barreto Hildebrando

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes

1. Bausch, Pina, 1940 - Crítica e interpretação - Teses 2. Wuppertal Tanztheater (Alemanha) - Teses 3. Texto teatral – Teses 4. Dança-teatro – Teses I. Hildebrando, Antonio, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título.

CDD: 793.32

À minha mãe, minha querida,  
pela escuta e suporte e por saber-me sempre amada

## **AGRADECIMENTOS**

Ao orientador, Dr. Antonio Hildebrando – que soube tão bem apoiar e orientar essa aventura pelos territórios afetivos de Bausch –, pela confiança, pelo acolhimento e pelo interesse demonstrado desde o início desta pesquisa.

Ao professor Arnaldo Alvarenga, pela sensibilidade de suas palavras, pela disponibilização de sua biblioteca e “videoteca” e, o que considero mais importante, pela oportunidade de conversar e refletir não só sobre a dança-teatro, mas sobre a dança de uma forma geral, haja vista a impossibilidade de, ao pensar a dança-teatro, principalmente a de Pina Bausch, não ser impelido a repensar o dançar, a dança que fazemos todos os dias.

Ao professor Dr. Fernando Mencarelli, pela leitura atenciosa e pelas generosas observações no exame de qualificação e no percurso desta pesquisa.

A Mariana e Matheus, meus queridos irmãos, pelo constante carinho e suporte e por sabê-los sempre ao meu lado.

Ao Erick, pelo amor e escuta atenciosa e pelas conversas de sempre.

A Laura e Mariana Bizzotto, amigas de sempre, pelo colo nos momentos de angústia.

Aos professores Vera Casa Nova e Fernando Mencarelli, que gentilmente aceitaram o convite de compor a banca examinadora.

A Berenicy, pelo laborioso trabalho de revisão.

A Zina e Vanessa por toda gentileza e disponibilidade.

Agradeço especialmente à FAPEMIG, que tornou possível esta pesquisa.

“Trinta raios convergem para o meio” diz o Tao-te-King de Lao Tseu, “mas é o vazio entre eles que faz a roda andar”. A cultura é um movimento do espírito que vai do vazio às formas, e que das formas regressa ao vazio, ao vazio como para a morte. Ser culto é queimar formas, queimá-las a fim de se atingir a vida.

Antonin Artaud

## RESUMO

Esta pesquisa investigou as nuances do processo de construção do texto nos espetáculos de Pina Bausch. Partindo da hipótese de que a tessitura de suas obras caminha pelos imprecisos terrenos da subjetividade e da memória corporal, apresentou-se aqui uma análise da escritura de Bausch, privilegiando-se nessa tessitura o corpo como um lugar de excesso. Circunscrevendo o olhar de Bausch como aquele que busca o sujeito e seus espaços afetivos, o processo de criação dos espetáculos foi explicado com base no olhar e na escuta da artista. Relacionando o narrar à “seleção de um modo de olhar”, este trabalho teceu um paralelo entre o modo de olhar de Bausch e o modo de textura de seus espetáculos, e concluiu que nestes a encenação se circunscreve como presença de uma ausência, bordadura do vazio.

Palavras-chave: dança-teatro, psicanálise, encenação, escritura.

## RÉSUMÉ

Cette recherche vise à comprendre les nuances de le processus de construction du texte en les spectacles de Pina Bausch. On tient comme point de départ l'hypothèse dont la tessiture des espetacles marchent par les imprécis terrains de la subjectivité et de la mémoire corporelle, s'est présentée ici une analyse de l'écriture de Pina Bausch se privilégiant dans cette tessiture le corps comme un lieu d'excès. Entourant le regard de Bausch comme celui qui cherche le sujet et leurs espaces affectifs, le processus de création des spectacles a été explique on tient comme bas le regard et écoute de la artiste. Comprenant la narration comme la sélection dans une "façon de regard", ce travail a tissé un parallèle entre la manière de regarder de Bausch et la manière de texture des spectacles, et a conclu que dans cette processus, la mise en scène s'presente comme présence d'une absence, broderie du vide.

Mots-clés: théâtre-dansé, psychanalyse, mise en scène, écriture.



## LISTA DE FIGURAS

Capa: Wuppertal Tanztheater, <i>Água</i> , 2001.....	1
Fig. 1: <i>Banda de Moëbius</i> .....	11
Fig. 2: Wuppertal Tanztheater, <i>Palermo, Palermo</i> , 1989.....	14
Fig.3: Wuppertal Tanztheater, <i>Nelken</i> , 1982 .....	24
Fig. 4: Pina Bausch .....	26
Fig. 5: Pina Bausch, <i>Café Müller</i> , 1978.....	29
Fig. 6: Wuppertal Tanztheater, <i>A Sagração da Primavera</i> , 1975.....	32
Fig. 7: Wuppertal Tanztheater, <i>Café Müller</i> , 1978 .....	37
Fig. 8: <i>Água</i> , <i>Ein Stück von Pina Bausch</i> , 2001.....	39
Fig.9: Wuppertal Tanztheater, <i>Bandoneon</i> , 1980.....	75
Fig. 10: Wuppertal Tanztheater, <i>1980</i> , <i>Ein Stück von Pina Bausch</i> , 1980.....	91
Fig. 11: Wuppertal Tanztheater, <i>Palermo, Palermo</i> , 1989.....	92
Fig. 12: <i>Nelken</i> , 1982.....	100
Fig. 13: Wuppertal Tanztheater, <i>Arien</i> , 1979.....	111
Fig. 14: Pina Bausch, <i>Café Müller</i> , 1978.....	112
Fig. 15 – Pina Bausch, <i>Café Müller</i> , 1978.....	121
Fig. 16 – Wuppertal Tanztheater, <i>Néfes</i> , 2003.....	122

## SUMÁRIO

Por uma <i>poiesis</i> da dança .....	12
Um lamento, um esboço, uma introdução .....	15
1 – Um dançar, uma herança, um desejo .....	26
1.1 - De corpo, afeto e palavras .....	29
2 – Dança-teatro e a poética do entre	
2.1 - Des-traçando contornos: por um lugar do excesso.....	40
2.2 - O expressionismo .....	46
2.3 - Os precursores.....	51
2.4 - Um visitante estranho: Brecht .....	58
2.5 - Trair Brecht para ser fiel a ele .....	65
3 – Dançar, amar ou morrer talvez .....	75
3.1 - Um movimento chamado desejo .....	80
3.2 - O tecer pelo meio: a construção de uma dança apropriada .....	83
3.3 - Como habitar uma paisagem interna .....	85
3.4 - Acúmulos de mortes .....	90
4 – Entre a forma e o devir: o método Bausch? .....	92
4.1 - Algo indefinível .....	100
4.2 - De restos, rastros e lembranças .....	105
4.3 - A bordadura do vazio .....	112
Palavras finais .....	122
Bibliografia .....	128

POR UMA *POÍESIS* DA DANÇA



Fig. 1 – Banda de Moëbius

Tento escrever como quem dança. Uma escrita movimento.

Uma escrita que remete ao gesto dançante. Que o gesto não se perca quando escrito.

Se a escritura remete a si mesma, o entre letras, a ausência que se presentifica quando o poeta deixa a palavra jorrar, deixa que as letras falem, transforma-se o poeta em meio para que a escritura se estabeleça?

Estabeleça-se como um não-lugar. Ausência. Deserto. Fenda-hiância.

O entre. O campo aberto.

Mas como chegar na escrita-movimento, escrita que possa dançar, se não há vontade de movimentar.

Há mal da dança.

Descoberta.

Sentido de deserto. Des-encontro de pares. Torno-me deserto.

Movimento nenhum. Broto-dança des-aparece.

Por dentro, estática.

Em suspenso.

Suspenso, suspensão, suspeição.

Muito movimento nesse parar. Gente dança, gente também faz da pausa dança. Do silêncio dança. Do indizível, a posse do silêncio pela dança.

Como se escreve dança?

Qual a escrita para se falar de ou da dança?

Se o movimento-dança se alimenta, acontece e existe sempre de desequilíbrios.

De desequilíbrio em desequilíbrio-equilíbrio.

Jogo de movimento e pausa.

Fluxo.

Escrita criada no entre-palavras, no desequilíbrio da estrutura corpo-palavra, colocando-se em contato com a fenda.

Que corpo baila?

O diante de você numa conversa de bar...

O trancado numa sala, em treinamento...

Ou...

Aquele, no palco?

Todos e nenhum.

Corpo que se dá, é e não é ele próprio, conservado em algo de real e algo para além disso.

O mais-além do corpo.

O bailarino aponta, com o corpo, para algo mais-além do corpo, corpo imaginado, desejado, em processo e processando, um corpo que se nega à imobilidade.

Corpo – De corpo do sujeito para corpo-sujeito.

Corpo pensante.

Que impulsiona a criar uma nova palavra: *pensacorpo* ao invés de pensamento.

Se vemos dança conhecemos o *pensacorpo* dos bailarinos?

Há sentido?

E se o sentido for a implicação infinita? O reenvio indefinido de significante a significante?

*Pensacorpo* – corpo fala, corpo cheira, ouve, degusta, corpo lambe, olha, intui, sente. Corpo dói.

Bailarino dançando, *pensacorpo* e mais-além disso.

Ao penso, logo existo – o penso onde não sou, existo onde não penso.

Lugar como um além da memória, portanto além do pensado.

Sujeito que não detém a chave do conhecimento sobre si mesmo.

A chave perdida, a cada momento encontrada.

Lugar não empírico e racional. Imemorial, é, portanto, também um futuro.

O sujeito que vive com o fato de que as coisas chegam à existência e perdem a existência ao serem nomeadas.

Aí *pensacorpo*.

Corpo fendido, sujeito fendido...

## UM LAMENTO, UM ESBOÇO, UMA INTRODUÇÃO



Fig. 2 – Wuppertal Tanztheater, *Palermo*,  
*Palermo*, 1989

Ah! Perante esta única realidade, que é o mistério.  
Perante esta única realidade terrível – a de haver uma realidade,  
Perante este abismo de existir abismos, (...)  
Por poder ser,  
Por haver ser...  
Porque há qualquer coisa, porque há qualquer coisa, porque há qualquer  
coisa!

Álvaro de Campos

Como saber a ordem exata para trabalhar determinadas coisas? Tenho tentado sem alento escrever-te. Escrevo frases prontas para depois colocá-las em ebulição; separo o grosso – pedra bruta – do que é gás, efêmero, enfeito. E como artista, gostaria de chegar no simples. E depois de tocar o simples e o avesso das coisas, gostaria de coser. Costurar o que sobrou das palavras, juntá-las umas às outras, grudar materiais. Aí, misturo vermelho com rosa e amarelo. Mesmo que não pareça fino e nem de bom tom. É que assim me aproximo um pouco da imensidão de cores, sensações, turbilhão de vontades e desejos que habitam meu corpo. Um corpo de bailarina.

Delirantemente, tento escrever-te como quem dança e sempre fracasso. É que o saber do corpo que dança é sempre um saber em fracasso. Um saber mudo, um saber de silêncio. Esse silêncio cheio de rumores – estranhos, *estranhos*. Para eu dançar o silêncio, tenho que deixar de existir mulher para existir bicho, terra, ondas, vento, tal como Isadora, Dudude e Bausch. Escutar com ouvidos surdos – escutar com a pele.

Não existe um terceiro olho? Pois inventei para mim um terceiro ouvido e com ele ouço o escuro. Ouço com o ouvido da pele, dos ossos, das articulações. Eu te ouço com o corpo inteiro e gostaria de escrever-te assim também, mas não posso. É como tentar abraçar o ar e ver o sopro esvair-se por braços e dedos. O sopro da vida.

Como escrever-te desse lugar do movimento onde tudo o que quero já não é mais ou passou correndo. Escapuliu. Esculpiu tinta fresca que borrou. Como a maquiagem borra quando

você chora por dentro e depois explode. Explode porque acumulou perseverança, se alimentou muito do instituído e perdeu a medida do desejo, seu movimento. Eu não perseverei. Cato uma coisinha aqui e ali e vou sobrevivendo de fiapos. Daquilo que eu esqueço, a deslizar por rastros e vazios.

Nem sei se quero lembrar. Lembrar é muito confuso e eu não lembro de nada. Mas lembro do dia em que você pintou meu rosto com duas bolinhas de ruge e desenhou uma borboleta dentro. Eu já tive uma borboleta voando em minhas bochechas. E me lembro que num outro dia (ou foi sempre?) pessoas me disseram: Não chora, é assim mesmo. E outras tantas me disseram: Isso passa. Mas nunca passou porque não passa nunca. *Isso* fica. *Isso* marca. Como a borboleta em minha bochecha.

Gostaria de te desenhar flores. Eu sempre desenho flores quando estou distraída, mas porque não tem graça colorir flor com caneta, deixo sempre de colori-las. Deixo-as ali, só o contorno no branco da folha. E é também através de contornos, deslizamentos, estabelecendo pontos de tangência que esta pesquisa investiga e se interroga sobre a tessitura dos espetáculos de Pina Bausch. Tessitura essa que se constitui exatamente no entrelaçamento da dança com o teatro e descortina, nos intervalos de sua trama, um outro lugar – o do corpo. Corpo esse que, atravessado pela linguagem, não deixa de se situar, a partir desse atravessamento, num lugar de exílio – o Real do corpo.

A escritura de Bausch se insere nesse intervalo: entre o que a palavra diz e o que o corpo presente. Responde e se faz nesse lugar de conflito, entre o universo pulsional e as exigências da linguagem. Por esse viés, propõe-se pensar a escritura de Bausch pela via do excesso, haja vista a impossibilidade de a linguagem abarcar o todo pulsional. Algo de resto sempre sobra – no corpo, apresentando nessa sobra e em sua insistência como falta, a marca de um exílio.

Desse modo, o *escreverdançar* de Bausch ao se debruçar sobre o lugar do corpo acaba por situar sua escritura nos limites da representação. Portanto, assim como a todo sujeito, à artista resta uma tarefa paradoxal – alimentar-se da linguagem, sempre insuficiente, escorregadiça, a



deslizar...

Poderíamos pensar que esse processo de viajar pela linguagem encerra em sua trama algo da ordem do impossível. O olhar do sujeito que busca respostas é levado sempre para um devir que a incompletude da resposta abre, abre-se sobre restos e indícios e esbarra com o que se perdeu, fez vazio, visitou a morte. Desse modo, olhar da artista ao se interrogar sobre o sujeito se configura também como um olhar sobre o vazio, sobre a perda, sobre o informe.

Tecer uma escritura a partir desses resíduos, restos do que supõe-se que um dia foi, pressupõe o lidar com a linguagem e o silêncio, com a memória e com seu apagamento, com o olhar e com aquilo que se furta à visão, mas se faz pré-sentir. A tessitura de Bausch se configura como a tentativa de fazer desse lugar de ausência, desse terreno informe composto por forças pulsionais, sensações e restos irrepresentáveis presentes no corpo, espaço de criação.

É dentro dessa perspectiva que se pretende pensar o trabalho de Bausch, a perspectiva de uma dança que ao franquear esses limites da linguagem e da representação cênica bordeja um território que, tal como sinaliza Derrida (1971), nenhuma palavra poderia resumir ou compreender, visto que coloca em cena exatamente esse intervalo, esse descompasso entre o corpo e a palavra, revelando que ali, no silêncio do corpo e de seus tecidos, nesses restos irrepresentáveis, exilados da linguagem, um rumor se dá.

Desse modo, a dança-teatro da diretora surge no campo da vida a partir de um contato que antecede as palavras, um corpo que apenas ressoa – um *pensacorpo*. Por esse viés seu trabalho aborda continuamente a relação da dança com a vida, da dança com o sujeito (tanto aquele que entrega seu corpo para que a dança se faça quanto o que recebe o impacto dessa dança-vida em seu corpo). Seu trabalho indaga também sobre a relação da dança (essa que fazemos em nossos estúdios e que nos é próxima, cotidiana, encarnada) com o próprio universo simbólico da dança.

No entanto, diante da vasta obra de Bausch e das inúmeras possibilidades de entrada e saída de sua tessitura, a fim de clarearmos o percurso dessa pesquisa, uma questão merece esclarecimento: porque tatear os caminhos do afeto e do corpo e o que nesse caminho é

demarcado pelo exílio, pela hiância e pelo bordejamento do vazio? Para tanto faz-se necessário situarmos a pesquisadora diante da artista e de suas obras.

Começemos: o primeiro encontro com Bausch – seus espetáculos.

Como salienta Inês Bogéa:

Ver um espetáculo de Pina Bausch é uma experiência única. Em mais de um sentido: porque não existe nada igual; porque essa dança, ao vivo, vive mesmo no palco, a cada vez como nenhuma vez; e também porque o espectador, sem sair do lugar, tem papel nesse teatro de formas e afetos, e cada um de nós faz dessa arte algo novo. (NESTROVSKY & BOGÉA, 2000, p. 4.)

E foi caminhando em direção a esse teatro de formas e afetos que a segunda via de encontro com Bausch foi se materializando – no corpo. “Eu não estou interessada em como as pessoas se movem, mas o que as move”, afirma Bausch. Motivadas por estas palavras da artista pesquisariamos esse “o quê” engendrador de movimento, “o quê” este que certamente se encontrava no corpo, mas também na sonoridade das palavras e em seu efeito sobre o corpo<sup>1</sup>. Para tanto começamos a pesquisar o universo do movimento a partir de suas reverberações internas – alterações na respiração; silêncio; som; vazio interno; micro-movimentos. A partir destas reverberações buscávamos o motor, o núcleo pulsional capaz de gerar uma qualidade particular de presença. Uma presença viva, nutrida a partir do corpo e de seus afetos.

Assim nasceu *Muralhas*, com o intuito de investigar a relação corpo e palavras na tentativa de levar, via palavras e corpo, essa vida para cena. Investigação essa que, em seus meandros, nos levou à própria impossibilidade de captura dessa vida na teia da representação. Aos corpos restou a constatação do abismo e do silêncio, a dança dos afetos.

Descobrimos com a dança-teatro da artista o movimento poético que, grávido de sentido, não captura nenhum sentido *a priori*, mas carrega-o como possibilidade infinita de sentidos que não se esgotam. O movimento grávido de sentido traz em si a possibilidade do eco, o transbordamento do sentido visto como único; capaz de casar céu e terra, significativo e

---

<sup>1</sup> Pesquisa feita por mim e Ivana Calado (na época alunas do curso de Artes Cênicas da UFMG), com orientação informal do professor Arnaldo Alvarenga, sobre Pina Bausch e o processo de criação em dança-teatro.

significado, corpo e palavra. Opera tal como a linha de horizonte que sob um golpe de vista encena a junção do céu com a terra, no entanto, a cada nova aproximação revela um ponto de encontro acolá, sempre mais além.

Por um viés, a linha de horizonte delimita o encontro do céu com a terra, nos proporciona um abrigo sob tal imensidão. Por um viés, a linha de horizonte conjuga o que está acima com o que está abaixo de nós. Por um viés a linha de horizonte se estende pelas intercessões entre os espaços de ascensão e queda. Deste encontro topológico, a linha de horizonte esconde e apresenta, em sua condensada negritude, uma fresta para o infinito, fresta por onde tudo se esvai. (DERDYK, 2001, p. 10)

Tal transbordamento, efetivado pelo movimento poético, cria a linha de fuga por onde o sentido-síntese escapa e se afasta um pouco mais, além.

Já não há síntese, apenas amarrações precárias entre significado e significante, gesto e sentido que, ao se desamarrarem logo à frente, deflagrarão novas possibilidades de sentido num deslizamento infinito, marcando um inesgotável responder sobre si, sobre o mundo, sobre a dança, sobre a vida.

Nesse quebra-cabeça sem fechamento o ato de representar se torna um contínuo e interminável vai e vem de peças que não se complementam – corpo/palavra, forma/informe/presença/sopro.

“Quando eu procuro demais um sentido – é aí que não o encontro. O sentido é tão pouco meu como aquilo que existisse no além. O sentido me vem através da respiração e não em palavras. É um sopro”. (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1881, p. 79)

Seja pela via da dança, ou do teatro, seja pelo simples modo de olhar e escutar a vida, um ponto crucial se apresenta no *escreverdançar*<sup>2</sup> da artista – a impossibilidade da linguagem abarcar o Real e o que disso resta como saída. Algo no corpo se mostra irrepresentável; e em sua crueza revela no tecido espetacular de Bausch uma lógica outra onde o corpo-sujeito possa existir. Em sua colcha de retalhos, Bausch borda, fragmenta, faz uso da memória de seus bailarinos, caminha

---

<sup>2</sup> Conceito usado por Ciane Fernandes relacionando escrita e dança articulando-as a Banda de Moebius. Para maiores esclarecimentos, vide: FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal Tanztheater: Repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

pelos terrenos imprecisos da subjetividade e, convocando o corpo, nos remete a um universo sensível, não nomeado, a um estado de crueza originária, tal como defendia Artaud.

Poderíamos dizer que esta pesquisa propõe “um certo olhar, uma maneira peculiar de ver” (CASTELLO BRANCO, 1994, p.16) a tessitura e o texto espetacular nos trabalhos de Bausch. Esse olhar se lança sobre o abismo, sobre o que só se deixa precariamente entrever na linguagem, propondo a leitura do texto cênico bauschiano como se este fosse uma carne, com seus fluxos, vibrações e intensidades.

Este trabalho pretende debruçar não sobre a trama tecida (o texto-espetáculo propriamente dito), mas sobre o que nesse tecer se faz bordejando o vazio (o processo de tessitura e seu encadeamento). Como uma renda. Tessitura que se faz a partir de fragmentos, por colagens e superposição, a partir da memória e do esquecimento, fazendo borda num território afetivo e fazendo desse território o assunto da conversa.

Pretende-se, no percurso dessa viagem, ao olhar esse território, interrogar sobre o olhar que se lança sobre o sujeito e, portanto, também sobre o vazio; sobre a obra e também sobre o silêncio que dela emana, sua solidão e sua rede de significância.

A narrativa de Bausch tece contornos em busca de uma verdade não-toda, que não se deixa abarcar por inteiro.

Procura-se nesta pesquisa articular o processo de tessitura dos espetáculos da artista com reflexões a respeito do lugar do corpo, do vazio e da representação em suas obras. Para tanto algumas vezes se fazem presentes no decorrer do percurso como as de Ciane Fernandes e sua reflexão sobre o *escreverdançar* de Bausch como uma obra sempre em aberto e em constante transformação. Circunscrevendo o lugar da repetição nos trabalhos da artista, Fernandes lança a dança-teatro de Bausch no movimento da cadeia significante e delimita esse lugar da repetição nas obras da artista como lugar produtor da alteridade e da diferença, assim como do vazio e do não-sentido.

Nesse campo do vazio, do afeto e do feminino uma voz que se fez bastante presente e

próxima foi a de Lúcia Castello Branco com toda a riqueza teórica de sua pesquisa sobre a escrita feminina e sua relação com o real, com o afeto, com a memória e com a morte.

A Psicanálise atravessa esta pesquisa como suporte teórico, e é representada aqui, principalmente, pelos textos de Freud nos quais ele funda o conceito de inconsciente, especialmente *Os chistes e suas relação com o inconsciente*, *A interpretação dos sonhos*, *O inconsciente* e *O eu e o isso*, assim como textos em que ele pensa a problemática da memória como *Construções em análise*, *Recordar, repetir e elaborar*, e pelos escritos de Lacan como *Escritos*, *Outros escritos* e os *Seminários I, II, XI e XX*.

Diante do vasto texto freudiano procuramos dispor de alguns conceitos fundamentais articulando-os com a prática de tessitura de Bausch, a saber: o de inconsciente e o de pulsão.

Freud inicia seu artigo *O inconsciente* assinalando que é nas lacunas das manifestações conscientes que temos que procurar o caminho do Inconsciente, isto é, onde a construção lógica “falha” é que a verdade do sujeito do Inconsciente aparece e diz algo sobre o seu desejo.

Conforme Garcia-Roza:

O inconsciente freudiano não é uma substância espiritual, contrafação da *res cogitans* cartesiana, não é um lugar ou uma coisa. [...] Dizer que uma representação é inconsciente ou que está no inconsciente não significa outra coisa senão que ela está submetida a uma sintaxe diferente daquela que caracteriza a consciência. [...] Assim sendo, a cisão produzida na subjetividade pela psicanálise não deve ser entendida como a divisão de uma coisa em dois pedaços, mas como uma cisão de regimes, de formas, de leis. “Obedecer a dois senhores”, como nos diz Freud, é obedecer a leis diferentes, assim como as formações de compromissos são compromissos entre exigências legais diferentes. (GARCIA-ROZA, 1997, p. 174)

Portanto, é a partir da problemática do inconsciente e da cisão do sujeito que se pretende pensar o trabalho de Bausch, lembrando que o sujeito aqui não é o sujeito cartesiano do “Penso, logo existo”, mas o sujeito tal qual a psicanálise formula como “Penso onde não sou, existo onde não me penso”. Um sujeito cindido, portador de uma verdade não-toda, que não detém a chave do conhecimento de si. Esta visão aponta para um esvaziamento do sujeito considerado como aquele que sabe ou detém o controle sobre o próprio discurso e também sobre sua própria dança, revelando o movimento de um desejo que não se sabe, mas que a todo o momento se revela nos

interstícios e furos da linguagem.

Para Lacan, a arte, a religião e a ciência – cada qual a sua maneira – são saberes que se constroem em torno de um furo. Ele nos apresenta a figura do oleiro e afirma que assim como este constrói um vaso em torno de um vazio, a arte procede da mesma forma. Ela está em constante referência a um ponto vazio, transita pelas margens, pelos extremos caóticos da linguagem. Na arte existe sempre um ponto no qual algo se atravessa, algo não passível de representação, que impõe um limite, abre uma fresta.

Ao longo de seu desenvolvimento, o processo de composição dos espetáculos da diretora não se delineia sob caminhos puramente lógicos e objetivos, mas antes sob algo mais opaco, turvo.

As peças de Bausch formulam perguntas. As respostas ficam em aberto (HOGHE, 1987). Nesta pesquisa, tal como nas peças da artista, o leitor não encontrará respostas fechadas ou certezas, mas palavras dadas em sua inteligibilidade e falibilidade, palavras que delineiam cartografias sentimentais, fazem borda, fazem do vivido pequenas histórias, “desenhos parciais, um outro bordado, também esgarçado e lacunar” (CASTELLO BRANCO, 1994, p.16). Por isso no decorrer deste texto buscamos falar teoricamente numa linguagem menos árida e menos impessoal, em alguns momentos assumimos a primeira pessoa sem medo do subjetivo. Buscamos um tom e um ritmo que entrem em consonância com a própria tessitura bauschiana.

Como disse certa vez Lúcia Castello Branco, “é com outro olhar que se pretende mirar esses lugares à margem”. Pretende-se olhar para esse espaço de borda (tal como a dança-teatro se configura) como o lugar de uma “voz exilada, descentrada, desfigurada, mas que na radicalização de seus gestos (ou por causa deles mesmos), consiga se fazer ouvir em sua outridade. Não o modelo unissex, mas a diferença. Não o uníssono, mas a dissonância. Não no canto paralelo, mas no canto transversal” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 62).

No primeiro capítulo, pretende-se abordar a trajetória da dança-teatro, explicitar os

caminhos percorridos para a sua constituição como linguagem cênica até chegar ao trabalho de Pina Bausch. Tocando na questão da herança e na relação do sujeito com o Simbólico, pretende-se pensar a relação da dança-teatro de Bausch com o universo da dança (circunscrito aqui à dança moderna alemã e seus precursores) e do teatro (expressionista e brechtiano). Busca-se principalmente sinalizar como, nesse processo, o herdar, o construir novas paisagens pressupõe o trair, o fazer furo no simbólico para abrir espaço para que novos saberes se façam, sempre parciais e lacunares, mas que abrirão janelas para novas amarrações, novos bordados.

No segundo capítulo propõe-se, a partir da delimitação de três espaços – o espaço do corpo que dança, o espaço do sujeito e do movimento do desejo e o espaço do *corpus* da dança –, um olhar mais demorado sobre o que nesta pesquisa chamamos os furos de Bausch, seus pequenos e significantes deslocamentos que abrem caminho para um novo trânsito, assim como deixa evidente a importância do sujeito do desejo e seus movimentos nos trabalhos da artista.

No terceiro capítulo pretende-se uma investigação do processo de criação do texto cênico do *Wuppertal Tanztheater*. Delineando as características específicas que compõem a tessitura de seus espetáculos, busca-se principalmente o debruçar sobre o uso que Bausch faz da história dos bailarinos-atores como conteúdo para a construção do espetáculo. Pretende-se indagar como se dá, nas peças de Bausch, o trabalho da memória, com seus lapsos e buracos, e como a artista se apropria desse movimento de se debruçar sobre o passado para erigir sua poética. Uma poética que não negará o tecido lacunar próprio da memória admitindo os buracos no seu tecido.

Narrativa ex-cêntrica e fragmentada, que procede tal como uma aranha a tecer sua teia: bordejando o vazio, bordejando afetos não-simbolizados, mas presentes no corpo.

Nas considerações finais, à guisa de conclusão, será feito um resumo dos principais questionamentos abordados durante a produção deste trabalho, apresentando suas contribuições fundamentais aos estudos sobre dança-teatro.

1. UM DANÇAR, UMA HERANÇA, UM DESEJO ...



Fig. 3 – Wuppertal Tanztheater, *Nelken*, 1982.



Porque se fala da dança sozinha? Eu não posso entender porque o mundo não é incluído?

Pina Bausch

Estou respirando. Para cima e para baixo. Para cima e para baixo. Como é que a ostra nua respira? Se respira não vejo. O que não vejo não existe. O que mais me emociona é que o que eu não vejo contudo existe. Porque então tenho aos meus pés todo um mundo desconhecido que existe pleno e cheio de rica saliva. A verdade está em alguma parte: mas inútil pensar. Não a descobrirei e no entanto vivo dela.

Clarice Lispector



Fig. 4 – Pina Bausch

## De Corpo, Afeto e Palavras

Fellini a escolheu para o papel de princesa cega em seu filme *E la nave vá*. Sua dança-teatro já foi chamada de *Angst Theater* (teatro de angústia), um triste retrato da humanidade.

Para ela seus trabalhos giram em torno de um único tema: o amor e o que fazemos para sermos amados<sup>3</sup>. E principalmente nos revela que aí, nas relações de amor, não há outra coisa senão a contingência do encontro, no parceiro, de tudo que marca, em cada um, o traço de seu exílio.

“O amor é dar o que não se tem”, escreve Lacan (1992, p. 126).

Em suas peças, devemos nos manter sensíveis a essa contingência: que um homem possa ocupar o lugar de um animal e um monstro, o de um homem, que a distância entre esses lugares é menor do que possa parecer; e que a relação entre um homem e uma mulher tem qualquer coisa de impossível como aquela entre um ser humano e um hipopótamo tal como a que vemos em sua peça *Arien*. O amor impossível; o impossível do amor.

Em *Café Müller* lá está ela, de camisola, com os braços semi-abertos e palmas da mão para fora, uma espécie de duplo de uma outra que se atira cega sobre um mar de cadeiras, mar de cadeiras esse que um homem se esforça para tirar do caminho. Impossível saber de quem é a maior angústia, daquela que de olhos fechados se joga em direção às cadeiras, ou daquele que, com um gesto, abre-lhe o caminho. A cena mostra a ambigüidade da situação. Preocupado com essa mulher, na tentativa de aproximação, de se fazer ver ou, quem sabe, tentar protegê-la, o homem acaba por impedir que ela ponha fim ao movimento desamparado da corrida cega para o perigo. Termina, dessa maneira, por lhe impedir o contato com o limite, o limite do próprio movimento, limite da corrida, limite do ser; ou então acaba por lhe impedir a orientação dentro

---

<sup>3</sup> “A minha repetição é apenas a repetição, em formas sempre diferentes, de um único tema: o amor. Sobre o quanto queremos ser amados” (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 17).

do mar de cadeiras que ela carrega dentro de si, pois não podemos esquecer que essa mulher, de olhos fechados durante todo o espetáculo, vive por dentro, se habita por dentro. Exilada desse homem e desse mundo, parece habitar cada nervura de seu corpo. Lugar de exílio. É de dentro desse exílio que ela fala, fala numa língua que ele não conhece. Estão definitivamente ligados e sós.

Contra a instabilidade das palavras, das imagens, das situações e das experiências, os personagens apresentados por Pina Bausch parecem tentar se afirmar dentro de uma realidade que lhes escapa. Diante desse nada ou desse impossível de dizer, tentam conseguir alguma consistência, ainda que precária, mesmo que o preço a pagar seja a morte ou o confinamento numa forma-prisão. No entanto, logo adiante eles se desfazem, estes mesmos personagens se apagam, perdem sua consistência de ser, deixam advir “o ser que está no fundo da ausência de ser, que é quando nada existe [...]; como se somente existissem seres através da perda do ser, quando o ser falta” (BLANCHOT, 1987, p. 18).

Philippine Bausch nasceu no dia 27 de julho de 1940, na cidade de Solingen, Alemanha. Desde pequena, sabe-se que escolheu como forma de contato e escuta do mundo, o olhar. No restaurante de seus pais, escondia-se debaixo das mesas e olhava as pessoas, numa tentativa de, através do olhar, captar aquilo que não se mostrava de forma aparente, mas se fazia visível, mesmo que timidamente, nas dobras da vida: “Eu via muita gente entrando e saindo (do restaurante) e aprendi a observar desde pequena. Quando ainda era jovem, eu desenvolvi um profundo e intuitivo senso de observação das pessoas e do que existia dentro de suas cabeças” (BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2005, p. 24).

O olhar de Pina Bausch busca o sujeito, interrogando o que a ele se relaciona – seus desejos, frustrações, sua relação com o mundo e com a própria vida.



Fig. 5 - Pina Bausch, *Café Müller*, 1978.

Interessa a ela, principalmente, a forma como os sujeitos tecem a própria história, presente nas lembranças, mas também naquilo que não faz imagem nem lembrança e, no entanto, marca o corpo formatando músculos, direcionando ossos, definindo as maneiras de pisar e de construir por meio dos pés, o caminhar e o movimento. Marcas que desenham no corpo afeto e história e que interferem na maneira como caminhamos na vida ou em como reagimos a ela.

No entanto, o olhar de Bausch busca também, a partir do sujeito e de sua paisagem interna, o entorno, a paisagem externa.

Esta que também configura uma organização, um tempo, uma cartografia. Cartografia que traz as marcas dos encontros que a constituíram, assim como traços dos sujeitos que nela fizeram furo e borda; cartografia formada por linhas das mais variadas origens e estilos que delineiam o afetar e o ser afetado, o viver.

No caso de Bausch, sua vida a levou por diferentes paisagens. A primeira delas foi a da dança moderna alemã e seus precursores que alimentavam o sonho de ver a dança adentrar o horizonte pulsante de um corpo em vida.

Quando interrogada sobre a influência dessas pessoas em seu trabalho, Bausch nega muitas dessas influências; parece querer reivindicar para si a escolha de um caminho, preservar sua escrita laboriosamente conquistada, não reduzi-la a um mar de nomes no qual ela corre

efetivamente o risco de se dissolver na indiferenciação. Para não se tomar o seu fazer como um somatório de fazeres anteriores e apenas isso ela insiste na marcação de uma diferença e, indubitavelmente, o seu fazer marca uma diferença.

No entanto, sobre a marcação de Kurt Jooss em sua vida e em sua dança, fala afetuosamente:

Fui muito amiga de Kurt Jooss: e conhecê-lo, poder estar perto dele, ter a possibilidade de trabalhar com ele, foi deveras importante para mim. Era um professor com uma mentalidade muito aberta. Não condicionava os bailarinos, pelo contrário, tentava sempre abrir-lhes os horizontes e estimular a imaginação de cada um. Não procurava pessoas que o copiassem e eu nunca precisei imitá-lo. Um dia Kurt Jooss declarou que a característica principal da sua maneira de trabalhar era levar em conta a personalidade individual de cada bailarino. Olha, isso é a coisa mais importante que tenho em comum com Jooss. Esta vontade de trabalhar sempre com o subjetivo. (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 17)

Esse é o lugar eleito por Bausch, o do sujeito e, sempre, o que nele é ambivalência, incerteza, errância, construção. Diz ela: “Nem sempre se sabe ou se consegue exprimir o que se quer. Na dança o que se vai dizer não está sempre no que se vai dizer. Afinal. Nossos desejos se dão. Nas palavras, na dança. Na música. E, quando a gente trabalha, nem sempre se tem toda a clareza de onde está indo” (BAUSCH *apud* NESTROVSKY & BOGÉA, 2000, p. 6). Essa clareza também não existe nos seus bailarinos que, a partir da reconstrução de suas histórias, serão eles próprios o material para a construção da narrativa de Bausch.

A segunda paisagem em que a artista habitou e pela qual se deixou atravessar foi a da diversidade, dos diferentes contornos, dos coloridos e das possibilidades que Nova York lhe ofereceu. Sobre esse encontro e suas ressonâncias, a artista relata:

Viver e trabalhar sozinha numa cidade como aquela, com tantas mentalidades diversas, essa foi uma experiência profunda e marcante. Aprende-se que não se pode separar nada. Que tudo existe simultaneamente, lado a lado e em conjunto e que tudo tem o mesmo valor e importância. Que é preciso ter grande respeito pelas mais variadas formas de viver e encarar a vida. Esse também é um aspecto muito relevante de nosso trabalho. Afinal, não somos uma companhia alemã, senão uma colcha de retalhos: pessoas de todos os continentes, das mais diferentes culturas. É como se fosse uma grande rede, hoje uma enorme família, com ligações por toda parte, em todas as culturas. Nosso trabalho não se prende a fronteiras, antes rompe todas as fronteiras. É como as nuvens, como o Sol. Na Índia, inventei para mim essa frase numa conversa: Se eu fosse um pássaro, seria eu então um pássaro alemão? (BAUSCH, 2000, p. 11)

Romper fronteiras, dialogar com o entorno, tocar com sua dança a indizível vida, seus territórios de afeto parece ser o objetivo de Bausch. Seu norte (in)certo. “Mas é a vida, o que sucede à nossa volta que inevitavelmente constitui uma influência. É isso, não diria que sou influenciada por fatores artísticos propriamente ditos. Tento falar da vida. O que me interessa é a humanidade, as relações entre os seres humanos” (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 16).

É assim, tendo a vida como paisagem, que Bausch começa seu trabalho em Wuppertal. Segundo ela: “Trabalhamos a princípio com obras musicais que propiciassem certa desenvoltura. Escolhi somente aquelas obras que me concediam a liberdade de criar algo próprio” (BAUSCH, 2000, p. 12).

Nesse período defronta-se com *A Sagração da Primavera*<sup>4</sup> de Stravinski. A eleita apresentada pela artista em *Sagração* não é uma heroína votada ao martírio, mas uma mulher envolvida numa “fúria de nervos e tensão, capaz de emanar, com seus movimentos, uma feroz vontade de fuga” (BENTIVOGLIO, 1994, p. 50). Uma mulher que, em sua dança convulsiva, faz escrever seu desejo de vida, de transgressão, de luta pela existência.

A eleita criada por Pina Bausch é o emblema de uma luta mortal, sem esperança nem paz. É uma rebelde, que sabe que tem de morrer e rejeita o sentido deste sacrifício. É o retrato apaixonado e desapiadado de uma imagem feminina que sabe dever submeter-se, no desespero de uma revolta impossível, a uma imposição desumana. (BENTIVOGLIO, 1994, p. 50)

No entanto, em sua luta contra aquilo que, tratado como destino, é na realidade fruto de uma escolha, essa mulher deixa em nós o rastro de um assombro. Assombro diante dessa realidade traumática que é a de todo sujeito diante do simbólico e dessas marcações que nos determinam a despeito de nosso sofrimento.

Árido, coberto de terra, é o chão sobre o qual os bailarinos dançam. Árido, desértico e

---

<sup>4</sup> A peça *A Sagração da Primavera* estreou em 03 de dezembro de 1975 com coreografia de Bausch e cenários de Rolf Borzik.

solitário também é o caminho do sujeito em direção ao desejo.

Essa encenação organiza-se efetivamente como uma dança propriamente dita, que põe em relevo as capacidades coreográficas de Bausch. No entanto, apesar da estrutura coreográfica mais formal e de ser a dança a protagonista absoluta desse espetáculo, já se vê em *A Sagração da Primavera* algo germinal que se desenvolverá no decorrer dos trabalhos de Bausch – um bordejamento do sujeito do desejo e, a partir dele, o delineamento de uma escrita menor; uma escrita que não se alinha aos cânones da Lei, mas antes desterritorializa, imprime um outro modo de olhar, um olhar estranhado, atento ao que passa despercebido, marginal, descentrado, dando uma outra voz à sua dança.



Fig. 6 – Wuppertal Tanztheater, *A Sagração da Primavera*, 1975.



Diz Bausch que no decorrer de seu fazer artístico começaram a acontecer “coisinhas pequenas, laterais” (BAUSCH, 2007, p. 63), que de repente lhe pareceram interessantes, por alguma razão. Então se tornou uma hesitação entre seguir seus planos à risca ou “ir atrás destes pequenos detalhes que, por alguma razão, me chamaram a atenção e que eu não faço idéia para onde me vão levar. Escolho esta última forma. Deixei de saber exatamente para onde vou” (BAUSCH, 2007, p. 63).

Resta à artista equilibrar-se na corda bamba que a falta de forma nos coloca, tatear o abismo que a falta de rosto nos joga.

Assim, a partir dessas paisagens que ecoam e escoam do *escreverdançar* de Bausch, uma outra paisagem se faz; uma paisagem de restos, fragmentos de afeto, coisinhas laterais, que impõem uma errância, um salto no desconhecido. O pensamento está a alargar-se, começa a ocupar outros espaços e a amplificar-se pouco a pouco.

Um sentido novo do teatro, uma nova “gramática” da dança, a superação da escrita exclusivamente coreográfica vai tomando forma nos ensaios e em seu mundo expressivo. Difícil saber quando é dança e quando não é. Sua dança começa a se formar neste espaço do eco e do silêncio – entre o visível e o invisível, entre a vida e a morte, entre a dança e o teatro.

A dualidade da linguagem – entre o sentido e o que escapa a significação, entre o que a representação possibilita e a “coisa” que se apresenta – começa a ser investigada por Bausch. A partir de um jogo extenuante com a linguagem e seus vazios a artista imprime em seu fazer uma tessitura errante, que se delinea a partir do constante deslizamento na cadeia significativa, posto que: “A vida está aí: e você sempre recomeçando. O que você quer fazer, o que gostaria de ter, o que sente vontade de dizer, e de não dizer, nada disso tem fim. Especialmente não dizer! A maior parte do tempo eu não digo muito mais do que digo” (BAUSCH, 2000, p. 6), afirma a artista.

O *escreverdançar* de Bausch ocupa-se da vida, de sua partitura. Esculpe, borda, excede, faz furo no tecido da linguagem em busca da coisa viva, para sempre perdida e sempre renomeada.

O divisor de águas foi *Blaubart*<sup>5</sup> (*Barba Azul*). Na construção desse espetáculo, Bausch já começa a delinear sua pesquisa e seu processo de criação a partir de perguntas calcadas no mergulho dos bailarinos em suas memórias e afetos, deixando que essas diferentes narrativas interfiram e contaminem o espaço cênico. Estes “restos do vivido”, que Bausch buscou nos relatos e pesquisas de seus bailarinos, foram usados na construção de *Blaubart*. Aqui, os relatos dos bailarinos entravam em ressonância com o conto de Barba Azul ajudando no desvelamento das forças que estavam ali implicadas.

O personagem Barba Azul, tal como o apresenta Bausch, se delineia como um homem angustiado com o lugar de algoz que ocupa, mas ao mesmo tempo preso a esse lugar, incapaz de se libertar desse determinismo que o ultrapassa e o impele a ocupar seu “destino de homem”. Presa nessa teia também está Gertrud, na posição de vítima, resignada com o lugar do feminino, ou pelo menos o que se espera dele.

O início da peça parece ser uma clara afirmação a respeito do domínio do homem e de sua crueldade muda com relação à mulher. Barba Azul pula continuamente sobre o corpo de sua mulher arrastando-a pelo chão. A cena sugere estupro, ao qual ela não oferece resistência. “A passividade da mulher ao estupro se dissolve em afeição, quando ela, a seguir, o abraça em resposta” (CANTON, 1994, p. 169).

No entanto, num segundo momento, o outro lado da dominação é exibido de modo a mostrar que a submissão das mulheres também é uma forma de domínio. A mulher se vira para o Barba Azul, que agora encontra-se sentado numa cadeira. Ela senta-se nervosamente no chão, ao

---

<sup>5</sup> A peça *Blaubart* estreou em 08 de janeiro de 1977 com coreografia de Pina Bausch e cenários de Rolf Borzik.

lado dele e o acaricia com as mãos, passando-as nervosamente sobre seu rosto e pescoço várias vezes, repetidamente. Barba Azul empurra as mãos dela para longe, mas ela continua tentando alcançar seu rosto, ininterruptamente. “Esse ato repetido obsessivamente se torna uma ameaça. [...] Uma carícia se funde a um ato de agressão. Ou simplesmente revela seu lado oposto” (CANTON, 1994, p. 170). Tal movimento acaba por revelar o jogo de dependência entre esses dois pólos. Torna-se impossível manter o lugar do masculino e do feminino em posições contrárias e estáveis.

Blaubart e Gertrud, o homem e a mulher, emblemas de todos os homens e de todas as mulheres de sempre: dois corpos que se renegam e se unem num sado-masiquismo extenuante. E à sua volta, de vez em quando, como que suspensos, circulam outros indivíduos de ambos os sexos, sombras de si próprios. (BENTIVOGLIO, 1994, p. 62)

O chão encontra-se coberto de folhas secas, mortas. Mortos também estão os homens e as mulheres nessa dança-teatro que expõe a cisão do sujeito e a ambigüidade de seu universo pulsional.

A cena bauschiana acaba por expor de forma violenta o que a lógica racional acaba por expulsar de sua trama. Seu *escreverdançar* atua, sobretudo, sobre o universo pulsional e sua relação com a linguagem, marcada pela dilaceração, divisão, conflito e choque de forças. A partir de *Blaubart* a artista demarca o lugar do inconsciente em sua prática, apresentando o sujeito e sua estrutura cindida, no qual coabitam a falta de lógica e a contradição.

Através de uma narrativa fragmentada – marcada pela falta de congruência em seu extremo – permeada com momentos de mais absoluto silêncio e solidão, o texto cênico de Bausch se constitui notadamente num lugar de ligação e passagem entre a dança e o teatro. “*Blaubart* reflete o drama da descoberta da linguagem” (BENTIVOGLIO, 1994, p. 63), marca o advento da palavra nos espetáculos da artista. No entanto vale ressaltar que em *Blaubart*, Bausch não utiliza a fala discursiva e concatenada, mas uma fala do corpo; primitiva e afetiva, feita de

ruídos, sussurros, balbucios; fala esta que remete ao infantil que persiste em nós. Uma fala dos sentidos corporais.

O homem abraça a mulher, levanta-a e começa a sacudi-la, jogando-a de um lado para o outro, como um brinquedo. Outros homens repetem o mesmo gesto com outras mulheres. Na cena seguinte, o homem, deitado sobre o corpo passivo de sua mulher, o arrasta colado ao seu, pelo chão. Ela não reage. Como uma criança, ele a abraça e bate palmas para acordá-la, ela permanece em silêncio. Está morta. Ele começa a bater palmas desesperadamente como uma criança que fez algo errado; destruiu seu brinquedo de forma definitiva.

Aqui, o jogo infantil e a sua relação com a pulsão de morte é transposto para a relação amorosa e seus jogos.

A escrita de Bausch começa a buscar esses espaços de afeto, de con-tato, intermediado pelo amor; pesquisa esses espaços em todas as suas vertentes. Em Barba Azul vemos o delineamento de algo que podemos reconhecer como balizador no trabalho de Bausch: a pesquisa de um *escreverdançar* que se erige a partir desses territórios do afeto e do infantil que persiste em nós.

Juntamente com Café Muller, Blaubart consagra uma passagem, “dramatizando uma tensão de pesquisa que se coloca no plano da interrogação” (BENTIVOGLIO, 1994, p. 99).

Pois se começaram a acontecer “coisas laterais”, pequenas lascas escapavam da cartografia apreendida, das paisagens até então assimiladas. E atendendo ao apelo desse lugar lateral e desconhecido (talvez dentro de seu próprio corpo), Bausch decide ali pousar seu olhar, caminhar em direção a essa lateralidade. Decide viajar margeando esse outro lugar. Começa a abrir um novo caminho. Aqui essa abertura de caminhos é análoga à amplificação do seu *escreverdançar*.



Fig. 7 – Wuppertal Tanztheater, *Café Müller*, 1978

No entanto, essa amplificação de caminhos não se dá na direção de um assentamento de um território, de uma certa noção de dança, mas, ao contrário, toma o rumo da construção de um outro dançar (despossuído da noção de dança); navega por outros mares, por mares de uma escritura lateral, enviesada, desterritorializada.

Movimentos de desterritorialização: “territórios perdendo a força de encantamento; mundos que se acabam; partículas de afeto expatriadas, sem forma e sem rumo” (ROLNIK, 2006, p. 36). Movimento de desorientação necessário para que se dê uma nova reorientação.

Alice no terceiro capítulo de *Alice no país do espelho*, depois de atravessar seu reflexo e de abrir caminho no tabuleiro de xadrez, chega a um bosque escuro onde lhe disseram que as coisas não têm nome.

Diz Alberto Manguel:

Tentando recordar o nome do lugar onde está, acostumada a pôr sua experiência da realidade em palavras, Alice descobre de repente que nada tem de fato um nome: que até que ela possa nomear uma coisa, essa coisa permanecerá inominada, presente, mas silenciosa, intangível como um fantasma. Será que deve lembrar esses nomes esquecidos? Ou deve criá-los, totalmente novos? Ela está diante de um enigma antigo. (MANGUEL, 2000, p.22)

Aqui a dança-teatro de Bausch começa a bordejar, tal como Alice, esse lugar das coisas esquecidas, silenciosas, sem nome; começa a franquear os limites entre dança e vida. “Quero apossar-me do é da coisa”, diz Lispector (1973, p.8). Talvez seja também esse o desejo desse novo *escreverdançar* que se delinea: adentrar esse universo pulsional, se deixar levar por sua “lógica”, imergir nesse corpo-sujeito para de lá trazer o corpo, existindo, reduzido ao seu é, ao seu pulsar de vida.

Bausch, a respeito de como surgiu sua dança-teatro, fala:

Mesmo que se diga hoje que a dança-teatro é uma forma bastante nova, nunca me propus inventar um estilo ou um novo teatro. A forma surgiu por si mesma, das perguntas que eu tinha. No trabalho sempre busquei coisas que ainda não conhecesse. Essa é uma busca perene e também custosa, uma batalha. Não se pode recorrer a nada, a nenhuma tradição. Estamos sozinhos diante da vida e das experiências que fazemos, e nossa solitária tentativa é fazer visível, ou ao menos sugerir, aquilo que sempre se soube. Isso é o que está a fazer qualquer artista em qualquer época. [...] Os meios da dança-teatro nasceram de uma certa necessidade e também de uma certa carência: encontrar uma linguagem para aquilo que não pode se expressar de outra forma. (BAUSCH, 2000, p. 12)

## 2. DANÇA-TEATRO E A POÉTICA DO ENTRE



Fig. 8 – *Água*, *Ein Stück von Pina Bausch*, 2001

## **2.1 -Des-traçando contornos: o movimento vanguardista e a dança moderna alemã**

Para melhor compreendermos o trabalho de Bausch tentando demarcar um panorama ao qual a artista seria “herdeira” seguimos em direção às vanguardas artísticas do século XX, focando mais precisamente o movimento expressionista, em que uma quebra dos limites rígidos existentes nas diferentes linguagens começam a ser transpostos e uma conseguinte aproximação entre as artes começa a se dar de forma vertiginosa.

A fim de percorrermos o processo de configuração da dança-teatro alemã, mais precisamente a dança-teatro de Pina Bausch, tangenciaremos as transformações no campo da arte encabeçadas pelo movimento vanguardista focando principalmente o movimento expressionista por ser ele o movimento que engendrou o nascimento da dança moderna alemã e conseqüentemente o da dança-teatro.

O artista vanguardista, investigando tais pontos de contato entre as artes – seus entremeios – propõe, através de contaminações e derivações, a desconstrução de territórios em busca do surgimento de novas poéticas. Desse modo, é no movimento vanguardista que constatamos com frequência propostas como o dilaceramento imagético, a quebra da linearidade narrativa, a desconstrução dos discursos.

A dança moderna tem sua própria história dentro do movimento vanguardista, sendo a dança-teatro uma das especificidades dentro da diversidade e abrangência desse movimento.

Sabemos que o movimento vanguardista do século XX adotou uma posição de ruptura com os valores do século XIX. As revoluções (Francesa e Industrial) confirmaram tempos melhores para a humanidade, marcados, no século XIX, por um profundo otimismo pedagógico, pela racionalização do Estado, pela dessacralização da natureza pela técnica. Os filósofos brindaram ao “Império da razão” em contraposição ao “Império da fé”, visto como obsoleto, arcaico, obscuro.



O século XIX se erigiu a partir da crença em um saber verdadeiro. Saber esse que pregava a soberania da razão discursiva, “presa a uma ideologia de totalização do conhecimento e absolutamente identificada com a consciência” (VITAL BRAZIL, 1997, p. 13). Tal visão pregava como possibilidade a síntese e através dela o alcance da Verdade, referendada pela objetividade da razão e por um discurso consciente.

Segundo Mario De Micheli, “Nascia o socialismo científico, o espírito da ciência se difundia em cada disciplina, os progressos da técnica davam um cunho diferente à vida, a exigência de uma visão forte e verdadeira impunha-se em todos os campos” (DE MICHELI, 2004, p. 12).

No campo da arte o que se viu foi uma volta para a realidade e para as questões do entorno em busca de uma representação objetiva da realidade. O artista deveria, tal como o cientista, retratar a realidade de forma objetiva e verdadeira, olhando para a realidade sem que uma lente deformadora se intrometesse entre seu olhar e os fatos.

A realidade histórica torna-se, assim, conteúdo da obra através da força criadora do artista, o qual, em vez de trair suas características, colocava em evidência seus valores. Em outras palavras, a realidade-conteúdo, agindo com o seu prepotente impulso dentro do artista, determinava também a fisionomia da obra, a sua forma. (DE MICHELI, 2004, p. 9)

Desse modo, a arte estabeleceria uma relação de correspondência direta com o real trazendo como proposta a tentativa de convergência absoluta entre “a representação e a coisa”.

Essa configuração que dispõe no mesmo plano a coisa e a representação da coisa, significante e significado irá mudar inteiramente a partir das propostas da arte vanguardista do século XX.

O movimento vanguardista, como forma de contestar essa arte que mergulhava nos ditames da semelhança, busca a fragmentação e o questionamento dos universais – a mulher, o homem, a arte, o belo. Dessa maneira, as vanguardas artísticas do século XX operam o desbaratamento do centro ou de uma certa fantasia de totalização, negando a pretensão mimética

do século anterior, através de um dilaceramento do semelhante, da imagem especular, por meio de uma lente que, ao invés do espelhamento, apresentava aos olhos imagens distorcidas, dilatadas, dilaceradas, porém nunca fiéis ao modelo. O modelo sofre o desgaste, a erosão, o retalhamento apresentando-nos a cisão entre o que se vê e a coisa vista, isto é, entre o que vemos e aquilo que retorna ao nosso olhar, ou seja, aquilo que nos olha.

Ao invés do espelho – que reflete um ser uno, inteiro, sem fratura –, o que a arte de vanguarda nos oferece é o caleidoscópio, que fragmenta a imagem especular quebrando-a, revelando, na imagem ou na cena, suas fendas, seus vazios.

A revelação das fendas e hiências do saber e do sujeito, assim como o desvelamento do que se passava oculto, sombrio, latente no circuito da razão iluminista, foi o que as vanguardas artísticas, juntamente com uma série de outros movimentos, acabaram por reivindicar.

Vemos que, a partir da segunda metade do século XIX, os alicerces da razão iluminista começam a ser abalados por algumas idéias, dentre elas convêm para este estudo destacarmos a crítica nietzschiana aos ideais modernos e a crítica freudiana à razão consciente.

Nietzsche, em termos abrangentes, foi quem iniciou o movimento de fustigação dos ideais modernos. Sua crítica da modernidade ataca os ideais de Verdade e Saber, tão caros à filosofia ocidental.

Segundo Ricardo Timm de Souza:

A tratados sistemáticos, em que a argumentação racional é sempre autocontrolada em parâmetros de contenção e clareza especulativa, Nietzsche opõe uma estruturação de escrita filosófica que dita e executa suas próprias regras à medida que surge. Pretendeu opor a tratados assépticos e à razão fria um fluxo de vida que explode desde pequenas unidades de escrita: aforismos, pequenos parágrafos, versos. [...] E essa linguagem não é neutra, intercambiável, mas expressão precisa de uma referência subjetiva absolutamente singular. (SOUZA, 2002, p.90)

Já Freud, ao formular o conceito de inconsciente, provocou um questionamento radical do pensamento consciente como uma instância psíquica capaz de dizer do homem e do mundo em sua inteireza. Com a psicanálise, a sociedade moderna passa por uma reinauguração do sujeito através da subversão da concepção cartesiana do sujeito. Sujeito que diferentemente do indivíduo

não forma nem representa uma totalidade e sequer detém a capacidade de saber inteiramente de si ou do mundo.

Sabemos que o sujeito cartesiano é o sujeito do *cogito*, isto é, o sujeito do pensamento, aquele que existe porque pensa e se reconhece como produtor daquele pensamento. De acordo com Descartes: “Eu sou, eu existo: isto é certo; mas por quanto tempo? A saber, por todo o tempo em que eu penso; pois poderia, talvez, ocorrer que, se eu deixasse de pensar, deixaria ao mesmo tempo de ser ou de existir” (DESCARTES, 1973, p. 269). O sujeito cartesiano é também produtor de idéias cujo sentido é inequívoco e seguro – “parece-me que já posso estabelecer como regra que todas as coisas que concebemos mui clara e mui distintamente são todas verdadeiras” (DESCARTES, 1973, p. 278). É, portanto, um sujeito de certeza.

A psicanálise, como um saber que postula a existência de um sujeito do inconsciente, não se recusa a considerar valores em conflito e aponta para a impossibilidade de chegar a um saber totalizante acerca do mundo. Assim a psicanálise “nos traz a questão do sujeito em associação à radicalidade da dúvida” (VITAL BRAZIL, 1997, p. 15). O sujeito ao qual a psicanálise se refere não é o sujeito da certeza, mas, antes, o sujeito da dúvida.

Isto faz Lacan afirmar que é nesse lugar da dúvida que encontramos a dissimetria entre Freud e Descartes. Uma dissimetria referente à certeza, pois sabemos que o sujeito do inconsciente se manifesta, que *isso* pensa antes de entrar na certeza (LACAN, 1998).

Segundo Horus Vital Brazil:

Ao subverter a concepção de sujeito, trazendo a idéia de um desconhecimento funcional em relação à palavra, a psicanálise liberta-se das injunções de imperativos e se situa em relação ao questionamento permanente de um campo de valores estabelecendo a importância de um criticismo, que pode definir os limites do entendimento e demonstrar que a dimensão do simbólico não recobre todo o real. (VITAL BRAZIL, 1997, p. 15)

Tais acontecimentos, a morte de Deus proposta por Nietzsche, a subversão do sujeito cartesiano proposta pela psicanálise (Lacan), foram verdadeiros golpes contra o pensamento logocentrista – representado pela metafísica ocidental – em busca de uma dialética negativa. Tal dialética aponta para o fato de que todo saber comporta uma falta que o suporta, abre um ponto

de fuga pelo qual não só o sujeito, mas também o sentido pleno se esvaem. Assim sendo, todo o saber que se instaura é não-todo e toda verdade à qual o sujeito chega é parcial.

O sujeito moderno, desgarrado da tradição, de uma verdade transcendental, de um Saber que ofereça suporte a seu lugar, está condenado a ser autor de sua própria vida, de sua própria dança, de sua arte. Não há certezas possíveis e nem segurança de um saber de si ou do mundo. Nesse mundo de incertezas, o sujeito não consegue atuar de forma consistente. A presença desse homem é esvaziada e a angústia advém porque se vive num mundo onde as coisas são e não são ao mesmo tempo, apontando para o confusãoamento entre eu e Outro, realidade e ficção, dentro e fora, pois não se pode afirmá-los como instâncias separadas; misturam-se, confundem-se, desaparecem os limites que demarcavam as fronteiras.

Para Zygmunt Bauman (2001), o que acontece é uma mudança da modernidade sólida que cessa de existir, para a modernidade líquida. A primeira seria justamente a que tem início com o advento de um conjunto estável de valores e modos de vida cultural e político. Na modernidade líquida, tudo é volátil, as relações humanas não são mais tangíveis e a vida em conjunto perde consistência e estabilidade.

Líquidos e instáveis tornam-se também o fazer artístico nas vanguardas, assim como os diferentes diálogos entre as artes, apresentando-nos a não complementaridade entre os opostos, a não ancoragem dos signos em busca de um sentido ou de uma arte total.

Se outrora a representação oferecia ao homem uma resposta a sua origem, situando na totalidade do que pode ser representado, agora o que é oferecido ao homem, na arte, na filosofia ou na psicanálise, é a dispersão de sua própria origem:

Reencontrar a origem, no século XVIII, era recolocar-se o mais perto possível da pura e simples reduplicação da representação... pensava-se a origem da linguagem como a transparência entre a representação de uma coisa e a representação do grito, do som, da mímica que a acompanhava. [...] No pensamento moderno, tal origem não é mais concebível. [...] Não é mais a origem que dá lugar à historicidade; é a historicidade que, na sua própria trama, deixa-se perfilar-se a necessidade de uma origem que seria ao mesmo tempo interna e estranha: como o vértice virtual de um cone onde todas as diferenças, todas as dispersões, todas as discontinuidades fossem estreitadas até formarem não mais um ponto de identidade, mas a impalpável figura do Mesmo, com poder, entretanto, de explodir sobre si e de tornar-se outra. (FOUCAULT, 2002, p.

Tendo isso como ponto de ancoragem, vemos que a arte vanguardista propõe, também no teatro, o dilaceramento da unidade dramática, a desconstrução da narrativa, do drama, em busca de autonomia e maior liberdade da cena teatral. Essa desconstrução da narrativa sob a forma dramática é considerada por Lehman (2007) como a entrada do teatro na era do experimentalismo. “A partir do momento que o teatro tomou consciência de que os potenciais de expressão artística nele latentes eram passíveis de ser realizados independentemente do texto, foi lançado no difícil e arriscado campo da liberdade de experimentação contínua, assim como outras formas de arte” (LEHMAN, 2007, p. 82).

As experimentações teatrais desse período serão marcadas por uma tentativa de rompimento com a esfera da representação de um texto dramático em busca de um teatro que se organizasse na esfera do acontecimento. O teatro, sob esse ponto de vista, torna-se canal de experiência que visa transbordar os limites da representação indo ao encontro da vida, do intangível. Para presentificar esta vida latente “a encenação também não pode estar subordinada aos padrões de verossimilhança e encadeamento lógico, e deve fugir de toda intenção de mimetização do cotidiano” (QUILICI, 2004, p. 112).

Ao invés da *mimeses* e representação o teatro torna-se o duplo, traz à tona uma outra realidade latente, que desaloja o já estabelecido e coloca tanto o texto quanto a encenação teatral num movimento errante. “Esse duplo é mais que um eco, é a lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu” (ARTAUD apud QUILICI, 2004, p, 136).

Na dança, vemos a ruptura com o balé clássico e sua forma dramática em busca de uma dança que apresentasse estados de alma, esboços, através da constante tensão entre busca e construção de uma forma e o desejo de expressar o mundo das emoções.

Podemos ver, também nas palavras de Laban, essa busca pela quebra da dramaturgia (no caso da dança clássica) em busca de uma dança que surgisse do contato com o sujeito e com a

vida que nele habita.

O maior feito de Duncan foi, no entanto, despertar novamente a forma da dança-expressão, a qual poderia ser chamada dança-lírica, em contraste com a principal forma dramática do balé. Não há histórias por trás de suas danças, o que há, como ela mesma chamou, é a expressão da vida de sua alma. Ela despertou o senso de poesia do movimento no homem moderno. Num tempo onde a ciência, e especialmente a psicologia, empenhou-se em abolir radicalmente qualquer noção de 'alma', esta dançarina teve a coragem de demonstrar com sucesso que existe na fluência do movimento humano algum princípio ordenador que não pode ser explicado na usual maneira racionalista. (LABAN *apud* PARTSCH-BERGSOHN & BERGSOHN, 2003, p. 4)<sup>6</sup>

Imagens, cenas e danças que põem em crise os antigos sistemas de ordenação e entrelaçam em sua teia uma abertura para o não-sentido. Fazendo sua tessitura a partir de uma teia de vazios a arte vanguardista abre-se para o Real e para a inserção do mal-estar e da angústia. Angústia que advém a partir do estranho, apontando para um campo de intensidades, que inclui o excesso, o suplementar, o resto.

Nesse universo da experimentação e do efêmero, as coisas se dizem e se desfazem, já não são mais aquilo, é preciso dizê-las novamente, de uma outra forma. Adentramos a vida líquida do artista e o seu eterno misturar-se à carne do mundo. Mundo este que mostra seu tecido precário e lacunar, esburacado, por onde o artista entra e sai, faz aparecer e desaparecer.<sup>7</sup>

## 2.2 - O Expressionismo

No caso do expressionismo, o dilaceramento das imagens, da cena ou do corpo que dança é feito em função da intensidade da expressão, buscando exteriorizar o mais íntimo significado das coisas, o equivalente apaixonado de uma sensação.

Segundo De Micheli, quem resumiu de maneira eficaz e ao mesmo tempo ofereceu uma primeira enunciação da poética expressionista foi Hermann Bahr:

Nós não vivemos mais, somos vividos. Não temos mais liberdade, não sabemos mais nos decidir, o homem é privado da alma, a natureza é privada do homem (...). Nunca houve época mais perturbada pelo desespero, pelo horror da morte. Nunca silêncio

---

<sup>6</sup> Tradução livre da autora.

<sup>7</sup> Anotações feitas na disciplina “Na escuta das imagens”, ministrada pela Professora Doutora Vera Casa Nova.

mais sepulcral reinou sobre o mundo. Nunca o homem foi menor. Nunca esteve mais irrequieto. Nunca a alegria esteve mais ausente, e a liberdade mais morta. E eis que grita o desespero: o homem pede gritando sua alma, um único grito de angústia se eleva do nosso tempo. A arte também grita nas trevas, pede socorro, invoca o espírito: é o expressionismo. (BAHR *apud* DE MICHELI, 2004, p.61).

A boca, esse buraco escancarado aberto ao interior e ao exterior, torna-se o símbolo do expressionismo, de sua atividade criadora que lhe permite penetrar a superfície do visível, em busca da dimensão latente das coisas, seu núcleo, seu umbigo.

O fazer artístico torna-se uma maneira de desencadear na tela, na dança ou na cena a violência e a ambigüidade do mundo interno, fazer este que não busca a identificação, o espelho, a imagem especular, mas antes a experiência do desastre, do dilaceramento da imagem, do encontro com a vida. “A ciência mata a pintura”, afirmava Vlaminick (*apud* DE MICHELI, 2004, p. 65). E ainda Van Gogh: “Ah, cada vez mais tenho a impressão de que os homens são a raiz de tudo, e disso resulta um contínuo sentimento de melancolia por não estar na verdadeira vida, no sentido de que eu gostaria de trabalhar mais na carne do que na cor” (GOGH *apud* DE MICHELI, 2004, p. 25).

Essa noção da realidade como aquilo do mundo sobre o qual não se pode apreender sem filtro, sem subvertê-la, traí-la, está presente na arte expressionista. Também a idéia de que, para o sujeito, a realidade é sempre apreendida através da transcri(a)ção. Transcri(a)ção essa que busca não o decalque, mas o recalque, numa ação de abertura e desvelamento. Desvelamento que não é da ordem da evidência, mas de uma presença que se vela, que se oculta.

Sob esse prisma a realidade não se encontra fora, nas coisas dadas a ver, mas no interior do sujeito, em sua verdade. Se o retorno ao interior, à subjetividade delimitaria o sujeito numa espécie de certeza central, por outro lado, a linguagem, exterior ao sujeito que por ela é atravessado e por ela realiza sua passagem acaba por demarcar, a partir desse atravessamento uma cisão na qual a voz que fala perde sua origem. Sabemos que é a partir de sua estrutura cindida que o sujeito fala. Desse modo, esse caminho rumo à subjetividade acaba por demarcar também um exterior. Exterior que poderia ser pensado como um ele sem rosto que conduz a mão que pinta,

assim como o corpo que dança. Sob esse viés, uma outra voz ressoa e escorre da tessitura expressionista delimitando um fazer marcado pela busca, pela tentativa de conter, de dar forma ao que está sempre se esvaindo.

A arte expressionista, com sua prática de composição/decomposição arrasta consigo o artista e o espectador estabelecendo com a representação uma relação dentro e fora. Seu fazer oscila entre a captura das coisas pela representação e a dispersão da figura, do quadro e do sentido, desconstruídos por infinitos deslizamentos que se realizam na trama significativa como jogo de presença e ausência, figura e fundo, aparecimento e desaparecimento.

Assim, a partir dessa tentativa de “trabalhar mais na carne do que na cor”, de estar na verdadeira vida, o artista expressionista coloca suas experimentações num movimento marcado pelo eterno retorno a um ponto intangível.

Experiências que carregam em seu bojo, a proximidade com a morte, a dilaceração e a perda de sentido que o encontro com a vida produz. Fruto de um corte, referente ao excesso pulsional que invade o sujeito e sua obra, a tessitura expressionista nos apresenta o horror, o grito e o vagido.

Tomemos as palavras de Van Gogh (2004): “O meu grande desejo é aprender a fazer deformações, ou incorreções ou modificações da verdade; o meu desejo é que surjam, por assim dizer, até mesmo algumas mentiras, mas mentiras que sejam mais verdadeiras do que a verdade literal” (*apud* DE MICHELI, 2004, p. 25).

O movimento expressionista enredado por uma visão subjetiva nos apresenta o sujeito nesse lugar do entre, basculando entre a errância do desejo e o determinismo da cultura, entre o sentido e as inomináveis exigências do desejo.

Assim, é a partir das ambigüidades do desejo inconsciente que a arte expressionista se deixa levar. No teatro e na dança, os artistas subvertem a estrutura do drama, a partir dos recursos da colagem e da montagem, favorecendo assim uma lógica outra, bem diferente da



perspectiva linear da narrativa dramática.

Para Lehman a cena expressionista sai em busca de uma lógica mais lírica que dramática. Uma lógica não causal e nem linear, mas antes labiríntica determinada por uma sucessão de cenas que procedem por saltos, que se sobrepõem tal como no universo onírico e nas articulações do inconsciente. O expressionismo buscava formas de representar o inconsciente, cujas imagens de pesadelo, assim como a estrutura fragmentada e aberta do desejo, não condiziam e nem se aproximavam de qualquer lógica dramática. “Impõe-se uma seqüência de cenas e imagens à maneira dos sonhos, sem causalidade, caleidoscópica” (LEHMAN, 2007, p. 107).

Segundo Lehman:

Uma vez reconhecido ao inconsciente e a fantasia um direito próprio como realidade, mostrar-se-ia obsoleta a estrutura do drama que pretendesse pôr a disposição um modo de representação adequado para o que se passa entre os homens na realidade do consciente – de fato, a lógica superficial do drama, com suas seqüências de ações exteriores, poderia ser um obstáculo na articulação de estruturas inconscientes do desejo. (LEHMAN, 2007, p. 107)

Tal movimento de ruptura com a lógica fechada do drama representou uma abertura para o surgimento da dança de expressão (*Ausdruckstanz*) - importante aspecto teatral do expressionismo e base para o florescimento da dança-teatro alemã. A dança expressionista de Mary Wigman (aluna de Laban) vai ao encontro dos anseios de seu professor fazendo parte de uma linha que sai da dança/narração em busca de uma dança lírica. O que subsiste de mais interessante na *Ausdruckstanz* é a coexistência de duas tendências diferentes: o tenso desejo em direção a uma forma – resultada de uma meticulosa construção das cenas – e a tentativa de trazer à tona os afetos subjetivos.

Sobre a *Ausdruckstanz* Hanya Holm, que foi aluna de Wigman, afirma: “Sem forma não podemos falar de arte, mas a forma precisa ser integrada, não imposta, parte do todo e, principalmente, fluir inconfundivelmente a da chama interna com a qual ela surge e ganha

significação” (HOLM *apud* PARTSCH-BERGSOHN & BERGSOHN, 2003, p. 58).<sup>8</sup>

Ela acrescenta que a *Ausdruckstanz* nasce da experiência emocional e de seu efeito no indivíduo, propondo uma distinção do “ser” em contraste com o “fazer”, buscando a imersão do sujeito num estado emocional como um prelúdio necessário para a criação, contrastando com a reconstrução objetiva da realidade ou de uma situação conhecida.

O uso do espaço como elemento emocional, um parceiro ativo do dançar, é outra característica marcante da dança alemã. Na *Ausdruckstanz* o espaço torna-se um companheiro emocional, uma força vital com a qual o bailarino mantém um silencioso diálogo. Conta Hanya Holm que o espaço se coloca para o dançarino como um convite ou uma ameaça, mas em qualquer um dos casos é um elemento inescapável com o qual se tem um sentimento de intimidade.

Ao invés de códigos de movimentos pré-determinados, a dança moderna alemã trabalha com “estados de movimento” utilizados como um instrumento para a liberdade emocional e para alargar e revitalizar horizontes de conceitos de movimento e da narrativa teatral.

### **2.3 – Os Precursores**

Pensado por muitos, ressignificado por tantos outros, o conceito de dança-teatro segue não se constituindo como uma unidade, mas antes como processo, devir. Esse processo abre no próprio conceito de dança-teatro um terreno fluido.

Laban foi o primeiro a delinear uma idéia de dança-teatro em suas pesquisas. Segundo Ciane Fernandes (2000): “O termo dança-teatro era usado por Laban para descrever dança como uma forma de arte independente de qualquer outra, baseada em correspondências harmoniosas entre qualidades dinâmicas de movimento e percursos no espaço” (FERNANDES, 2000, p. 4).

Considerando dança como uma arte independente, Laban desenvolve em suas pesquisas um sistema chamado por ele de *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Tom-Palavra) que propunha aos

---

<sup>8</sup> Tradução livre da autora.

estudantes o uso da voz e a criação de pequenos poemas, buscando o atravessamento e o diálogo entre movimento, palavra e som. Desse modo o termo dança-teatro era também usado por Laban para assinalar a fusão do movimento, da música e da palavra falada como tentativa de “intensificação da expressividade humana na performance artística” (RENGEL, 2003, p. 42).

Juntamente com seu sistema de *Tanz-Ton-Wort*, Laban fazia uso de improvisações, a partir de temas de movimento, como ferramentas para a criação. “Cada um dos temas trata de um conceito e de uma idéia de movimento e corresponde a uma etapa na progressão da sensação e compreensão mental/emocional do movimento” (RENGEL, 2003, p 101).

Conforme Lúcia Romano (2005):

Com Laban, a proposta de síntese entre dança e teatro, então compreendidas como artes independentes, torna-se significativa, porque veicula a idéia de uma nova dramaturgia do corpo. O destino dos cruzamentos entre teatro e dança será cumprido por contaminações cada vez mais constantes no decorrer do século XX, gerando implicações maiores para a definição das duas artes, na forma de apropriações mútuas. (ROMANO, 2005, p. 40)

Mary Wigman, outra precursora da dança-teatro, foi aluna de Laban. Sua idéia de dança-teatro caracterizava sua radicalidade na busca da ruptura com a dança clássica e propõe uma dança que fosse a mais verdadeira expressão do mundo interno. Mary Wigman buscava em sua prática uma forma de dança que dialogasse com o tempo em que vivia. Ela chamava sua arte de “dança absoluta”.

“A dança de Mary Wigman era totalmente voltada para o estabelecimento de uma relação entre homem e seu universo. É essa tendência filosófica que influencia os aspectos emocional, espacial e funcional de seu próprio dançar e de seus princípios pedagógicos” (HOLM *apud* PARTSCH-BERGSOHN & BERGSOHN, 2003, p. 57)<sup>9</sup>. Wigman defendia que sua dança era uma ferramenta usada para se comunicar com as pessoas, e caracterizava-se por ser mais direta e honesta que a linguagem falada. Para ela, o bailarino, a partir da escuta de si mesmo, de seus impulsos – intensidades que atravessam seu corpo e das quais ele não pode falar – comporia

---

<sup>9</sup> Tradução livre da autora.

com o espaço em busca de uma dança teatral, capaz de retratar via corpo um tempo e um espaço anterior à palavra.

Segundo Partsch-Bergsohn (2004), “As danças de Wigman mereceram, sem nenhuma dúvida, o termo de Laban – dança-teatro” (PARTSCH-BERGSOHN, 2004). No programa para a ópera “*Orféus*”, realizada em Berlim em 1961, Wigman escreveu sobre a dança-teatro pontuando como algumas de suas características a busca da “simplicidade na organização do espaço, no seu conteúdo rítmico, nas nuances dinâmicas do caminhar, da atitude corporal e do gesto” (WIGMAN apud PARTSCH - BERGSOHN, 2004).

Já Kurt Jooss – professor de Pina Bausch – definiu sua dança-teatro como uma ação grupal dramática. “Nosso objetivo é sempre a dança-teatro, entendida como forma e técnica de coreografia dramática, preocupada de perto com o libreto, a música, e acima de tudo com os artistas intérpretes” (JOOSS apud PARTSCH-BERGSOHN & BERGSOHN, 2003, p. 56)<sup>10</sup>.

Segundo Fernandes, a dança-teatro de Jooss desenvolvia temas sóciopolíticos por meio da ação dramática e da precisão da estrutura formal e de produção. Sua coreografia *The Green Table* foi o primeiro balé com tema social fora da União Soviética e tornou-se um marco na história da dança-teatro.

O treinamento de seus bailarinos (dentre eles Bausch) era calcado na diversidade e combinava música, dança (usando elementos da dança clássica e as teorias de movimento de Laban), fotografia e artes plásticas. Seu objetivo era sempre dar a seus estudantes uma visão panorâmica dos diferentes estilos e técnicas.

Jooss discutiu por completo a questão da dança-teatro num artigo intitulado *A linguagem da dança-teatro*:

Um trabalho de arte, para que tenha significado, necessita de um assunto concreto. Existem dois modos de representar um tema no teatro - de maneira realista ou através da fantasia. O realismo domina o drama ocidental; o caminho da fantasia é usado em

---

<sup>10</sup> Tradução livre da autora.

todas as formas de teatro estilizado, como no teatro oriental, na ópera ocidental e ainda mais na dança-teatro. (JOOSS *apud* PARTSCH-BERGSOHN, 2004)<sup>11</sup>.

Segundo Suely Rolnik (2006), o movimento de criação de um campo é resultado de um aglomerado de processos que buscam dar forma e consistência a desejos e afetos e, a partir daí, delinear uma paisagem, construir uma linguagem, um código, um plano de consistência – plano em que os fatos tomam corpo, demarcando territórios.

É a partir desse território que a germinação e a construção de uma nova poética começam a se delinear – a poética do entre, mas também uma poética do corpo. Espaço de construção de diálogos e contaminações imprevisíveis entre as artes da dança e do teatro.

Desse modo, Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss, os precursores da dança-teatro, começam através do diálogo com outras artes uma ampliação de territórios, abrindo espaço para o engendramento de novas paisagens e novas poéticas cênicas.

Fernandes aponta as pesquisas sobre o movimento de Laban, a *Ausdruckstanz* de Mary Wigman, a dança-teatro de Jooss e as teorias e práticas teatrais de Bertolt Brecht como significativas influências ao *Tanztheater* de Bausch. No entanto, salienta que, no seu fazer artístico, Bausch “incorpora e altera suas influências” (FERNANDES, 2000, p. 18) num processo de construção/desconstrução de sua escrita cênica assim como dos possíveis vestígios e traços que a originaram.

Ao tentar definir dança-teatro em busca de contornos precisos e de uma melhor compreensão de como se dá o encontro dessas duas linguagens – a da dança e a do teatro – em seu fazer, esbarramos nessa empreitada com a dificuldade de permanência e sustentabilidade do próprio contorno. Continuamente vemos em diferentes estudos a tendência de pensar esses lugares entre fronteiras como lugares de somatório ou intersecção de diferentes linguagens. Entretanto, é preciso salientar que para estabelecer esses pontos de contato para a criação de um

---

<sup>11</sup> Tradução livre da autora.

novo território, corremos o risco de tomar os diferentes territórios da dança e do teatro pelo decalque, tomá-los como lugares estáticos, cujos contornos já se encontram devidamente definidos e coloridos, esquecendo-se que o mapa não é o território, isto é, que dentro desses territórios movimentos se fazem, intensidades circulam, inclusive aquelas que restam expatriadas, que não encontraram ainda uma forma.

Portanto, é preciso cuidado ao adentrar o universo bauchiano: o de ao tentar nomear, em termos puramente lógicos, uma arte que tem a diversidade tal como estrutura como a dança-teatro de Bausch, evitar o aprisionamento que poderia levar a equívocos extremamente prejudiciais para essa arte.

Alguns teóricos defendem a lógica da organização dos elementos cênicos na dança-teatro da autora dentro de uma perspectiva mais próxima do teatro, em decorrência da presença, em muitos de seus trabalhos, de elementos teatrais como o uso da fala, a presença de personagens e a construção de uma narrativa. Outros sustentam que sua forma de organização segue obedecendo à lógica da dança, que “não está inscrita segundo a lógica de uma narrativa ou de uma fábula” (PAVIS, 2005, p. 116), mas sim segundo uma lógica outra, uma lógica corporal, incerta, sem ancoragem. Nessa lógica o bailarino trabalha seu corpo a partir de um núcleo pulsional. Desse modo, “o corpo do bailarino queima seus últimos cartuchos, submete-se a um ‘saber de descontrole’” (PAVIS, 2005, p. 116).

Fernandes sustenta que “dança-teatro é por excelência a forma do diverso, do que aceita e multiplica diferentes linguagens ao invés de homogeneizá-las” (FERNANDES *apud* MARFUZ, 1999, p. 30). Ela define a dança-teatro por sua própria evasão de uma definição, ampliando e desafiando qualquer tentativa fechada de conceituação. Para ela, é impossível entender dança-teatro como uma conceituação fixa, e devemos localizá-la exatamente pela “não-definição”, pelo “constante movimento e transformação da linguagem cênica” (FERNANDES *apud* MARFUZ, 1999, p. 30).

Gostaria de ressaltar que na dança-teatro os territórios da dança e do teatro, ao se sobreporem, se atravessarem, se confundirem, criam conflitos, colisões, linhas de fuga, espaços abertos para diferentes combinações, espaços para que o novo e o estranho possam eclodir. Nesse lugar-fronteira caminhamos muitas vezes numa zona de indiscernibilidade. Podemos entender tais zonas de indiscernibilidade como uma “potência de desenquadramento” (KRAISER, 2002) que não significa um avanço maior na extensão de um espaço que se pode atravessar, mas sim que nesses espaços, as fronteiras do visível se dispersam, os conceitos tornam-se flutuantes, em via de desaparecer para reaparecerem acolá, transformados por outros olhares, outras tessituras, outra carne, outro sujeito.

É nesse lugar de tensão e movimento que esse entrelugar se sustenta. No caso da dança-teatro, as relações entre dança e teatro não são permanentes, mas recriam-se, reinventam-se a cada passagem, a cada atravessamento, engendrando novas poéticas do fazer.

Desse modo, para definir dança-teatro caminhamos sobre um campo movediço, múltiplo e singular ao mesmo tempo. Campo esse que carrega como possibilidade toda forma e também a diferença, marcada por acontecimentos que escapam ao reconhecimento ou à classificação em qualquer um dos dois territórios e não se sustentam como um somatório deles.

Proponho pensar esse entrelugar no qual a dança-teatro precariamente se sustenta não como intersecção de territórios, mas como um espaço de diferença pressupõe compreendê-lo não como convergência e tampouco divergência, nem como um entre estático, que estabeleceria um outro lugar (fruto de uma síntese, por exemplo), mas antes um entre que é báscula – movimento entre dois.

Tal movimento, ao visitar e promover o encontro entre esses dois espaços, acaba por marcar a própria impossibilidade do encontro, frustrando nosso anseio pelo somatório e, por conseguinte, por uma representação plena de sentido (fruto da complementaridade dos discursos da dança e do teatro). Desse modo, neste movimento de báscula o que fica evidente é o intervalo,

a hiância que instaura um campo de diferenças; campo esse que em vez de buscar o traço originário com valor de universalidade, se situa exatamente na impossibilidade de demarcação e alcance dessa origem, pois,

O traço é, no entanto, aquilo que, como marca do corte, da ruptura, permite a ligação, o transporte, a ilusão de continuidade. Entretanto, ao estabelecer a passagem, ele não tem como deixar de marcar o abismo temporal, o vazio, a lacuna – e para isso contribui seu caráter de signo peculiar, de signo que signi-fica sem fazer aparecer (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 27).

Dizemos: a dança-teatro de Pina Bausch ou a dança-teatro de Susanne Linke, pois cada um desses sujeitos, ao inscrever seu nome próprio, impõe um novo movimento que provoca deslocamentos, fissuras, abalos no próprio conceito e origem da dança-teatro.

Desse modo cada ator-bailarino constrói aos poucos sua própria conceituação de dança-teatro, marcada por sua forma particular de se inscrever nesse circuito, sem pretensão de fechamento ou totalização.

É a partir desse viés que tomarei a dança-teatro de Bausch, pensando-a sob a perspectiva de uma dança-teatro que emerge do movimento de báscula, interrogando-me sobre como Bausch busca, nesse entrelugar e em sua *dynamis*, elementos para a construção de sua poética cênica.

Laban pensava sua dança-teatro a partir do contínuo diálogo, ao invés da oposição entre impulso/forma, dança/teatro, corpo/mente, movimento/palavras. Em sua dança-teatro, o bailarino é pensado como um ser integrado que pensava-fazia-sentia.

Conforme Fernandes:

O método de Laban era fundamentado primeiramente em ‘pensando em movimento’, o que desenvolvia uma 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, 2000, p. 22).

Sua dança-teatro era marcada por uma relação de síntese entre as duas artes em busca de uma narrativa que implicava ainda uma certa noção de integridade <sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Vide FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Tanztheater: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec,



Por sua vez, a dança-teatro de Bausch,

Por meio da fragmentação e da repetição, expõe e explora a lacuna entre dança e 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', revelando suas insatisfações e desejos numa cadeia de movimentos e palavras repetitivos (FERNANDES, 2000, p. 22).

Uma importante contribuição de Fernandes ao abordar a dança-teatro de Bausch é pensá-la não como um somatório que acaba por produzir um todo integrado, mas como justaposições e encontros de elementos da dança e do teatro em que sempre algo não se fecha. Assim, ela retrata o fazer de Bausch, sua *poíesis*, como uma cadeia aberta, na qual o que interessa na verdade não são os seus anéis, seus elos, seus pontos de ligação, mas antes os espaços vazios, que fazem corte, engendram o movimento disruptor, impedindo a paralisação, a fixação e o aprisionamento em moldes fixos sob a pretensa promessa de completude.

Bausch, ao ocupar esse entrelugar (entre dança-teatro, corpo-palavra), busca o movimento e o não fechamento dessas relações numa síntese. Sua poética cênica, ao fazer do *entre* movimento engendrador de sua *poíesis*, se interessa mais pelos intervalos, pelos pontos de fuga, pelos hiatos de sentido que afirma toda a estruturação de sua dança-teatro como uma estrutura aberta, um espaço de procura.

Assim, é nesse lugar-fronteira, que não deixa de ser abertura sobre o vazio, que a dança-teatro da artista delinea-se escorregadiça. Delineia-se também como um não-lugar, pois carrega consigo também seu negativo; não-dança e não-teatro.

Nas palavras de Heiner Müller sobre os trabalhos de Bausch.

O espaço corre o risco de ser ocupado por uma outra gramática: a do balé ou do teatro; mas se sustenta, contra essas ameaças, num ponto de fuga da dança. É um território desconhecido. Uma ilha prestes a vir à tona, o produto de uma catástrofe (esquecida ou futura). Reconstitui-se, aqui, alguma coisa daquele contato imediato com a vida, que Brecht tanto invejava no teatro elisabetano (MÜLLER, 2000, p. 3).

## 2.4 – Um visitante estranho: Brecht

Quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho uma palavra aí é que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida.

Clarice Lispector

O palco não se apresenta como tábuas que significam o mundo, mas como uma sucessão de quadros dispostos num ângulo favorável para a reflexão e a participação do público. O público, diante desse teatro, não deve viver a catarse, mas sim o assombro. O teatro brechtiano apresenta o sujeito e suas dores, mas está mais precisamente interessado em apontar como o social se encontra implicado nessas dores; o quanto dessas escolhas são escolhas de um Outro, quanto nesse discurso que o sujeito reconhece, de forma alienada, como sendo naturalmente dele, um Outro fala – sociedade, cultura.

Pretende apresentar um sujeito que de tão alienado ao Outro, ao espelho, não sabe nada de si e nem daqueles que o rodeiam; mas ao invés de deixar que o espectador se envolva e descarregue ali, no espelho que a cena lhe apresenta, sua frustração e angústia através da identificação, esse teatro propõe a distância, proporcionada não pela frieza, mas pela interrupção. O espectador é convidado a se envolver, a participar da vida do personagem, de sua dor, mas quando está prestes a se emaranhar na teia da identificação, uma descontinuidade se instala apontando para uma outra cena. Não só para aquele personagem específico, mas para o Homem, colocado diante de sua história e da história que se construiu com a sua participação, seja pelo silêncio, pelo mutismo, pela incapacidade de ver e de se posicionar, seja por sua ação direta, pretensamente comprometida, mas que pode mostrar-se tão cega quanto a anterior.

Para Bertolt Brecht, o teatro deveria ser a base para a adoção de uma postura crítica e analítica em relação à sociedade e às relações de poder. Para tanto, fez-se necessário que o teatro assumisse uma linguagem abertamente teatralizada e mostrasse suas engrenagens ao público, que

ele revelasse o que se encontra atrás de suas pesadas cortinas. Assim como a sociedade, que deveria abrir-se e mostrar as engrenagens às quais estamos alienados, o teatro o faz; abre-se ao público apresentando as engrenagens que o estruturam, postas para serem vistas, dissecadas, analisadas.

Com Brecht o palco é aberto, escancarando ao público toda a dinâmica da ilusão teatral, assim como as forças políticas que o sustentam, numa posição antagônica ao teatro burguês, em que o palco é fechado “como uma alcova ou uma cela de polícia”, da qual o público seria um espectador passivo.

Negando-se a aceitar o que era apresentado pelo teatro burguês como a essência humana, condição dada pelo destino e não passível de modificação, o teatro brechtiano busca o caminho do estranhamento em relação àquilo que no teatro burguês é tomado como sendo parte da natureza humana.

Tomemos Walter Benjamin:

O palco naturalista, longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico. Sua consciência de ser teatro não pode frutificar, ela deve ser reprimida, como é inevitável em todo palco dinâmico, para que ele possa dedicar-se, sem qualquer desvio, a seu objetivo central: retratar a realidade. Em contraste, o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, não no seu começo, que aparecem as condições. Elas são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. [...] É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse em sua forma originária (BENJAMIN, 1994, p. 81).

Assombro é uma outra expressão para o efeito de estranhamento, palavra-chave da poética brechtiana. No teatro brechtiano, o efeito de estranhamento busca mostrar os artifícios da linguagem teatral e, produzindo deformações e desautomatização, traz à tona, na cena, o que estava oculto (seus processos, suas outras funções, suas engrenagens) e nos leva a vivenciá-la de forma mais íntima, mais intensa. Segundo Ana Maria Portugal (2006): “É o efeito de estranhamento que não deixa de ser uma aproximação íntima demais. Admiração, espanto, pasmo diante de algo não reconhecido ou não esperado” (PORTUGAL, 2006, p. 23).

Brecht “desnaturaliza” o homem; os diferentes objetos e elementos dispostos na cena se tornam estranhos, insólitos, livres de toda natureza e determinismo na medida em que são colocados como recortes extraídos de um fundo artificial. Os personagens na cena brechtiana se apresentam como “artificialmente” humanos, na medida em que não são tirados de “nenhum simulacro de natureza” (BARTHES, 2007, p. 273). Brecht, ao negar o projeto naturalista, exhibe o processo de construção teatral, investe na teatralidade para sinalizar que, ao contrário das visões deterministas, também o homem é fruto de uma construção. Nunca a natureza, nunca um horizonte determinado no qual o homem estaria entrelaçado por destino, mas a cultura, exibindo nas tramas de seu tecido as ambigüidades, contradições e o entrelaçamento dos diferentes discursos de poder.

Barthes (2007) aponta esta como sendo a diferença fundamental que há entre o naturalismo e o realismo brechtiano; o naturalismo caracteriza-se por ser uma arte sincrônica, somatória, que busca apresentar uma acumulação de coisas no seu estado, quer dar a ilusão que elas são incriadas e como que simplesmente surpreendidas. Já o realismo brechtiano, “representa as coisas criadas, visivelmente destacadas” (BARTHES, 2007, p. 273).

Para atingir esse fim, ao contrário do teatro burguês, que organiza a seqüência de cenas num *continuum*, buscando a convergência de todos os elementos em cena para reforçar a ilusão, o teatro brechtiano exhibe sua lógica de montagem; os diferentes elementos cênicos são incluídos de forma independente, isto é, conservam sua autonomia em relação aos outros elementos da peça. Eles assumem um determinado comportamento ou posição em relação aos outros elementos da peça, criticam-se mutuamente, são usados para revelar as contradições presentes na situação à qual a narrativa se refere.

Cada cena é trabalhada isoladamente, a partir da técnica de montagem. A narrativa procede por saltos e tem como objetivo colocar o espectador perante algo e fazê-lo refletir e reagir, mais do que deixá-lo a mercê de seus sentimentos.

Brecht mantém o público consciente de que ali, na cena teatral, opera-se um recorte. Recorte esse que, por sua vez, é resultado de uma escolha: política, intelectual e ideológica.

Barthes em seu texto *Diderot, Brecht e Eisenstein* afirma que,

O teatro é, na verdade, esta prática que calcula o lugar olhado das coisas: se o espectador é colocado aqui, o espectador verá isto; se é colocado ali, não verá nada, e, aproveitando este “esconder”, poder-se-ia tirar proveito de uma ilusão: o palco é essa linha que vem cortar o feixe ótico, desenhando o fim e como que a frente de seu desenrolar; assim se ergueria contra a música (contra o texto), a representação. A representação não se define diretamente pela imitação: se abandonarmos noções de real, de verossímil, de cópia, haverá sempre 'representação', enquanto alguém (autor, leitor, espectador) dirigir seu olhar para um horizonte e nele recortar a base de um triângulo que seu olho (ou sua mente) será vértice. (BARTHES, 1990, p. 85)

Desse modo, poderíamos pensar que qualquer artista, ao recortar o visto para dele fazer quadro (pictórico, literário ou teatral), o faz a partir de um modo de olhar.

Na estética de Diderot, tal modo de olhar centra-se na identificação da cena teatral com o quadro pictórico sendo, “a peça perfeita é uma sucessão de quadros, isto é, uma galeria, uma exposição: a cena oferece ao espectador tantos quadros reais quantos momentos há, na ação, favoráveis ao pintor” (BARTHES, 1990, p. 86).

Quadro este que deveria ser “um recorte puro, de limites precisos, irreversível, incorruptível”, promovendo “à essência, à luz, à vista, tudo aquilo que entra em seu campo” (BARTHES, 1991, p. 86) e ao nada, a tudo o que se encontra fora, exterior à sua moldura. Esse fora, exterior, que escapa ao recorte é considerado como não existente, inominado. Desse modo, temos um quadro que se quer limpo, puro, livre de vestígios e do apagamento.

Diz Barthes (1990):

Esta discriminação demiúrgica implica uma reflexão profunda: o quadro é intelectual, quer dizer algo (de moral, de social), mas diz também que sabe como é necessário dizê-lo; é simultaneamente significativo e propedêutico, impressivo e reflexivo, emocionante e consciente dos caminhos da emoção; são cenas postas (como se diz: a mesa está posta), que correspondem perfeitamente à unidade dramática cuja teoria foi exposta por Diderot: muito recortadas [...], exaltando um sentido, mas manifestando a produção desse sentido, realizando a coincidência do recorte visual e do recorte das idéias (BARTHES, 1990, p. 86).

Tal recorte, efetuado por esse modo de olhar, se faz a partir de uma Idéia e aponta para

uma narrativa que se quer fechada, com limites precisos e com um final conclusivo e terá como duplo fundamento a soberania do recorte e a unidade daquele que recorta.

Para Barthes, o que está em jogo nessa narrativa é da ordem do fetiche. “Os diferentes elementos são agrupados e como que imantados pelo recorte, funcionam em nome de uma transcendência”, chamada por ele de “a transcendência da figura”, que recebe toda carga fetiche e “se transforma em substituto sublime do sentido: este sentido é que é fetichizado” (BARTHES, 1990, p. 87). Fetiche: um símbolo (que se crê) capaz de representar totalmente o objeto, capaz de remeter a um sentido pleno, de capturar o real e suturar a falta.

Narrativa que pretende negar a cisão entre o olho e o olhar, e fundir, diante do espelho, o visualizante e o visível, a coisa e a representação da coisa, sem hiância, rasura ou perda. Tais narrativas buscam uma experiência de totalidade, a revelação da presença e da imagem do mundo naquilo que dele emerge como fragmento e dispersão.

Barthes nos apresenta como segundo exemplo, o recorte efetuado por Brecht e afirma que nele o quadro se oferece à crítica do espectador e não à sua adesão. Recorte que propõe o “cruzamento de um pensamento político com um pensamento semântico” (BARTHES, 2007, p.6), devolvendo ao teatro o seu engajamento, responsabilizando-o pelos recortes que opera.

Segundo o autor:

Brecht enfatizou que, no teatro épico (que procede por quadros sucessivos), toda a energia significativa e aprazível incide sobre cada cena, não sobre o conjunto; ao nível da peça, não há desenvolvimento, não há amadurecimento, há um sentido conceptual, certamente (até mesmo em cada quadro), mas não há um sentido final, são apenas recortes, cada uma com suficiente força demonstrativa. (BARTHES, 1990, p. 87)

Recorte que, como vimos, incide sobre o fragmento, sobre o deslizamento do significante marcado por uma interrupção narrativa que, através do corte, interrompe o *continuum* do discurso. O palco torna-se tribuna, *lòcus* político de confrontação de idéias e de posicionamentos. Brecht oferece-nos as contradições da nossa ordem social, desvelando o que se encontra como objeto de desejo inerente a todo discurso que busca a Verdade. Como nos esclarece Foucault (1996), o

discurso “verdadeiro” reprime o que está por trás de todo discurso que se quer Verdade: a saber, que o desejo da verdade é um desejo de poder.

Assim, é para evitar o discurso “verdadeiro”, sobre o qual todas as estruturas de poder se erigem, que Brecht adota em seu teatro a interrupção narrativa, despedaçando-a.

Brecht critica o encadeamento, o discurso encadeado (conservemos o jogo de palavras); toda pseudológica do discurso – as ligações, as transições, a cobertura da elocução, em suma, o *continuum* da fala – detém uma espécie de força, gera uma ilusão de segurança; o discurso encadeado é indestrutível, triunfante. O primeiro ataque é, pois, descontinuí-lo; fazer em pedaços, literalmente, o escrito errôneo é um ato polêmico (BARTHES, 2007, p. 87).

Desvelar, para esse autor, não é tanto retirar o véu, mas antes despedaçar, atacar o sentido mentiroso, ou seja, separar o tecido, colocar o véu em pregas quebradas<sup>13</sup>.

Atacar, nesse caso, consiste em saturar o discurso mentiroso intercalando, entre suas tramas, complementos críticos que desautomatizam e desautorizariam esse discurso, expondo suas contradições através da argumentação lógica.

Diante dessa argumentação, de posse de todos os meandros desse discurso, o público deve se manter consciente e distanciado, buscando ordenar os diferentes questionamentos suscitados pela peça para, a partir da conscientização e análise destes, tomar partido, adotar uma política, uma ação.

O teatro brechtiano apresenta não o espelho, como no exemplo anterior, mas o vidro, superfície que separa, conserva-se como anteparo, mas não oculta, permitindo ao sujeito um contato outro com a cena teatral.

A obra de Brecht visa elaborar uma prática de sacudida; a arte crítica é aquela que abre uma crise: que rasga, que faz rachaduras na cobertura, fissura a crosta das linguagens, desliga e dilui o ligamento da logosfera; é uma arte épica: que torna descontínuos os tecidos das palavras, afasta a representação sem anulá-la. (BARTHES, 2007, p. 312)

No entanto, salienta Barthes, apesar de sua cena aberta, o teatro brechtiano ainda organiza o seu modo de olhar a partir da Lei, de uma crença num direcionamento moral

---

<sup>13</sup> “no véu, em geral se comenta apenas a imagem do que se esconde ou escamoteia; mas o outro sentido da imagem é também importante; o coberto, o sustentado, o seguido; atacar o sentido mentiroso é separar o tecido, colocar o véu em pregas quebradas” (BARTHES, 2007, p. 316).

identificado com a Lei do Partido:

No teatro, no cinema, na literatura tradicional, as coisas são sempre vistas de algum lugar, é o fundamento geométrico da representação: para recortar esse quadro é necessário um tema fetichista. Esse lugar de origem é a Lei: lei da sociedade, lei da luta, lei do sentido. [...] para que a representação seja realmente privada de origem e ultrapasse a natureza geométrica sem deixar de ser representação, há um enorme preço a pagar: nada menos que a morte. Em *Vampyr*, de Dreyer, a câmara passeia entre a casa e o cemitério e capta o que vê o morto: este é o ponto limite, o ponto que bloqueia a representação: o espectador não pode mais ocupar um lugar, pois não pode identificar seus olhos com os olhos fechados do morto: é um quadro sem início, sem apoio, vazio. Tudo o que passa aquém desse limite é legal: afinal a Lei do Partido que recorta a cena épica, o plano fílmico, é essa lei que olha, enquadra, focaliza, enuncia (BARTHES, 1990, p. 91).

Entretanto, não seria difícil encontrar no teatro pós-brechtiano direções marcadas pela dispersão do quadro, pela fragmentação da composição e pelo deslocamento dos órgãos parciais da figura acarretando a supressão do sentido metafísico da obra como também de seu sentido político ou, pelo menos, a transferência desse sentido para uma outra política.

## **2.5 - Trair Brecht para ser fiel a ele**

Sabemos que Brecht, com seu teatro épico, foi um divisor de águas, quando se pensa na estrutura da narrativa teatral. Ardebal Freire-Filho, ao escrever a apresentação da 2ª edição do livro *Estudos sobre teatro* de Brecht, afirma que com Brecht o palco é aberto, escancarado, fertilizado, “preparado para explosão da nova poesia cênica, para ser novo, amplo, vivo, rico de possibilidades, em suma, infinito” (FREIRE-FILHO. In: BRECHT, 2005, p. 12).

Entretanto, Ardebal Freire-Filho atenta para o fato de que é preciso tomar o pensamento brechtiano como um pensamento andante, negar-lhe a paralisia. Dialogar com Brecht para pôr seu pensamento em marcha, extrair de seu pensamento o que é dinâmico e vivo. Sob esse viés o diálogo com Brecht seria também marcado por um jogo de busca e perda, resgate e traição.

Seu posicionamento parece ir ao encontro do posicionamento de Lehman (2007), que



sinaliza o teatro brechtiano como aquele que abriu espaço para o surgimento de uma nova poética, chamada por ele de teatro pós-dramático. Para ele, a teoria teatral de Brecht deu um grande impulso para a dissolução da tradicional forma teatral que priorizava uma estrutura discursiva fechada, dirigida para o sentido unívoco. “O teatro pós-dramático é um teatro pós-brechtiano”, (LEHMAN, 2007, p. 51), pois se situa no espaço aberto pelas questões formuladas por Brecht.. Por outro lado, o teatro pós-dramático deixa para trás o estilo político, a tendência “a dogmatização e a ênfase do racional no teatro brechtiano” (LEHMAN, 2007, p. 51).

A dança-teatro de Bausch apresenta contornos do que Lehman chama de teatro pós-dramático. A artista transita pelos caminhos abertos por Brecht, suas cenas buscam a abertura do palco e a adoção da teatralidade assumida, revelando um recorte propositadamente construído, expondo em seu texto espetacular os elementos e mecanismos teatrais.

De Brecht a artista se apropria da narrativa descontínua, formada a partir de quadros; no entanto tais quadros não fecham uma totalidade, antes comportam uma abertura relativamente grande. Bausch rejeita as explicações unívocas, mesmo as imagens mais simples não se deixam capturar. Sobre estas a artista gosta de dizer que “qualquer um pode ver de uma maneira ou de outra completamente diferente, pode-se ver o inverso também” (BAUSCH apud HOGHE, 1987, p. 18).

A cena bauschiana se organiza a partir de montagens que incluem a justaposição e a colagem em que várias cenas são apresentadas simultaneamente sem qualquer ligação lógica aparente, ou relação hierárquica entre elas. Muitas vezes, cenas imersas no mais absoluto caos são entremeadas com momentos de pura desapareição, esvanecimento, onde as imagens fogem, caem, não encontram uma sustentação, um pouso, revelando as fendas, o não-fechamento do seu processo narrativo.

Em Brecht o conflito causado pela justaposição de cenas se resolve numa síntese ou conceito, numa idéia que emerge da colisão dos elementos teatrais. O que faz com que Barthes

afirme que no teatro brechtiano a narrativa ainda se ancora na lei do sentido.

As cenas fragmentadas de Bausch, ao invés de seguir o projeto brechtiano de “decompor para recompor”, renovando “as energias para a concretização de um Novo Mundo” (RYNGAERT, 1998, p. 87), se abrem para a desordem, para o silêncio e para o inconcluso.

Tomemos as palavras de José Gil:

Nunca se poderá dizer o que Pina Bausch quer dizer: o seu paradoxo maior está aí, entre um estado de coisas, uma constatação intolerável da violência paradoxal do mundo em que se misturam o humor e a crítica, e o *pathos* em que ela mergulha muitas vezes o espectador, na sua impotência de falar, *pathos* do choque entre o riso e as lágrimas. Paradoxos de todos os paradoxos que engendra por seu turno o *pathos* último de todos os *pathos*, o de não poder viver senão na dor do paradoxo inexprimível pela linguagem. (GIL, 2004, p. 182)

Segundo Kátia Canton (1994):

Bausch joga com a reação do espectador: este se sente próximo a interpretação, graças à cumplicidade com o impacto psicológico e físico devido ao prazer de seus estímulos visuais. Por outro lado, ele se sente afastado pelo fato de as diversas ações começarem e terminarem sem qualquer razão ou lógica, sem qualquer desenvolvimento coerente a que se possa remeter. (CANTON, 1994, p.161).

Assim, nas peças de Bausch, “o espectador é envolvido num método de puxa-empurra, absorvido pelo forte impacto emocional das cenas e distanciado pela duração exaustiva das repetições” (CANTON, 1994, p. 161), e pelo estranhamento que elas suscitam.

Por exemplo: em *Café Müller*<sup>14</sup>, a mesma mulher, aquela que exilada do mundo externo vive por dentro, cruza com um homem, aquele que lhe tira da frente as cadeiras. Abraçam-se. Um terceiro aparece, um outro homem que começa a desfazer a imagem do abraço, desmontando-a. Desprendendo metodicamente os braços da mulher do corpo do seu parceiro, esse terceiro monta um beijo com esses dois personagens passivos, depois ajeita os braços do homem de maneira a poder recebê-la neles, então coloca a mulher deitada nos braços de seu par. Ele, ausente desse jogo de um terceiro, sem tônus suficiente, a deixa cair no chão. Ela cai e volta a abraçá-lo. A cena se repete, e repete, e repete, e repete e vai-se acelerando. Então, sem o terceiro

---

<sup>14</sup> A peça *Café Müller* estreou em 20 de maio de 1978 e, eventualmente, continua sendo dançada pela companhia como a maioria das peças de seu repertório. O cenário e os figurinos foram concebidos por Rolf Borzik.

a lhes dar a direção do gesto e das possibilidades de amar, esse casal continua a repetir, a montar e desmontar essa cena de afeto e abandono até o momento em que ela se cristaliza no abraço. Então, desmonta-se o abraço num tempo contínuo. A mulher sai, vagando de novo, trombando nas cadeiras.

Sobre essa cena, Bausch diz que diante dela o público ri. “É uma sequência muito triste, todavia o público tem como que uma reação nervosa e, a um dado momento, sempre no mesmo ponto, ri. Aconteceu em toda parte, em todo mundo. Só em raríssimas vezes o público ficou em silêncio” (BENTIVOGLIO, 1994, p. 18).

Aqui, a cena de amor, do encontro a tanto esperado, se mistura com seu próprio esvaziamento, com sua própria insustentabilidade, com a própria impossibilidade do amor quando este é identificado com a complementaridade.

Na cena bauschiana os processos de configuração de formas são indissociáveis de um movimento inverso, de decomposição, de apagamento, de precipitação num abismo de sentido. As imagens no teatro de formas e afetos da artista parecem zelar por um segredo que nunca é completamente decifrado.

Desse modo, nas obras da artista, o efeito de estranhamento se transforma em algo mais próximo do estranho (tal como Freud o concebeu), que, conforme esclarece Georg Otte, “não é algo exterior, algo estranho, mas algo ‘*entranho*’ que nos *beimsucht* – nos assombra e nos persegue; que, literalmente, nos ‘procura em casa’” (OTTE *apud* PORTUGAL, 2006, p. 14). Esse algo estranho, entranhado, que nos des-concerta, nos invade com algo do corpo há muito adormecido e, no entanto, não completamente acessível. Adormecemos em nós, e não sabemos.

Um dos aspectos sinalizados por Freud sobre a temática do estranho seria exatamente o encontro com o inominável, que faz vacilar a ordenação do sujeito no campo do simbólico. Nos terrenos do estranho, somos invadidos por uma intensidade afetiva que se esbarra com a impossibilidade de dizê-la por palavras.

No entanto, tal como uma criança que, tendo de enfrentar os lugares escuros da própria casa, projeta fora, nas sombras da parede, o medo e o horror que se encontra dentro, diante desse novo, estranho e entranho, torna-se impossível a reorganização com as linhas que haviam tecido aquilo que anteriormente chamava-se “eu”.

Tal como a personagem Ana, de Clarice Lispector, diante do olhar do cego, do estranho, somos invadidos por algo que escapa ao sentido, por mais que tentemos nos reestruturar num saber que se fecha, numa verdade.

Tomemos as palavras de Clarice Lispector:

A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido. [...]. E como uma estranha música o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. [...]. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, pericível. O mundo se tornara de novo um mal-estar. [...] Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão – e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com o que não eram. O que chamava de crise viera afinal (LISPECTOR, 1973, p. 17-30).

Sabemos que, por volta de 1920, Freud caminha cada vez mais em direção de questionamentos subsidiados pelo conceito de pulsão de morte e pela concepção de compulsão à repetição daquilo que não tem representação possível e para o qual não há defesa. Através da introdução do conceito de pulsão de morte e da *Real Angst*, Freud postula que não há acordo possível entre civilização e pulsão, não há como se alinhar sob o paradigma iluminista de abolição do mal-estar.

Segundo Otte, a reação burguesa (e por que não dizer científica) a esse dilaceramento seria retomar o tecer a vida com os fios originados na casa, ou seja, reconstruir o Heim, o home, o doce lar – o espaço seguro.

Tal como sinaliza Hoghe, o teatro de Bausch recusa transitar por estes espaços seguros:

O teatro de Pina Bausch confessa as dúvidas e a insegurança, os cantos e os vértices nos quais é possível bater e tornar a abrir velhas feridas, recalques. “Eu nunca poderia arredondá-lo” talvez para “transmitir mensagens”. “Eu nem poderia”. Suas peças

formulam perguntas. As respostas ficam em aberto. Dá-las “isso já seria presunção. Eu não posso dizer; este é o caminho”, diz Pina Bausch e mesmo durante as conversas, ela se entrega muitas vezes à dúvida, limita suas declarações, acentua as posições pessoais. (HOGHE, 1987, p.21)

Sabemos que a dança-teatro de Bausch trabalha com a fragmentação em busca de uma não-ancoragem do signo, do sentido, buscando afastar qualquer tipo de visão unificadora ou dogmática. Sob esse viés poderíamos dizer que seu teatro transgride a Lei, apontando-nos a singularidade de uma prática que se apóia na desconstrução do saber.

Seu teatro busca ancoragem em outra política, uma política “menor”, afastada das forças majoritárias. Políticas que nos convidam a maneiras de sentir, pensar e perceber que desterritorializam, alimentam-se em um campo de intensidades que causam microfissuras, buscam o desvio, abalam a ordem estabelecida, assim como políticas do viver já consagradas. Essa política se debruça sobre os espaços de partilha.

Como no teatro pós-dramático, as cenas, as palavras e os movimentos, em seus espetáculos, são fragmentos, módulos, um contorno, um delineamento sempre precariamente sustentado, sempre em via de se apagar. Nos terrenos do estranho tombamos num mundo de puras intensidades, campo de afetos não nomeados.

Nas cenas de Bausch o que vemos, em sua narrativa, não é uma busca por um recorte que visa à unidade do sentido, mas antes, o adentrar a dinâmica da significância que remete a um deslizamento que nunca se fecha, provocando ressonâncias, propondo uma geografia afetiva.

Tomemos as palavras de Hoghe:

Nas peças de Bausch, as palavras têm, na maior parte do tempo, qualquer coisa de fugidio, de fragmentado, de apagado. Raramente servem para a compreensão, para o esclarecimento. “Minha calma acabou, meu coração pesa; eu não o encontro nunca, nunca mais”. Em Arien uma menina sentada na água, junto à ribalta, recita partes do monólogo de Margarida do *Fausto*, e é tão difícil de compreender quanto o casal jovial que lê, rindo, um livro sobre a vida amorosa dos insetos. Estas propostas se interrompem a não importa qual momento, sem efeitos espetaculares – assim como tanta coisa dentro desse teatro de restos, de fragmentos, que se referem à realidade existente a partir do iluminar, do aumentar, do fazer reconhecíveis partes da mesma. (HOGHE, 1987, p. 12)

Em *Bandoneon*<sup>15</sup>, mulheres atravessam o palco em diagonal. Usam salto alto e mostram como eles as torturam. Não conseguem andar, se torturam.

Uma mulher vestida de negro aparece no palco vazio. Dirige-se ao piano. Tira os sapatos. Repuxa o seu vestido. Toca com força as teclas do piano. Uma segunda mulher vestida de negro aparece no palco vazio. Anda em círculos sobre o palco. Está descalça e caminha como se usasse sapatos de salto alto. Puxa e repuxa o vestido, o sutiã e a calcinha. Nos pontos que apertam, incomodam, doem. A outra mulher junta-se a ela.

Na dança-teatro de Bausch, o corpo é tomado a partir de seu atravessamento pelo simbólico, que lhe canaliza as forças e os apetites, recorta os fluxos, o insere na ordem simbólica que o organiza dentro de certos esquemas, em função de certos imperativos sociais. A cena bauschiana se utiliza dessas imagens e apresenta-as de forma crítica, desvelando todos os diferentes mecanismos de controle que incidem sobre o corpo; mecanismos de controle que reduzem o corpo a um organismo biológico ou social, povoado de automatismos e alienado dos impulsos, das sensações e de pulsões que escapam à organização simbólica.

No entanto, Bausch, ao desvelar essas estruturas de poder que incidem sobre o corpo, ao apresentá-las e criticá-las, acaba por chamar nossa atenção para o que a elas escapa, para o interior do corpo, seu existir às avessas, remetendo-nos a essa lógica interior, sensória, que reverbera até as marcas afetivas mais longínquas. Desfazer esse corpo-organismo, encontrar o seu fundo decomposto e despedaçado é, também, trabalhar com a perda da estabilidade oferecida pela imagem corporal. É ser invadido pelo estranho.

Estranhar é deparar-se com algo fora do corpo, mas ao mesmo tempo pertencente a esse. É sentir horror frente ao enigma, ao desalojamento ocasionado por algo que nos invade como externo, mas que encontra reverberação interna, como se esse outro me olhasse de dentro, em seu silêncio. O tema do estranho é explorado por Freud sua vertente de natureza desconhecida

---

<sup>15</sup> A peça *Bandoneon* estreou em 20 de dezembro de 1980, sob a direção de Bausch e dramaturgia de Raimund Hoghe.

para o sujeito e que, no entanto, remete a algo há muito e desde sempre familiar.

O fragmento, o resto, o inconcluso, o excesso torna-se produtor de conteúdos nos espetáculos da artista. Deixando-se contaminar por essa lógica de sensações, a cena bauschiana abre espaço para esse lugar não-linguageiro, espaços que engendram também o advento do estranho, daquilo que desaloja o “eu”, descentra, põe em estado de perda. Na opinião de Müller, esse teatro de fragmentos tem uma tarefa primariamente política, uma vez que age contra clichês pré-fabricados e padrões produzidos pela sociedade em suas formas de controle sobre o corpo (*apud* KOUDELA, 2003).

Nos trabalhos de Pina Bausch, “o método épico é combinado com a sensorialidade das imagens corporais, dos gestos e movimentos e seus efeitos sobre os espectadores” (KOUDELA, 2001, p. 22).

Diante dessa representação mais comprometida com uma lógica da sensação, o espectador não fecha o todo, não constrói uma síntese, mas é convocado em seu campo afetivo. O sentido não é apreendido diretamente, mas à medida que reverbera no corpo. O sentido vem apenas *a posteriori*, como construção que envolve os buracos, os lapsos, os vazios. Aqui a narrativa de Bausch se aproxima da construção poética.

Ao invés da síntese, a diferença, o movimento do desejo.

Em *Arien*<sup>16</sup>, um homem e uma mulher adentram o palco. No primeiro, o desejo de proteger, na segunda, o anseio de liberdade. O que podem desejar um do outro? Serem amados, responderia Pina Bausch. Em ambos o desamparo e o desejo de carinho. O carinho propositadamente repetido desliza e transforma-se em agressão. Não há carinho possível. Ou melhor, só há o carinho possível, desencontrado. O homem poderia acarinhá-la de outra forma? Ela poderia protestar? Será que percebem o momento em que o carinho transforma-se em outra coisa? Eles poderiam variar. No entanto eles repetem. Repetem para dizer que, neste caso, não se

---

<sup>16</sup> A peça *Arien* estreou em 12 de maio de 1979 sob direção de Bausch e cenários de Rolf Borzik.

dá, não porque não se quer dar, mas porque não se tem para dar. A favor de quem tomaremos partido? Como julgar o desejo do outro? Quando o foco se direciona para o sujeito do desejo convocado à fala e, se ao falar, esse sujeito traz questões que por excelência são paradoxais, da essência humana, como tomar partido? Não há como tomar posição porque somos colocados diante de questões que não apresentam julgamento moral possível.

Sabemos que Brecht, em seus espetáculos, convocava o sujeito da consciência, sujeito capaz de, a partir do raciocínio lógico, compreender as forças que se encontram em ação naquele momento histórico e modificá-lo.

Já Bausch convoca o sujeito da dúvida, sujeito este que nada no lago obscuro de um saber que não se sabe. Incerto, esse saber insiste e se revela na superfície de sua tessitura.

Portanto, é nesse lugar do não-saber que Bausch nada, lugar do esquecido, do recalcado, jogado fora do saber consciente. Marca para nós o impossível do carinho ou o carinho possível diante da impossibilidade da completude do sujeito e da relação amorosa.

Instigando-nos a tratar dessas questões, questões paradoxais, que nos convocam, a saber, de algo que não queremos saber, Bausch também toca em questões históricas, na história do sujeito – questões que pertencem ao mundo do desejo e do afeto e que, muitas vezes, preferem manter-se soterradas.

Pina Bausch, a partir do estranho, insere o mal-estar em suas peças, empreende um mergulho nesse inominável que toca. Suas peças provocavam reações violentas e ataques do público, que deixava em massa o teatro, fazendo questão de causar tumulto, protestando furiosamente contra o que se colocava diante deles em cena. Pina Bausch e seus bailarinos chegaram a receber, durante um período, cartas de insulto e alguns telefonemas com ameaças anônimas.

Segundo Wüstenhöfer (2005):

O que ela fazia até então com o grupo da *Folkwang* era desconhecido fora dali. Para a escola dirigiam-se apenas professores de dança e gente interessada, que não são exatamente o público normal. Os espectadores que iam a balés em geral queriam ver



apenas *Giselle* e *O lago dos cisnes*, e não as imagens de pesadelo de Pina Bausch. (WÜSTENHÖFER *apud* CYPRIANO, 2005, p. 26)

Críticos americanos, desde que Bausch fez seu *debut* no festival de Los Angeles de 1984, não cansavam de apontar seu trabalho como um posicionamento frio e neutro diante dos episódios sempre brutais, agressivos física e emocionalmente, apresentados em suas peças estranhando a ausência de um encaminhamento moral. “Ela continua reportando a nós atos de brutalidade e humilhação – numa pornografia da dor”<sup>17</sup>.

No entanto, vale ressaltar que nas peças de Bausch, não se trata de moral, tampouco de um direcionamento de caminhos, como ela mesma ressalta, mas sim de um posicionamento ético: de uma ética do desejo.

Lacan, no *Seminário 7: A ética da psicanálise*, aponta para a necessidade de uma ética outra, que não estaria pautada nem na resignação, nem na transgressão, pois ambas se inserem dentro da lei paterna, do discurso que se identifica com a Verdade, mas sim de uma ética outra, fundada na busca da palavra plena, de uma verdade não-toda, parcial.

Sabemos que, para Brecht, as contradições da sociedade deveriam ser resolvidas no próprio homem. Ao mostrar o homem alienado ao Outro, incapaz de nomear a si próprio, entregue a absorver e ser o que o Outro espera dele, Brecht também convoca esse homem a responder sobre o próprio desejo e a se posicionar como sujeito, sempre no fio da navalha entre social e íntimo. Desse modo, a partir dessa articulação percebe-se que a linha divisória entre Bausch e Brecht é mais tênue que se imagina, pois como nos lembra Lacan, o sujeito só existe a partir do movimento de alienação ao Outro (cultura). A linguagem o atravessa formando seu discurso. No entanto, para se tornar sujeito é preciso também fazer o caminho inverso, isto é, desalienar-se, responder sobre o próprio desejo, reconhecer-se separado desse outro, incompleto, no lugar de faltante.

---

<sup>17</sup> ROSS. In: “Difficult Dances: the coreography of Pina Bausch”. Stanford Presidential Lectures in the humanities and arts. October. Disponível em <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/>

Vimos que os personagens, mostrados por Brecht, surgem como mandatários de forças mais poderosas que permanecem ao fundo. Ali captura-se o homem, mandado por forças sociais, pelo discurso social, alienado ao Outro. Discurso que forma os corpos, os gestos, enquadra o sujeito, direciona-lhe o olhar e o corpo, assim como a imagem corporal e imagem do mundo.

Na obra de Pina Bausch essa questão da subjetividade é sempre abordada para destrinchar e apresentar as relações sociais de poder nos corpos e discursos dos dançarinos e para apresentar esse lugar do sujeito do desejo, sempre fazendo báscula entre a linguagem e seu universo caótico e pulsional.

Poderíamos inserir Bausch e Brecht como dois extremos ligados pela Banda de Moebius, uma, ao andar pelo caminho do sujeito deságua no social, e o outro ao andar pelo caminho do social deságua inevitavelmente no sujeito.

### 3. DANÇAR, AMAR, OU MORRER TALVEZ ...



Fig.9 - Wuppertal Tanztheater, *Bandoneon*, 1980

Mesmo os animais e as flores, todas as coisas que usamos no palco, fazem parte da vida cotidiana. Há crocodilos ou uma bela e triste história de amor com um hipopótamo. Para que se possam contar histórias que não podem ser ditas por palavras. Ao mesmo tempo, pode-se mostrar algo da solidão, da pobreza, do carinho. Tudo é sempre diretamente visível. E cada espectador pode compreender de imediato com seu próprio corpo e seu próprio coração. Esta é a maravilha da dança: que o corpo seja uma realidade pela qual se atravessa. Ele nós dá algo bastante concreto que se pode captar, sentir e que nos move.

Pina Bausch

Os movimentos surgem como eu antes encontrava as coisas. Isso sempre me interessou muito. Não a própria composição, mas a descoberta do movimento.

Pina Bausch

O primeiro lugar: o do corpo que dança. O segundo: o do movimento e do desejo – poderíamos chamá-lo também o lugar do sujeito do desejo. O terceiro lugar: o do *corpus* da dança. Como se dá o diálogo entre esses três lugares? Como se dá o diálogo entre esses três lugares no fazer artístico de Pina Bausch, na construção do caminho e do dançar apropriado, tornado seu?

A partir desses três lugares surgem passagens, nascem algumas linhas que esboçam escolhas e, por que não dizer, traçam um dançar ou uma forma de dançar e de pensar o próprio dançar e o dos outros.

Dessas experiências que vivemos podem nascer linhas duras. Linhas duras são aquelas que buscam o instituído, buscam institucionalizar e formalizar o saber numa rede que se quer verdadeira e única. Criam identidades, ideologias. Definem o que somos e o que fazemos, assim como os caminhos para ser e fazer. Atravessado por elas o sujeito refaz o traçado, tal qual aquele que desenha sobre o pontilhado. Desenha sem saber o que desenha ou por que desenha. Dança sem saber o que dança ou por que dança.

No entanto, existem outras linhas, linhas que dão salto; que vagueiam no escuro do traço, no seu avesso. O encontro com elas tem algo de definitivo, pois, ao encontrá-las, ao seguir no vaguear de seu traço, algo no próprio traçar se transforma. Quando atravessados por essas linhas somos afetados. E para esse afetar não há lenitivo, pois não há lenitivo para o encontro com a vida, ou com o que resta dela: esse rastro, esse traço de sei lá o quê. E para suportar alguns encontros com a vida faz-se necessário atravessar também a morte e, com ela, a possível desintegração do eu, o esvair das identidades, o despedaçamento do corpo.

Começo o primeiro movimento no lugar 1, o lugar do corpo que dança. Tal como

Isadora Duncan, coloco a mão no peito, faço silêncio em meu corpo para sentir de onde o movimento nasce. De onde vem a primeira onda, o primeiro vento, o primeiro sopro de vida. Porque é assim que se sente o primeiro movimento, como o nascer de uma vida por dentro. De uma vida-dança ... uma vidança ... uma vidência.

Com a mão no peito, sinto o ritmo de minha respiração, começo, sem me dar conta, um movimento pendular; sou invadida por uma sensação que me leva a uma imagem – mãe ninando bebê na cadeira de balanço. Sinto que todo o meu corpo está envolvido por um ar denso que me embala. Habito essa imagem, sinto o toque, ele se materializa em meu corpo. Sinto todo o meu corpo se abrir. Não sei ao certo se lembrei de algo ou se me conectei com uma verdade interna. Sequer sei se é uma verdade, mas sei que vivi; que esse bebê viveu no meu corpo por um instante, e essa mãe também. Um movimento leva a outro, que leva a outro, que leva a outro... Já não sei mais se sou eu que o conduzo ou sou por ele conduzida. Estou no avesso de meu corpo e começo a ver e ouvir por dentro. Aprendo o dançar pela queda do coração, da sensação muda, mas de carne. Sou toda carne, carne sensível, inteligente, latejante, pensante. Sou viva. Meu corpo intui os caminhos e me conduz. Talvez porque um dia, perdido do fio de Ariadne, ele já os tenha trilhado. Digo perdido do fio de Ariadne porque tal fio, ao ser segurado na entrada do labirinto, permite a Teseu refazer o caminho percorrido, encontrar a saída do labirinto, voltar ao ponto de partida.

No entanto, o bailarino, ao trilhar esse desconhecido labirinto de sensações que é o corpo que dança, não tem em mãos o fio que orienta e traça o caminho seguro; segue o vagar sem rumo ou destino certo; pesquisa, tateia, encontra-se imerso num mar de pulsões.

O movimento nasce assim, quando o bailarino, alimentando-se de sua paisagem interna, traça ali um desenho interno que se prolongará, por ressonâncias, no espaço e nele criará texturas. Dentro dessa perspectiva, o movimento que não encontra um caminho dentro do corpo não tem um caminho fora. É necessário que primeiro esse traço se faça inscrição no corpo para que esse

corpo no espaço se torne escrita. A isso José Gil chamou espaço do corpo. “O espaço do corpo é o corpo tomado espaço” (GIL, 2004, p.18). E ele “nasce a partir do momento em que há investimento afetivo do corpo” (GIL, 2004, p. 48).

Assim, é no interior de seu corpo que o bailarino, como um *flâneur* dos sentidos, deixa-se levar por fluxos, ondas, impulsos que, líquidos, percorrerão todo o corpo, ocuparão espaço, tocando frestas e silêncios. E esse vagar é um pensar próximo do devaneio, um pensar do corpo – um *pensacorpo*.

Segundo Sandor Ferenczi (2002), quando o psiquismo falha, o corpo começa a pensar (FERENCZI *apud* FONTES, 2002). Acrescento que ele pensa porque já estava lá, onde a história do sujeito se fazia. Já construía um lugar, já recebia impressões. *Pensacorpo* este que visita mapas afetivos, viaja nas “marcas das inscrições que são próprias aos afetos, e aquelas dos processos primários eles mesmos subjacentes às inscrições languageiras” (KRISTEVA *apud* FONTES, 2002, p.108). *Pensacorpo* oriundo de um tempo perdido da memória e do esquecimento – que Julia Kristeva chamará de tempo sensível –, mas presente numa outra memória, numa memória corporal. Memória que se conserva só no registro das impressões, como terreno não simbolizado de afetos.

Nesse lugar 1 – o lugar do corpo que dança – o sujeito-bailarino intui mais do que sabe. Ele pré-sente. O lugar do Saber não é o lugar do corpo-sujeito. Pelo menos não desse Saber maiúsculo. O saber do corpo-sujeito é um saber menor, exilado, fragmentado, desterritorializado. O saber do corpo-sujeito não desenha um território, antes desfaz territórios, insere nele microfissuras, que abalam as estruturas inserindo o novo. O que faz com que o pensar do corpo que dança seja sempre o de um saber em fracasso. Um saber que não se sabe, mas que a todo o momento insiste. Um saber mudo, de um silêncio cheio de sons estranhos e *en*tranhos. Para o bailarino ouvir o silêncio, tem que lhe emprestar o seu corpo; ouvir com o ouvido da pele, dos ossos, das articulações. Saber esse que não se fecha num todo; resta aberto, fissurado, se faz de

restos. Faz-se a partir de uma memória que não se confunde com o consciente, que não se julga capaz do resgate, mas de visitas sempre fractais.

Essa memória não é possível de ser resgatada pelo sujeito, pois, tal como na história de João e Maria, o caminho, marcado no início do viver, se perde na volta, quando tentamos lá retornar como sujeitos de linguagem. Pegadas se apagam, gravetos e migalhas de pão desaparecem. Rastros se perdem. Derivada de uma intensidade pulsional, afetiva, essa memória não faz traço mnêmico<sup>18</sup>.

É nesse território que o bailarino adentra ao tornar seu corpo espaço de dança, ao investir de afeto. Um outro lugar, com um outro saber e um outro pensar, posto que:

A tendência do afeto à difusão (mais que a combinação) explicaria igualmente o fato de a representação de coisa, sozinha, não poder tudo ligar daquilo que faz parte do representante psíquico. Daí os efeitos bem conhecidos dos afetos sobre o corpo (ou do corpo sobre o afeto). [...] Enfim, o afeto nos coloca diante desta evidência de que nem tudo se pode dizer, ou seja, ainda, de que nem tudo é simbolizável pela linguagem [...] A pulsão é um pensamento em germe e há, com certeza, um pensamento sem linguagem. (GREEN *apud* FONTES, 2002, p.108)

Trago para o papel Clarice Lispector:

“Estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim e que ainda não tem pensamentos correspondentes, e muito menos ainda alguma palavra que a signifique. É mais uma sensação atrás de um pensamento” (LISPECTOR, 1973, p. 55).

*Pensacorpo*: Pensamento em germen, ainda em possibilidade languageira, mas efetivamente acontecimento no corpo, pensamento em sua concretude corporal, marcadamente origem e para sempre.

---

<sup>18</sup> Para um aprofundamento ver FONTES, Ivanise. *Memória corporal e transferência*: fundamentos para uma psicanálise do sensível. São Paulo: Via Lettera, 2002.



### 3.1 – Um movimento chamado desejo

Minha vida começa pelo meio como eu sempre começo pelo meio, aí vai o meio. Depois o princípio aparecerá ou não.

Clarice Lispector

E aqui, o lugar do corpo que dança é atravessado por um outro: o lugar do sujeito. Esse sujeito cuja escrita começa sempre pelo meio e resta sempre inacabada, sempre a fazer-se. “Porque há qualquer coisa, porque há qualquer coisa, porque há qualquer coisa!” (PESSOA, 1992, p. 76).

É a partir do meio que a escrita desse sujeito tece sua história, re-construindo um passado e inventando um futuro, simultaneamente. Escrita essa que se erige a partir de restos de vida, construindo um estranho bordado, feito de presenças e ausências, lembranças e esquecimento, restos e falta.

Mas que sujeito é esse que começa sua escrita do meio e a partir de restos?

Antes de seu surgimento, uma história já se encontrava tecida, esperando que ele viesse ocupar o seu lugar nela. Provavelmente ele já tinha um nome antes mesmo de existir; na verdade, antes mesmo de existir, ele já existia no imaginário daquele que o esperava: era filho de alguém. Alguém que, mesmo sem lhe conhecer o rosto, já o acariciava por cima da barriga, chamava-o pelo nome, conhecia-lhe o gênero – comprando para ele roupas azuis ou rosas. Alguém que, antes mesmo de sua chegada, já lhe construía sua história; já começava no corpo desse *infans* uma definitiva marcação. O que importa frisar aqui é que uma rede já se encontrava tecida, pronta para abarcar esse sujeito para nela ele se enrolar; uma teia de palavras. Juntamente com essa mãe e suas marcações de afeto – pulsionais, uma outra ordem também o antecede e o aguarda: a ordem simbólica.

Lacan (1998) escreve:

Antes que se estabeleçam relações que sejam propriamente humanas, certas relações já são determinadas. Elas se prendem a tudo que a natureza possa oferecer como suporte, suportes que se dispõem em temas de oposição. A natureza fornece, para dizer o termo, significantes, e esses significantes organizam de modo inaugural as relações humanas, lhes dão as estruturas e as modelam. O importante, para nós, é que vemos aqui o nível em que – antes de qualquer formação do sujeito, de um sujeito que pensa, que se situa aí – isso conta, é contado, e no contado já está o contador. Só depois é que o sujeito tem que se reconhecer ali, reconhecer-se ali como contador. (LACAN, 1998, p.26)

Ele nasce inserido na ordem humana, simbólica, que o espera e que não apenas precede sua chegada, como terá criado os meios e possibilidades para sua inserção nessa ordem. Assim, nessa dimensão, falamos de um sujeito assujeitado à linguagem.

Sujeito cindido, que chega ao mundo desamparado e é marcado por uma escrita e por uma intensidade afetiva que não é possível de, por ele, ser nomeada a princípio. Ou seja, é marcado sem conhecer as condições pelas quais é marcado e nem mesmo o fato de ser marcado. Desse modo, é a partir do campo do Outro que o sujeito fala ou deseja. Outro. Aquilo que anterior e exterior ao sujeito, não obstante o determina, o que faz Lacan afirmar que o desejo do sujeito é sempre o desejo do Outro. Uma questão se coloca e cabe ao sujeito respondê-la: Você quer realmente aquilo que você deseja?

Como então se reconhecer como contador numa história já contada? Como, a partir do meio, esboçar aquilo da ordem de um devir? Ou de uma origem? Começa-se com um ponto, qualquer ponto dessa trama já tecida, com todas as escritas – desejos, fantasias, expectativas – já tecidas; é dentro dessa escrita, a escrita do Outro, que o sujeito tem de se reconhecer. É dessa escrita, da escrita do Outro que o sujeito se apropria.

Como, nessa teia, o sujeito se inscreve e faz nascer algo da ordem de um nome próprio? Também a partir de um ponto. Não o ponto final, mas um ponto de fuga por onde tudo se esvai e dele só resta um furo. É a partir desse furo, desse esvaziamento, desse *fading* que algo do sujeito se dá a ver. Um traço, “sulcagem da superfície/corpo sobre a qual se escreve e se inscreve um sujeito” (CASTELLO BRANCO, 2000, p. 23); um nome próprio.

É aqui, no lugar do sujeito do desejo, que trago novamente para o papel um nome

próprio: Pina Bausch. Nome esse que sinaliza uma forma de passagem pelo universo da dança; uma escolha, um posicionamento, um desejo. E agora, imbuída desse posicionamento do sujeito do desejo, sigo, juntamente com Bausch, para o atravessamento desse outro lugar; o lugar do *corpus* da dança.

### 3.2 – O tecer pelo meio: em busca de uma dança apropriada

É preciso aceitar a presença dos mortos como parceiros de diálogo ou como destruidores – somente o diálogo com os mortos engendra o futuro.

Heiner Müller

Teço algumas aproximações: se a escrita do sujeito começa pelo meio, também pelo meio começa o dançar do sujeito-bailarino, pois esta, ao adentrar o universo da dança, tem diante de si um horizonte já traçado. Uma idéia de corpo assim como uma idéia de dança já se encontra escrita, disposta no simbólico e cabe ao sujeito-dançarino se inserir nessa teia já tecida antes de sua chegada. Dialogar com as vozes que o antecederam.

“Dançar é como desenhar uma linha numa tela. Dançar e pintar quadros é muito parecido” (OHNO *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 49), afirma Kazuo Ohno.

O sujeito-bailarino, ao imergir nesse lugar do corpo que dança e fazer nele trânsito para descobertas, envolvimentos, delírios, coloca-se também em diálogo com um outro lugar, o lugar do *corpus* da dança. Lugar que carrega as marcas daqueles que ali transitaram. Marcas que aos poucos delinearão uma forma, uma escrita, construirão uma inteligibilidade em que um desenho se pôde configurar. Um *corpus* se pôde constituir.

“Nós carregamos os mortos em nossas costas e eles nos guiam”, afirma Kazuo Ohno (OHNO *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 14). Simbólico que se por um lado aponta caminhos, circuitos de energia já traçados e condensados numa impressão, numa memória, por outro lado

acaba também por aprisionar em sua teia aquele que nela se inseriu.

Conforme Derrida, “É simultaneamente verdade que as coisas chegam à existência e perdem a existência ao serem nomeadas. Sacrifício da existência à palavra, como dizia Hegel, mas também consagração da existência pela palavra” (DERRIDA, 1971, p. 62).

Assim, carregamos os mortos em nossas costas e eles pesam. Paradoxo da linguagem, ser portadora da morte e da vida ao mesmo tempo. Pesar e guiar o sujeito em direção à verdade de seu desejo.

Freud já nos alerta sobre o que se encontra implicado nesse processo de herdar de nossos pais, mestres ou predecessores ao apontar que o que aí está em jogo é da ordem do apropriar-se. Apresenta-nos como mote de reflexão o imperativo de Goethe: “o que herdaste de seus pais, faça-o teu”.

Derrida, que sabemos, se debruçou sobre a obra de Freud, dá prosseguimento à reflexão sobre a herança, afirmando que para herdar é preciso trair, ser infiel para ser fiel, pois “a melhor maneira de ser fiel a uma herança é lhe ser infiel, isto é, não recebê-la à letra, como uma totalidade, mas antes surpreender suas falhas, captar seu momento dogmático” (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p.11).

Segundo Derrida (2004),

Ao me explicar de maneira insistente com esse conceito ou com essa figura do legatário, cheguei a pensar que, (...), o herdeiro devia sempre responder a uma espécie de dupla injunção, a uma designação contraditória: é preciso primeiro saber e saber reafirmar o que vem “antes de nós”, e que, portanto recebemos antes mesmo de escolhê-lo, e nos comportar sob esse aspecto como sujeito livre. (...) Reafirmar, o que significa isso? Não apenas aceitar essa herança, mas relançá-la de outra maneira e mantê-la viva. (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p.12)

Caminhar sobre os mortos, dançar com eles, pressupõe, por sua vez, captar o momento dogmático da dança. Momento em que dançar vira prisão e só é possível se alinhado sob determinada bandeira ou paradigma. Eu faço, eu digo, eu falo, eu olho, eu gosto, eu não gosto, eu quero, eu não quero, eu danço, eu, eu, eu, eu... Assim a escolha estética se confunde, ou melhor,

torna-se uma questão ética. De uma ética do desejo. Uma questão se coloca ao bailarino e cabe a ele respondê-la: Você dança realmente o que você deseja?

Nesse diálogo podemos ser atravessados por uma linha dura e levados a acreditar que a dança só é possível se dada pelo Outro, pelo espelho. Buscamos um dançar e um corpo que sempre se encontra fora, na imagem e no Outro, sem ter a chance de nos perguntar se ele também faz eco com aquilo que pulsa dentro. Tal saber e fazer sobre dança nos desconecta do lugar do corpo que dança, pois, anterior ao sujeito-bailarino, esse saber ao ocupar o lugar de um saber maior, instituído, ao ocupar o lugar da Lei, do Simbólico, busca formatar um olhar, uma forma de pensar e dançar. Dançamos sobre o pontilhado.

Entretanto, podemos também ser atravessados por linhas que dão saltos, linhas que nos levam a traçar o desconhecido; a viver as coisas, mesmo que por um ínfimo de tempo, pelo avesso. E desse avesso traçar novos contornos. Essas linhas nos obrigam a perder o rosto, a perder nossa “terceira perna” (LISPECTOR, 1998, p. 11) que nos dá segurança, mas nos impede de andar. Terceira perna que faz de nós um tripé estável. Essa linha nos insere no movimento do desejo e, levados por ele, saltamos no desconhecido de nós mesmos para, a partir dali, dessa desorientação, dessa lateralidade, da morte, iniciar um novo trilhar, um novo dançar. Dançar esse que faz furo, transgride e põe em xeque as estruturas condensadas, estabelecidas e, por que não dizer, congeladas. Assim, o lugar do movimento é o lugar do sujeito do desejo e, quando ele é uma escolha da qual não abrimos mão, é o lugar da transgressão.

### **3.3 – Como habitar uma paisagem interna**

Penso então nessa mulher, Pina Bausch, que tece o dançar a partir de afetos e desejos. Tomo então o seu fazer e sua herança não pela vertente histórica, da continuidade, da acumulação de saberes, mas pela vertente do corte, da descontinuidade, do desejo. E proponho

que pensemos o seu herdar não como se esse fosse formado exatamente com o que se faz visível, instituído, sabido, mas sim a partir daquilo que escapa, excede, cai.

Pensemos então em Bausch a partir de seus excessos.

Bausch relata que, no final de um ensaio de *Os pecados capitais*<sup>19</sup>, Vivienne Newport, bailarina, gritava sozinha no palco em desespero: “Já chega, não agüentamos mais, odiamos tudo isso” (*apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 13). Nesse período seus bailarinos achavam que não se movimentavam o suficiente e esta mesma questão surgiu em seus trabalhos sucessivamente e, no entanto, Bausch relata que sentia, sabia que só pessoas fantásticas conseguem obter um grande resultado com pouco movimento.

Nas primeiras apresentações de sua companhia na América do Norte, os críticos se negavam a aceitar seu trabalho como dança. Era outra coisa que se colocava diante deles?

Bausch afirma,

A dança existe na peça, mas não é exibida diretamente. Isto é, os movimentos são tão simples que há quem pense que não são dança. Para mim, pelo contrário, não é assim. Penso que dentro das pessoas com quem trabalho existe muita dança, até quando não se mexem. (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 13)

Quando começa a dança? Quando podemos afirmar que um espetáculo é dança ou não?

Laban sempre associou o início do movimento dançado ao que ele chamou de esforço, definido por ele como o impulso interior na origem de todo movimento (LABAN, 1978). Segundo Lenira Rengel, Laban usou o conceito de esforço para enfatizar que “o movimento não é só mecânico ou físico. Há um esforço (ou pulsão) já acontecendo ‘dentro’ do que se mostra em movimento visível e lhe imprime qualidades” (RENGEL, 2003, p. 12).

Laban afirma que a dança se trata da “construção muito singular de idéias acerca das qualidades de movimento e de seu uso” (LABAN, 1978, p. 42). É o tomar-se consciente de certas combinações escolhidas de esforços e a fixação, na memória e nos hábitos de movimento,

---

<sup>19</sup> A peça *Os pecados capitais* estreou em 15 de junho de 1976 com coreografia de Bausch, cenários de Rolf Borzik, música de Kurt Weill e textos de Bertolt Brecht.

da combinação de esforço escolhida. E ainda: “Talvez não seja muito inusitado introduzir aqui a idéia de pensar em termos de movimento, em oposição a se pensar em palavras” (LABAN, 1978, p. 42).

O pensar por movimentos poderia ser visto como o conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa, conjunto de registros, traços de memória. Conjunto para o qual falta uma nomenclatura adequada. Completa Laban: “Esse tipo de pensamento não se presta à orientação no mundo exterior, [...], mas antes, aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar” (LABAN, 1978, p. 42).

Quero, aqui, me ater ao pequeno, sutil, mas significante deslocamento que Bausch propõe à sua dança e ao lugar do corpo que dança. Há em seus espetáculos uma economia de movimentos que, na pobreza de sua apresentação, parece querer desnudar cada vez mais, como se, via corpo, seus bailarinos nos conduzissem para algo muito pequeno, frágil e, por isso, extremamente importante e essencial. “Uma carícia pode ser dança”, afirma Pina Bausch (*apud* HOGHE, 1987).

Segundo Hoghe (1987):

As peças surgidas nos últimos anos são peças quase sem dança. Nenhuma delas é contra a dança. “Mas aquilo que eu sinto como belo e importante e valioso, eu quero deixá-lo intocado por enquanto – porque o sinto como tão importante”, verifica Pina Bausch. E mais: “Eu acho que antes a gente tem que voltar a aprender a dançar, ou antes, tem que aprender outra coisa – depois talvez a gente possa voltar a dançar”. (HOGHE, 1987, p. 55)

Os bailarinos de Bausch parecem compreender a dança, senti-la através do existir por dentro. Existe um certo volume, como se o dançar se fizesse a partir da visita de cada nervura, cada espaço de vida em seus corpos; como se estivessem sustentando o corpo por dentro, não pela força do músculo, mas por algo mais interno.

Sobre a dança Bausch diz que:

Os passos vêm vindo sempre de algum lugar – nunca das pernas. [...] É simplesmente uma questão de quando é dança, e quando não é. Onde começa? Quando chamamos de dança? Tem algo a ver com consciência, com consciência corporal, e a maneira pela qual formamos as coisas. (BAUSCH *apud* FERNANDES, 2000, p. 24)

Segundo Gil, devemos tomar a expressão consciência corporal como a consciência do movimento que percorre o corpo:

A arte do bailarino consiste assim em construir um máximo de instabilidade, em desarticular as articulações, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos a fim de poder reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado – uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador de movimentos microscópicos do corpo: esses, nomeadamente cinestésicos, sobre os quais a consciência não pode ter controle a não ser concentrando-se neles. Então, o corpo solta-se e a consciência do corpo torna-se um espaço interior percorrido por movimentos que refletem, à escala macroscópica, os movimentos sutis que atravessam os órgãos. (GIL, 2004, p. 23)

Para Gil, a consciência do corpo que dança difere da de um corpo em situação normal. Nele a consciência de si “deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma consciência do corpo”, através de um “relaxamento da atenção interior” em busca desse “conhecimento espontâneo que o corpo tem do mundo” a partir das “pequenas percepções” (GIL, 2004, p. 128).

Voltaremos a Bausch e sua dança-teatro, mas antes uma parada nessa questão da consciência corporal para traçar, posteriormente, um paralelo com a fala de Bausch.

Estou numa sala de dança realizando um equilíbrio em arabesque. Tal como Gil declara, levo minha escuta para cada parte do meu corpo em busca de pequenos espaços, respiro por dentro e vou me habitando, levando minha escuta a cada pequeno acidente do meu corpo, percorro todo ele a partir de micromovimentos. O movimento nunca pára, dele depende a continuidade da vida que anima aquela posição de balé.

No entanto, me pergunto: Seria essa a consciência corporal que Bausch nos fala? Gil se mantém sensível a essa questão e chega a pautar uma diferença entre a consciência corporal na dança clássica e na dança moderna, afirmando que se tratam de “duas configurações opostas da consciência” (GIL, 2004, p. 129). Uma fecha-se sobre si, a sua transparência torna-se opacidade e impermeabilidade aos movimentos internos do corpo. Observa-os sempre do exterior. A outra se



dispersa, se dissemina no corpo. “Com a dança moderna, foi o modelo do conhecimento do corpo que mudou: nem objeto físico nem corpo biológico, mas um corpo energético, feixe de forças” (GIL, 2004, p. 130).

Assim, “a consciência do corpo faz-se inconsciente do corpo [...]: percebe os movimentos e as configurações inconscientes que os corpos deixam entrever como ‘contornos do vazio” (GIL, 2004, p. 131).

Pensemos na dança-teatro de Bausch:

Vimos durante o desenvolvimento de nosso caminhar que o *escreverdançar* de Bausch se sustenta a partir de uma abertura para o não-sentido, para o entranho advindo de uma intensidade pulsional que inside sobre o corpo e que não encontra vazão na linguagem e na representação. Tateando o lugar do *pensacorpo*, a artista constrói seu texto cênico sempre tendo em vista o corpo e o inconsciente como um reservatório de pulsões.

Da pulsão sabemos que ela é um conceito fundamental na teoria psicanalítica. Conceito este que se situa na fronteira entre o psíquico e o físico. “Situada aquém do inconsciente e do recalque, ela (a pulsão) escapa da trama da linguagem e da representação” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 11).

Aqui propomos pensar a tessitura de Bausch como um enovelamento singular, haja vista que a artista situa seu *escreverdançar* nas bordas da linguagem através de uma abertura que busca inserir o universo das pulsões e o lugar do corpo no seu texto cênico.

Os bailarinos dançam a partir da escuta da paisagem interior, representada aqui pelas impressões marcadas no corpo do sujeito e que continuam vivos a reverberar no espaço do corpo. Impressões essas que se instauram aquém da linguagem. Impressões que abrem espaço para o não apreensível remetendo a um espaço anterior ao recalque.

Para Kazuo Ohno, a dança não vem do pensamento, mas deriva de uma interconexão com o vazio – um mundo para além de mundos conhecidos (OHNO *apud* BAIOCCHI, 1995).

Ou aquém, poderíamos pensar. Vazio primordial, vazio invisível que fica fora das formas dadas e que fascina porque não representa nada, nem nada o representa.

Assim, a consciência corporal a qual Pina Bausch se refere aproxima-se mais de uma (in)consciência corporal. (In)Consciência corporal. Visitar espaços onde o afeto se deu e, como a água, ocupar espaços visitando frestas e silêncios.

Tomemos Kazuo Ohno (1995): “O corpo caminha para a frente em direção ao passado imemorial” (OHNO *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 20), ao vazio, àquilo que se tece ao bordejar a falta. É como renda.

Dançar o *pensacorpo*. Dançar ao redor do vazio. Fazer bailar a falta.

### 3.4 – Acúmulo de mortes

Nós existimos hoje graças ao acúmulo de inúmeras mortes. Sou o resumo de uma série de mortes acumuladas dentro de mim.

Kazuo Ohno

Este capítulo traz a dança-teatro de Bausch, em cujo *escreverdançar* coloca exatamente esse lugar dos impasses do desejo, talvez sinalizando que, em determinadas situações, dançar não se pode.

Sua dança assinala a falta, a lacuna e a não ancoragem do desejo num corpo, antes de tudo, marcado por um excesso pulsional e incapaz do encontro com a satisfação total. Corpo aqui visto não como corpo biológico, mas como um corpo que tem também sua inscrição no real. Seu fora.

Bausch, ao afirmar que não está interessada em como as pessoas se movem, mas no que as move, insere sua dança-teatro no impasse e nos movimentos do desejo.

A dança-teatro de Bausch se configura nesse lugar de diálogo com a história da dança que a precede e com a história daqueles que dançam, de seus corpos. Sua dança nasce dessa dupla

injunção: dialogar com os mortos, mas também com o sujeito. Nesse lugar entre a transgressão e a tradição, Bausch faz opção pelo resto, pelo fragmento.

Talvez, para que a dança não morra, seja preciso matar a dança, e então poderíamos dizer que nessa “morte”, uma outra direção se faz possível. Nem a da dança, nem a do teatro, mas a da dança-teatro, que traz ao palco experimentação e propõe que nem a dança e nem o teatro morram, que não se cristalizem numa forma-prisão, numa imobilidade, mas se lancem na rede aberta do desejo e de seus efeitos.



Fig. 10 – Wuppertal Tanztheater, 1980: *Ein Stück von Pina Bausch*, 1980.

#### 4. ENTRE A FORMA E O DEVIR: O MÉTODO BAUSCH?

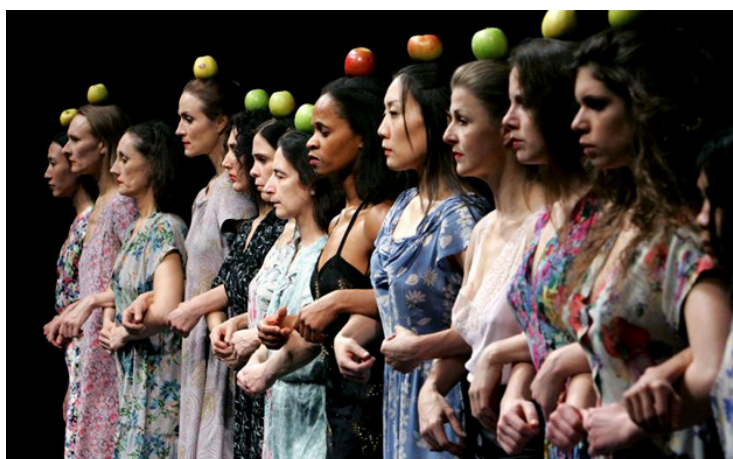


Fig. 11 – Wuppertal Tanztheater, *Palermo, Palermo*, 1989.

O esforço em fixarmos uma apresentação sobre nós mesmos – o que somos e o que fazemos – esbarra em reduções definidoras e definitivas. [...] É dentro dos circuitos contextualizados que as palavras vibram e ecoam certos significados, não dando conta de sua abrangência, parecendo assim difícil explicar o ser através do fazer, e vice-versa, imbricados numa só equação sem resolução imediata. Nomear as especificidades de uma produção reconhecida em uma categoria profissional gera representações fechadas do que se é pelo que se faz para a comunidade em que se vive. As definições se por um lado aliviam a densidade da informação da experiência vivida agilizando as causas e os efeitos da comunicação, por outro lado provocam um confinamento das mesmas experiências. Quando o fazer já tem seu destino seguro, nele se acumula um campo de informações reconhecíveis em padrões, modelos, dinâmicas e métodos.

Edith Derdyk

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo. Traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem querer entender para que valem os sinais. Falarei nessa língua sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem.

Clarice Lispector

Pina Bausch fala pouco a respeito do seu trabalho, talvez uma tentativa de não alimentar perspectivas fechadas; sua fala, sempre cuidadosa e ambígua, parece nos alertar para o perigo das certezas. A respeito das tentativas de enquadrar seu trabalho, seja mapeando influências, seja a partir de definições que pretendem capturar o sentido de sua obra, afirma: “Fórmulas, definições, rótulos: já me colocaram tantos na pele! É a preocupação habitual dos críticos: querem analisar, dissecar, procurar a todo custo parentelas e classificações. Mas acho que não me incluo em nenhuma categoria. Nem quero” (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 16). Em outra entrevista, quando confrontada com a afirmação de uma repórter a respeito de seu trabalho, responde: “Estou muito impressionada com o que acabou de dizer. Para mim é muito difícil dizer em palavras o que ali realmente está. Se eu pudesse dizer isso, de forma direta, já que tem tantas camadas de sentido, então não precisaria fazer coreografias” (BAUSCH, 2007, p. 62).

Quando se recorre à facilidade do rótulo, o que se escamoteia não é pouco: é a invenção do novo, a subversão do que está instituído, e como vimos anteriormente, a possibilidade do furo, do movimento do desejo. O sujeito, assim como seu processo criativo, se perde numa teia de nomes e definições que impedem que se pressinta nessa teia aquilo que escapa, que é força *na* e *da* obra, aquilo que ela tem de genuíno – marcações novas de um sujeito que com seu desejo, seu traço, subverte o que já se encontra sob uma ordenação, um imperativo.

É certo que, ao tomar a criação artística como processo, a inserimos no fluxo da continuidade, no entanto, é próprio do processo criativo a suspensão dessa continuidade

temporal, através de *insights* que fazem corte, escandem o tempo cronológico inserindo um tempo outro, descontínuo, feito de “instantes-já”<sup>20</sup>.

No aqui e agora da experimentação algo principia. O tempo cronológico sofre uma transformação decisiva: cessa de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e antes de outros idênticos. Converte-se em começo de uma outra coisa.

Talvez, para tentar captar o “instante-já”, necessitemos de uma escritura cênica de várias camadas de sentido (Bausch); de uma poética que, no seu transbordamento e no deslizar por significantes, nos faça pré-sentir (por via da dúvida, nunca da certeza) aquilo que já não é mais, pois escapou, mas que se faz presente em sua virtualidade, como presença de uma ausência.

Para tal escrita faz-se necessária uma escuta que não busque destinos seguros e que capte nas dobras do processo criativo, em seus desvios e reenvios, as reverberações e os rumores nascentes das pulsões. Escuta desviada, inserida num fazer que é sempre devir, e que se abre para um “saber que sempre tivemos, mas que nem sempre é consciente e presente” (BAUSCH, 2000, p. 13).

Uma escrita e uma escuta im-pulsionada, poderíamos dizer, que se constrói ao se deixar habitar por imagens, sensações, memórias, desejos e afetos que, se não se deixam capturar nas tramas da linguagem e da representação, mas que, no entanto, se deixa vislumbrar como feixe de “forças materialmente palpáveis” (DERDYK, 2001, p. 11) presentes numa poesia ou num espetáculo de dança-teatro.

Sobre o caminhar de seu processo criativo, Bausch (2007) afirma:

Neste longo processo, há momentos muito importantes. Um deles, sem dúvida, foi quando comecei a trabalhar em Wuppertal: nunca tinha tido uma companhia grande, fizera apenas pequenas coreografias, e estava aterrorizada, tinha medo dos bailarinos, que estavam ali, à espera que eu os orientasse, a perguntar-me o que fazer. Tinha medo

---

<sup>20</sup> Sobre o instante-já revela Clarice:

“Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já”. (CLARICE, 1973, P.8)

de prometer coisas que não fosse capaz de fazer. Foi um período difícil, no qual eu preparava tudo, tinha sempre tudo pronto para o caso de, se me perguntarem, eu não ser apanhada a dizer que não sabia. Depois, durante o trabalho, aconteciam coisinhas pequenas, laterais, que de repente me pareceram interessantes, por alguma razão. Então tornou-se uma hesitação entre seguir o meu plano à risca, ou ir atrás destes pequenos detalhes que, por alguma razão, me chamaram a atenção e que eu não faço idéia para onde me vão levar. Escolho esta última forma. Deixei de saber exatamente para onde vou. Isso é muito complicado, é difícil, porque ali está uma companhia, há uma data de estréia, e não há música, não há espetáculo; só existe a vida. Essa é a minha situação. E muitas vezes penso que não o voltarei a fazer. Todas as vezes, penso que se acabou, que foi a última vez... E fico deprimida porque não encontro o que quero, mas antes que me dê conta já estou a começar outra vez. Claro que ainda espero um dia encontrar aquilo que quero fazer. (BAUSCH, 2007, p. 63)

Diferentemente de um anseio de especificar pontos do processo criativo, ao visitarmos o processo de Bausch, feito juntamente com os bailarinos, seus co-autores, buscamos a orientação no lugar cifrado e movediço da experimentação.

Sob esse viés, ao trilhar o caminho da experiência, impossível não pensar no estado do ser que vive um fazer, isto é, que o experimentar se faz a partir do lugar do corpo, de um corpo presente. Lugar que, como vimos, vive os ritmos e as discontinuidades do ser e acolhe dentro de si mapas de sensações, fluxos de intensidades e o silêncio. É este corpo, um corpo em vida, que intermedeia, no fazer artístico, a relação do sujeito com o que o rodeia. Um corpo afetivo, que atravessa e é atravessado por objetos com os quais ele faz borda e fronteira para o contato com o outro e com o mundo; habitado por pulsões que circulam, este corpo segue produzindo laço e linguagem, afeto e memória.

Tal lugar da experimentação insere o ato criador não só no domínio do ser, de um corpo que se reconhece como eu/imagem, cristalizado, mas no domínio do ter, ter um corpo pulsional, aberto ao mundo, dilacerado e, por isso, povoado de afetos, pulsões parciais que incitam o movimento, ou se preferirmos, incitam o estar na vida como em constante devir.

Nessa balança entre forma e devir, o processo criativo delinea paisagens, delimita territórios, pesquisa formas, mas também é investido de forças pulsionais, informes, imensuráveis que desestabilizam o terreno conquistado, tornando-o movediço, instável ao pisar. Assim o



processo criativo é sempre passagem, nunca imobilidade ou cristalização de territórios. Ele se dá no entre, que aqui, lembremos, é visto não como um território entre dois outros, mas sim como o movimento, a passagem constante de um território ao outro: territórios da vida e da arte, da pulsão e da cultura, da experiência e do conhecimento, da ética e da estética, da dança e do teatro. “São dessas passagens, dessas regiões incertas, informes e indeterminadas que portais se abrem para a navegação em territórios desconhecidos” (DERDYK, 2001, p. 22).

Compreendemos, ao depararmos com essas passagens, quão difícil é se enredar no campo do *eu sou* ou do campo da *minha obra é*, haja vista que, uma vez nesses *entremeios* do processo criativo, tanto o artista quanto a obra estão sempre por vir.

Por esse viés, podemos agora lançar um outro olhar sobre a tessitura de Bausch e, também, sobre o seu processo criativo. Ao invés de sustentar a existência de um “método Bausch”, buscamos atentar para o fato de que a artista, ao construir um caminho, ao delimitar um território, engendra nele sua própria negativa. Seus caminhos são sempre abertos, furados, com várias entradas e saídas; neles, a ambigüidade e o paradoxo não são sinal de fraqueza ou erro, mas sinal de que a vida habita esse fazer.

Vida que Bausch insiste em frisar como a base de todo o seu experimentar:

Tento falar da vida. [...] Sucede que encontramos muitas pessoas fantásticas. Há mil contatos, mesmo que sejam mínimos, casuais. É uma influência sutil, que nos penetra, e que não sabemos para onde se dirige, nem o que poderá estimular, ou gerar, e, no entanto sentimos que é importante. (BAUSCH apud BENTIVOGLIO, 1994, p. 16)

Tomemos então o relato da diretora registrado por seu dramaturgo na época, Raimund Hoghe, em seu livro *Pina Bausch: histoires de théâtre dansé*. Bausch afirma que se poderia dizer que ela é quem determina e que ela sabe sobre o destino de seu *escreverdançar*. No entanto, diz ela, “isto não é verdade, eu pesquiso a mim mesma – eu nado exatamente como os outros” (BAUSCH apud HOGHE, 1987, p. 9)<sup>21</sup>.

Nadar em águas turvas, caminhar pelo caminho incerto da criação, suportar o lugar do

---

<sup>21</sup> Tradução livre da autora.

não-saber e experimentar o dilaceramento que toda experimentação nos coloca são coisas essenciais para Bausch e seus bailarinos. “Sobre seus bailarinos afirma: eles devem experimentar, eu não posso dizer como é, de maneira teórica” (BAUSCH *apud* HOGHE, 1987, p. 9)<sup>22</sup>. Palavras que nos dispensem de nadar, frases nas quais possamos nos reter: o teatro de Bausch recusa todas estas tábuas de salvação.

Começado o processo criativo, raras são as intervenções de Bausch. Ela entrega um bom tempo desse processo a seus dançarinos – atores/co-autores. “Mesmo uma semana e meia antes da estréia de *Arien*, ainda sem título até aquele momento: nenhum arrebatamento, nenhum apego ao que já havia sido descoberto, mas antes uma nova irrupção de formas, uma disponibilidade para novas descobertas” (BAUSCH *apud* HOGHE, 1987, p. 8)<sup>23</sup>.

Voltemos à primeira fala de Bausch sobre sua experiência criativa; ela relata que em seu processo criativo deixou de saber exatamente para onde vai, e completa: “Isso é muito complicado, é difícil, porque ali está uma companhia, há uma data de estréia, e não há música, não há espetáculo; só existe a vida. Essa é a minha situação” (BAUSCH, 2007, p. 63). E sobre seu trabalho, completa: “Não se trata de arte, tampouco de mero talento. Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida; e, como sempre, trata-se do que ainda não é arte, mas talvez possa se tornar arte” (BAUSCH, 2000, p. 11). Diante dessa vida, Bausch salienta que tem sempre o medo de fracassar, de não conseguir.

Talvez, diante da vida, na tentativa de intercambiar nossas experiências – essas que passam pelo corpo e anseiam por criar laços – todos nós fracássemos, fracasso entendido como a impossibilidade de recobrir o todo da experiência. A vida, sempre um excesso, transborda.

É a partir da vida que Bausch inicia a tessitura em sua dança-teatro de formas, movimentos e palavras e, nesse sentido, seria interessante pensar a obra da diretora nessa báscula de conjunção/disjunção com a vida.

---

<sup>22</sup> Tradução livre da autora.

<sup>23</sup> Tradução livre da autora.

Entretanto, essa passagem – da vida a dança-teatro e da dança-teatro à vida – não é uma passagem simples, pois implica uma operação que sempre deixa um resto. Ao fazer a passagem entre esses dois territórios, essa relação não se faz pela via da complementaridade, isto é, o mundo da forma não consegue abarcar o todo pulsional; existe um transbordamento, um excesso que faz com que nessa operação sempre sobre um resto. Resto esse que é o seu movimento.

Trata-se de uma vida dançada ou melhor, do que resta da vida quando esta se faz dança. Mas trata-se, também, do “vivo”, daquilo que ultrapassa os limites da vida e da morte e pulsa na criação artística, im-pulsionando para um novo trânsito, uma nova passagem. E ainda, como formula Bausch, daquilo que ainda não é arte, mas que possa se tornar arte.

Continuamente, Bausch coloca seu processo criativo no movimento do desejo, num deslizamento interminável, numa eterna procura de uma imagem, de um objeto, de uma memória, de uma palavra ou de um gesto que seja capaz de dizer da vida: palavras, objetos, lembranças e movimentos que sempre serão insuficientes. Algo (de resto) fica ali presente, imanente, prenante: uma espécie de substância em aberto sobre a qual se desliza e que, atualizada a todo instante, leva a uma nova busca, a um novo fazer, a uma nova experiência, a um novo instante-já.

Dessa forma, o processo criativo da artista se direciona para o atravessamento desses territórios afetivos. Tais passagens são construídas a partir de constantes ressignificações, delineando contornos de uma dança-teatro que se encontra sempre em trânsito, sempre buscando uma nova po(i)ética.

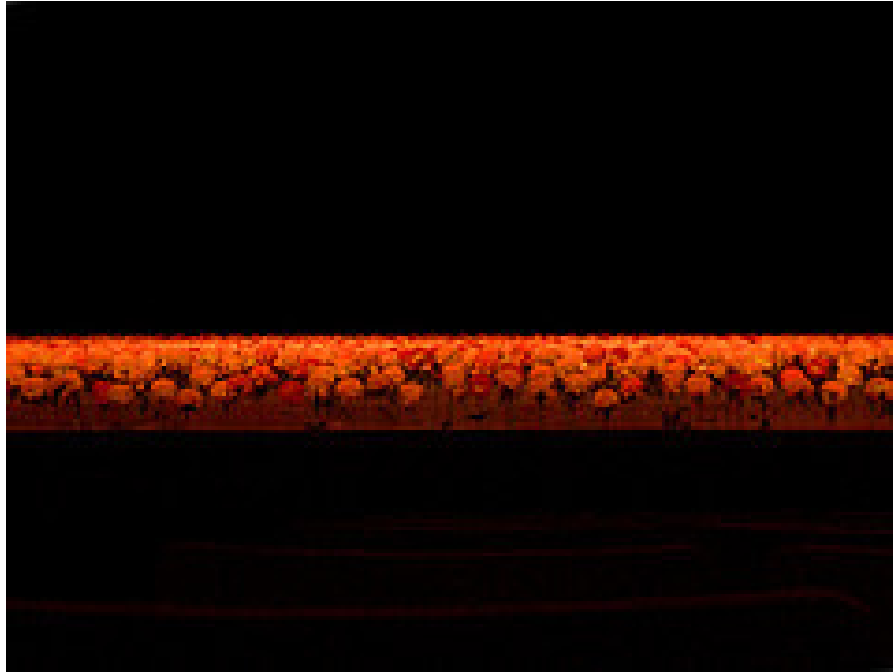


Fig. 12 – *Nelken*, 1982.

#### 4.1 – Algo indefinível

As perguntas de Pina Bausch: também tentativas de algo descobrir sem nada revelar, conhecimentos a apreender, segredos para preservar. Dizer tudo não é com ela

Raimund Hoghe

“Ternura”, “O que é isto?”, “O que se faz com isso?”, “Para onde vai?”, “E até onde vai a ternura mesmo?”, “Quando não é mais ternura? Ou mesmo então ainda o é?”.

“Um lamento de amor”. “Recordar-se, mover-se, tocar-se”. “Adotar atitudes”. “Despir-se, enfrentar-se, deslizar-se sobre o corpo do outro”. “Buscar o que se perdeu, a proximidade”. “Não saber o que fazer para gostar de si”. “Correr até a parede, arrojarse, chocar-se contra elas”. “Sentar-se e levantar-se”. “Reproduzir o que se viu”. “Ater-se aos modelos”.

“Sê terno contigo mesmo”. “Revela uma parte de ti”. “Qual é o teu maior complexo físico?”. “O que fazes quando te sentes envergonhado?”. “O que fazes quando alguém te

agrada?”. “Apresenta-te”. “Finge”. “Sapatos apertados”.<sup>24</sup>

Sobre a primeira passagem do processo criativo de Bausch, Hoghe escreve:

O início dessa busca, o espaço vazio, território inseguro, sem meta, sem direção. Mas isso não é verdade. As perguntas não são aleatórias, não são permutáveis. Mesmo quando não se pode delinear a direção em que a peça irá desenvolver-se, as perguntas buscam – giram em torno de uma coisa determinada. O não expresso permanece. (HOGHE & WEISS, 1980, p. 15)

As perguntas de Bausch, marcas do início do processo, lançam os bailarinos no oceano da subjetividade, na pesquisa de si mesmos e de suas emoções, de suas memórias; têm como foco os espaços de afeto, de con-tato. Ao serem atingidos por elas, os bailarinos, na tentativa de respondê-las, evocam histórias e recordações longínquas, tocam propositadamente aquilo que os amedronta, relembram sua infância, fantasias, culpas, antigas feridas. São instigados a caminhar até as zonas dolorosas, como as chama Bausch.

As perguntas de Bausch são como os enigmas, caracterizam-se como temas, motes para adentrar-se no tecido da vida, nos abismos da experiência. Pontuais, elas podem ser relativas ao cotidiano (“o que você fez no mercado?”), à intimidade (“como você chora?”) ou girar em torno de um tema (ternura). Segundo Regina Advento – bailarina de Wuppertal –, os bailarinos podem responder por palavras, por movimentos, ou ambos.

Os bailarinos se interrogavam quando Bausch principiou a criar seus espetáculos a partir das perguntas: “Para que perder horas, todos sentados a falar?” (MERCY *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 23).

Anne Marie Benati relata:

Quando principiei a trabalhar nesse gênero de improvisações, era tão duro que às vezes julgava enlouquecer: tinha uma formação clássica, estava habituada a um treino físico cotidiano. Com Pina, pelo contrário, tínhamos que ficar sentados, a pensar e a falar, durante muito tempo que me parecia interminável. Fisicamente, era uma loucura, meu corpo não conseguia aceitar aquela paragem forçada. Lembro-me que, muitas vezes, acabados os ensaios, me escapulia pelos bosques que rodeiam Wuppertal e corria durante horas, até não agüentar mais, até me sentir exausta, esgotada. (BENATI *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 24)

---

<sup>24</sup> As perguntas foram retiradas e compiladas de BENTIVOGLIO, Leonetta. *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Acarte, 1994.

Uma questão: por que a paragem forçada? Arrisco uma resposta: para fazer corte, abrir hiância e iniciar o movimento do desejo. Movimento esse que desterritorializa o dançar aprendido, in-formado, treinado e o desloca para o pólo do devir, desenha uma linha de fuga – linhas que temos que inventar, traçar efetivamente na vida e no dançar.

É Dominique Mercy quem relata esse processo de descoberta de um novo dançar, mais precisamente, do surgimento de uma nova poética no seu dançar:

Foi justamente em Bochum que comecei a sentir um interesse vivo, aliciante, por essa nova forma de trabalho. Compreendi que, através desse método, começava a descobrir algo muito importante sobre mim mesmo e sobre minha nova maneira de fazer teatro. Compreendi que, até aí, tinha simplesmente dançado. (MERCY *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 24)

Sobre as perguntas, Bausch diz que formula aos bailarinos perguntas que faz a si mesma, e que elas existem para se abordar um tema com toda cautela. “Nunca se pode perguntar de maneira muito direta”, afirma a artista. “Seria grosseiro demais, e as respostas demasiado banais”. E ainda: “As coisas mais belas estão quase sempre escondidas. É preciso apanhá-las e cultivá-las e deixá-las crescer bem devagar” (BAUSCH, 2000, p. 12).

Deve-se adentrar esse território vagarosamente. “Antes, é como se fosse preciso pôr-se em paz com as palavras e, com muita calma, deixá-las vir à tona” (BAUSCH, 2000, p. 12). É preciso deixar-se levar pelas bordas. É preciso pressentir essas coisas belas, deixá-las ocupar espaço. Do contrário as perguntas só agitam questões já prontas, questões que não demandam trabalho nem movimento e são incapazes de fazer a linguagem entrar em crise. “Estas questões parecem ser intolerantes ao silêncio, estando sempre dispostas a obter qualquer resposta que supostamente as informe. Pronta a satisfazer-se com a fuga da qual a fala se precipita” (FÉDIDA, 1991, p. 17). Assim, a banalidade das respostas permitiria que o sujeito preservasse sua fala íntima.

E é em direção a essa fala íntima que Bausch caminha ou se deixa conduzir juntamente com seus bailarinos. Nesta fala, relata Bausch, “mostra-se algo daquilo que todas as pessoas são”

(BAUSCH, 2000, p. 12).

Segundo ela:

Se alguém mostra uma coisa muito íntima, que todos sentimos, custa-lhe muito fazê-lo, não é fácil para a pessoa abrir-se de uma forma muito exposta, o que ali está é muito especial e muito frágil. E será sempre algo importante para essa pessoa. Sempre que o fizer vai tomar conta desse momento de forma preciosa. Significa alguma coisa para essa pessoa. E isso para mim é muito mais importante do que ele conseguir fazer esta ou aquela coisa que eu lhe peça para fazer. Isso para eles é normal, não quer dizer nada. (BAUSCH, 2007, p. 67)

Sob esse viés, as perguntas da artista são perguntas que “são um salto” (Fédida) ou, pelo menos, um apelo para que o salto se faça: um salto a partir e fora de qualquer firmeza. Tais perguntas são capazes de fazer o sujeito sair do sono, no qual a fala ou o movimento tornado habitual o mantém, para levá-lo a tatear no escuro. Perguntas que instigam o encontro com o silêncio e o vazio, levando aos seus bailarinos a realizar uma narrativa sempre no movimento de procura e perda da coisa vivida nas tramas da linguagem.

Tomemos as palavras de Blanchot (1991): “A questão mais profunda é tal que não permite ser escutada; pode-se apenas repeti-la, refleti-la em um plano no qual ela não é resolvida, mas dissolvida, devolvida ao vazio de onde surgiu” (BLANCHOT *apud* FÉDIDA, 1991, p. 16).

Num dos ensaios de *Bandoneon*, diz a artista:

“Quero que vocês me descrevam como é o choro. Me digam como vocês choram, em que situação. Existem inúmeras maneiras de chorar, inclusive a que passa pela cabeça de cada um nesse momento. [...] Quero ver como sai o choro de cada um. Vocês podem imaginar e demonstrar os sons produzidos durante o choro” (BAUSCH *apud* WILDENHAHN, 1982).

Nazareth Panadero levanta-se, dirige-se ao centro e responde:

“Quando eu choro a garganta se expande e a respiração fica assim. (Mostra como fica sua respiração). E assim segue como se a cabeça fosse inchando. E quando falo, noto que me faltam nuances. Se tem alguém presente, tento disfarçar com um sorriso. Depois de ver as pessoas meu rosto fica passivo por alguns instantes e pronto; correm-me lágrimas pela face” (PANADERO

*apud* WILDENHAHN, 1982).

“Sem qualquer avaliação imediata, Bausch se introduz na perspectiva das respostas, nas histórias de cada um, anota num papel, continua questionando” (HOGHE & WEISS, 1980, p. 14).

Essas perguntas se circunscrevem como um questionamento singular e pessoal, direcionado para o que do sujeito não se dá à mostra com facilidade; exige trabalho, desprendimento, paciência, insistência. Como defende Fedida, exige insistência porque há resistência.

Ouçamos os relatos de alguns bailarinos de Bausch:

Às vezes, não respondemos porque a pergunta nos toca demasiado, perturba-nos, emociona-nos. Mas sabemos que há sempre uma maneira de ir mais além, mais longe, sabemos que temos que lutar contra esse pudor. Tenho a certeza de que, se Pina nos faz a mesma pergunta mais do que uma vez, em períodos diferentes, é porque intui tudo isso: sabe que nas nossas respostas há sempre uma possibilidade de ir mais fundo, de obter algo que anteriormente nos escapou, ou que, por medo de nós próprios, quisemos deixar escapar. (MERCY *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 26)

Durante os ensaios, responder é por vezes difícil, mesmo impossível. É preciso dizer a verdade e não se consegue. Então, o que dizemos soa falso. Quando chega a minha vez, dou por isso, porque sinto logo o entulho no estômago. Sinto a exigência profunda de dizer a verdade, mas escondo-me por detrás de gestos e palavras que não me pertencem. Experimento uma sensação de mal-estar. Isto é, receio que todos dêem por isso, Pina em primeiro lugar. (BENATI *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 26)

Às vezes temos a impressão que Pina faz sempre as mesmas perguntas. E parece-nos que não agüentamos mais. Um tema proposto freqüentemente é, por exemplo: “o que se faz quando se está sozinho?”. Depois, no final, percebemos que a formulação é sempre diferente. As respostas variam: de acordo com a atmosfera do espetáculo que se está a ensaiar, segundo o estado de alma de cada um de nós, segundo o nosso grau de disponibilidade, segundo o nível de relação que nos liga nesse momento a Pina, aos outros bailarinos e, sobretudo, a nós próprios. (ENDICOTT *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 26)

De uma pergunta passa-se à seguinte e à outra e à outra. Segundo Leonetta Bentivoglio, o processo se dá com uma série de retrocessos e reenvios temáticos, aparentemente muito ilógicos, perguntas que parecem não ter ligação umas com as outras, mas que acabam por estimular uma série de associações em cadeia.



As perguntas de Bausch – tal como uma pedra lançada na água – provocam ressonâncias, criam instabilidades, reverberam no corpo e abrem espaço para uma outra cena, um outro saber – que não é o racional, analítico e nem consciente e em que a linguagem, distanciando-se o máximo possível de si mesma, faz falar o sujeito, na singularidade de sua experiência.

Segundo Anne Marie Benati:

Com Pina arrisco-me sempre a descobrir uma verdade. É ela que me põe em relação direta com aquela minha verdade, mas trata-se sempre, no entanto, de qualquer coisa que me pertence em sentido absoluto e eu, no momento da descoberta, sei que o fiz em primeira mão. O verdadeiro trabalho, em resumo, depende de cada um de nós. (BENATI *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 26)

Para além do que se diz, vislumbra-se aquilo que não se pode dizer, como um convite ao silêncio.

Assim, na tentativa de dar língua ou alguma consistência, de tornar visível o desenho interno feito de afetos e sensações, seus bailarinos caminham num terreno movediço, marcado pelo processo de desgaste e desagregação da memória e da linguagem da memória.

Movediço porque ao fincar os pés nesse terreno para, a partir desse pisar, edificar uma narrativa (de movimentos, fala ou imagens), é como se estes submergissem num fundo oco e vazio, no silêncio das memórias que não podem ser partilhadas via linguagem.

#### **4.2 – De restos, rastros e lembranças**

Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando em um plano geométrico como as figuras sucessivas de um caleidoscópio.

Clarice Lispector

Na mitologia grega, encontramos o mito de Lethe, segundo o qual no inferno existem duas fontes próximas: Mnemosyne, a fonte da memória, e Lethe, a fonte do esquecimento, de

cuja água os mortos vão beber para esquecer-se da vida terrestre, seus rastros e marcações; quanto às almas que retornam ao mundo dos vivos, Lethe tem também a capacidade de fazê-las esquecer do mundo subterrâneo dos mortos.

Segundo uma outra versão do mesmo mito, a função da memória era um dom divino conferido ao poeta por Mnemosyne e seu objetivo era possibilitar o acesso ao outro mundo e o retorno ao mundo dos vivos. Vemos, portanto, que Mnemosyne é capaz não só de promover o resgate do passado como sua perda, seu esquecimento.

Dentro dessa perspectiva, o trabalho da memória nunca se limita a uma descrição ou representação do passado, mas é construção e se constitui no próprio gesto que inventa o futuro.

Tomemos a psicanálise e sua relação com a memória. Freud, em seu texto *Uma nota sobre o Bloco Mágico*, defende que nosso aparelho perceptivo se assemelha a um bloco mágico – uma prancha de resina ou cera castanha-escura, coberta por uma folha fina e transparente. Para utilizá-lo, escreve-se sobre a parte de celulóide com um estilete que pressiona o papel sobre a prancha de cera. Os sulcos nela feitos constituem uma escrita. Tal escrita, efetuada pelo estilete, será apagada ao se levantar a folha de celulóide. No entanto, traços do que foi inscrito permanecem, ficam retidos na prancha de cera e poderão ser vistos sob luz apropriada.

No momento em que o estilete calca a superfície da folha de celulose algo de escreve, porém, no momento seguinte, no qual o traço se perde na prancha, restando apenas um rastro, algo se inscreve. Tal qual esta escrita, da qual se retém só os sulcos, as inscrições, a memória se dá por esse duplo gesto que vive da inscrição e da rasura, do traço e da obliteração do traço.

Se o que resta do vivido são apenas rastros, inscrições, recuperar a história do sujeito significa construir no lugar da falta, do vazio, edificar uma escrita a partir dos rastros (CASTELLO BRANCO, 1994. p. 38).

É isso que Freud analisa em seu texto *Construções em análise*. Nele Freud compara o

trabalho do psicanalista ao do arqueólogo, ambos reconstruindo sobre algo que se perdeu, que só será apreendido a partir de restos do que foi. Assim, o analista edificaria uma história do sujeito a partir dos restos e lacunas, efetivando a construção do infantil ali onde a lembrança falha.

Traços do passado que sempre escapam, restos que jamais serão resgatados, apenas se deixarão vislumbrar em sua virtualidade que se sabe existir exatamente ali onde falta. Em torno desse objeto ausente a memória se constrói. Re-constrói bordejando a falta.

Walter Benjamin, em seu texto *A imagem de Proust*, também atenta para a íntima relação entre os atos de lembrar e de esquecer e, tomando a obra de Proust, afirma: “O importante, para o autor que lembra, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua lembrança, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária de Proust não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos reminiscência?” (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Segundo ele, nesse processo de tessitura do vivido, procedemos de forma oposta à de Penélope. A cada nova manhã acordamos, e, ao acordarmos, “em geral fracos e apenas semiconscientes seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da experiência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós” (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Para Lúcia Castello Branco(1994):

Pensar a memória como esse duplo gesto (o de debruçar-se sobre o passado e o da linguagem que traduz o vivido em imagens), é pensá-la também como uma desmemória, como alguma coisa que se tece, ou que sobrevive, justamente a partir do esquecimento, a partir dessa estranha urdidura, desse absurdo suporte que, afinal, não passa de uma ausência, de uma lacuna, de um buraco. (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 36)

Em seu livro *A traição de Penélope*, ela nos chama a atenção para o fato de que algumas narrativas, ao se erigirem sobre a memória, procedem como Penélope, no destecer da sua própria trama. Portanto, é em torno do esquecimento, dos buracos, do que da história desses sujeitos resta apagado que também se erige a construção dessas narrativas, propondo, para além de uma

poética da presença, também uma poética da ausência. Ao invés da escrita, a inscrição, que é rasura, esvaziamento.

Assim, tais narrativas, ao ocuparem o lugar do feminino, tecem um texto urdido no esquecimento, nas perdas, nas lacunas, na morte.

Penélope sofre também do esquecimento, do lapso, da rasura e da falta irre recuperável. Na noite do esquecimento, Penélope destrói o que tece de dia em sua interminável espera. Mas no que destece, no tecido esgarçado que lhe escorre das mãos, constrói um outro texto: um texto urdido na perda, na ausência, na lacuna. (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 156).

Também Benjamin sinaliza que é “a reminiscência que preescreve o modo de textura” (BENJAMIN, 1994, p. 37). Como um tecido esgarçado e lacunar, a obra tem como construção a trama e nos fios que servem de suporte à trama, o vazio, o lacunar, o esquecido.

Vemos que o processo de construção dos espetáculos de Bausch também se dá a partir dessa estranha urdidura do esquecimento. Assim, a lei do esquecimento se exerce no interior da tessitura de seus espetáculos, construindo narrativas, em torno de algo que escapa. Narrativas fragmentadas, apoiadas em associações livres, numa fala aparentemente ilógica, no entanto encadeada, “interiormente aberta para sua temporalidade constitutiva por meio daquilo que foi escutado do infantil que nela opera” (FEDIDA, 1991, p. 33).

Narrativa que mergulhará sempre “nesse buraco negro, nesse inominável do discurso, nesse silêncio de palavras que se abrem sobre o vazio” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 61) e que acabam por tocar as camadas surdo-mudas da linguagem e dela trazem ecos de um tempo sensível.

Kristeva afirma que quando nos referimos a esse tempo sensível estamos nos referindo na realidade a um tempo perdido, invisível. Um tempo sensorial. Estamos diante da sensação indizível, nos lembra Kristeva, de uma espécie de câmara obscura. Segundo ela:

Encontrar o tempo não quer dizer simplesmente reconciliar-se com o que excitava e que recalamos. Reencontrar o tempo seria fazê-lo advir: extrair a sensação de seu

apartamento escuro; arrancá-lo do indizível; dar signo, sentido e objeto ao que não tinha. Encontrar a memória seria criá-la, criando palavras e pensamentos novos. (KRISTEVA *apud* FONTES, 2002, p. 79)

E sobre essa construção Kristeva completa:

A construção é uma ficção que opera com os signos elípticos e desestabilizados, até mesmo metafóricos da linguagem poética – é a razão pela qual ela tem o poder de chegar até as marcas das inscrições que são próprias aos afetos, e aquelas dos processos primários eles mesmos subjacentes às inscrições languageiras: e, logo, de chegar até as marcas dos afetos. (KRISTEVA *apud* FONTES, 2002, p. 108)

Essas marcas de afeto, defende Fontes, ficariam restritas ao registro do sensível, de uma memória corporal. Ficariam como uma impressão, uma pegada: a *indrücke* freudiana.

Segundo Fontes, essa marca “remete a um processo mnêmico que não é de início informativo e sim energético. Essas impressões podem se integrar a traços mnésicos, ou permanecerem em seu nível específico, sem chegar à representação ou ao significante” (FONTES, 2002, p. 48). Permaneceriam numa memória corporal. Inacessível à rememoração, pois não constitui nenhum traço mnêmico de origem.

Freud, em seu texto *Lembranças encobridoras*, afirma:

O enigmático reside no fato de que estamos sob o jugo ou sob o efeito, durante toda a nossa vida, dessas impressões precoces. Esse efeito (*Einnwirkung*) é o infantil que perdura em cada indivíduo. E o que nos deixa perplexos é que essas impressões de infância, as mais poderosas e soberanas pela vida inteira, não têm necessidade de deixar atrás de si uma imagem mnemônica. (FREUD *apud* FONTES, 2002).

Impulsionada por essa memória corporal, a dança-teatro bordeja esses territórios aquém da linguagem e da representação.

Desse modo, a tessitura de Bausch se delineia partir da construção – tal como Kristeva a formula – em torno de algo que escapa às tramas da linguagem e da representação, delimitado aqui como esse campo do sensível.

Pensando a narrativa de Bausch a partir dessa perspectiva, que esta se faz a partir da construção de algo que resta apagado, precariamente esboçado, a bordejar o vazio e a memória,

constatamos que esta delinea um território de afetos e, a partir desse campo sensível, uma outra trama vai sendo tecida pela artista.

Uma trama que se faz não pelas linhas que as tecem, mas do que destas resta apagado, em suspenso, não dito por trás do dito: “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora” (LISPECTOR, 1973, p. 23).

Entretanto, pelas bordas, contornando o inatingível, o *escreverdançar* de Bausch roça esse campo de sensações, de afetos expatriados que fizeram marca no corpo.

É a partir desse lugar – de relação da dança-teatro com a memória, principalmente corporal – que a escrita poética de Bausch se faz. O que vemos em seu *escreverdançar* é uma construção a partir do corpo, de suas sensações.

Terpsícore (a deusa da dança) era uma das nove filhas de Mnemosyne e Zeus, predestinada a trazer sabedoria, arte e paz mental para os homens. Todas as filhas eram sujeitas à liderança de Apolo. Entretanto, a rebelde Terpsícore, após muitos séculos de dominação, decide desaparecer das vistas de Apolo e da companhia de suas irmãs, correndo de volta para o útero de Mnemosyne.

O *escreverdançar* de Bausch, tal como Terpsícore, num jogo de extenuação da linguagem cênica através de repetições, não encadeamento lógico, e abertura para o não-sentido, busca escapular, mesmo que momentaneamente, das vistas de Apolo em busca do vazio, de um corpo exilado no esquecimento – o útero de Mnemosyne. São “as marcas de mãe” presentes na memória do corpo que busca a dança-teatro de Bausch para, a partir desse lugar, erigir uma outra tessitura, negativa e vazia, que brota de uma linguagem pulsional.

A construção da tessitura bauschiana passará, portanto, por um processo de jogo,

extenuação e dissolução da imagem corporal, em busca desse corpo pulsional, marcado pela dilaceração, pela perda dos referenciais de um corpo unificado, por uma experiência de borda.

Marcas de mãe presentes no corpo.

Impossível não recorrer às palavras de Clarice:

Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando em um plano geométrico como figuras sucessivas de um caleidoscópio. (LISPECTOR, 1973, p. 14)



Fig. 13 – Wuppertal Tanztheater, *Arien*, 1979.

### 4.3 – A bordadura do vazio

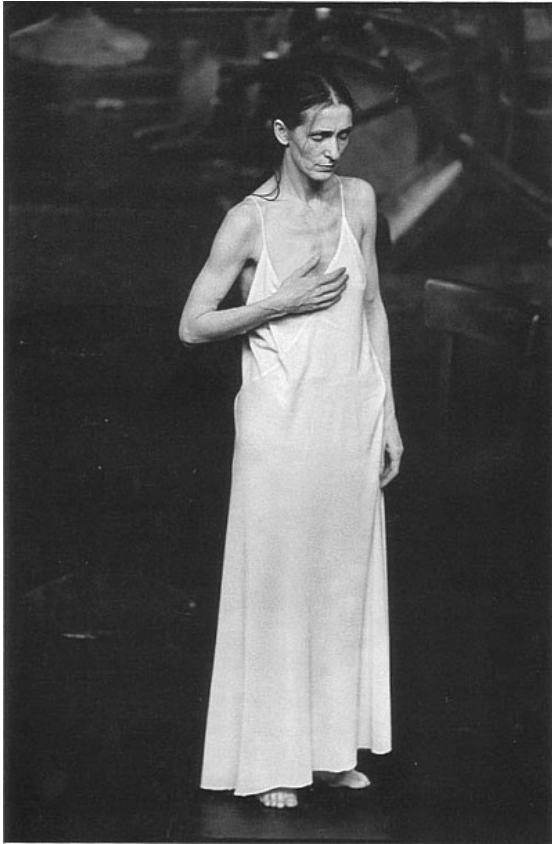


Fig. 14 - Pina Bausch, *Café Müller*, 1978.

Quero pintar uma tela. Como se faz? É a coisa mais difícil do mundo. A nudez. O número zero. Como atingi-los? Só chegando, suponho, ao núcleo último da pessoa.

Clarice Lispector

Por vezes, queremos falar de qualquer coisa e chegamos lá muito perto. Mas compreendemos também que é tão importante que parece estúpido só o fato de o mostrar. Então, é como se o “vestíssemos” com outra coisa, porque mostra-lo parece-nos arriscado, temos medo. É algo demasiado grande. Há algo de muito mais sério do que aquilo que o público, em geral, pode ver. E existe, está ali, mas não vai ser exibido, porque eu quis escondê-lo. É como se houvesse sempre um grande conflito entre aquilo que queremos tornar claro e aquilo que nos serve para nos escondermos.

Pina Bausch

Narrar, escolher um ponto de foco, pousar um certo olhar sobre as coisas a fim de delas falar, de delas imajar<sup>25</sup>. Encontrar uma maneira de dar forma, tornar visível.

“O que eu faço: eu olho. Eu não faço nada mais do que olhar as pessoas. Eu não faço mais que observar ou tentar observar as relações humanas, a fim de delas falar. Eis ali o que me interessa. Eu não conheço fora disso nada mais importante” (BAUSCH *apud* HOGHE, 1987, p. 8).

Ora, sabemos que esta questão do olhar, da escuta, está presente em todo o fazer de Bausch, desde a infância.

---

<sup>25</sup> Tradução de imager, proposta por M.D.Magno para diferenciar a produção de imagens (imajar) da atividade imaginativa (imaginar). Vide Magno. M.D. *Senso e contra senso: da obra-de-arte*. In: Lugar 9, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977, p. 43.



Segundo Janusz Subicz:

Pina trabalha sempre, até nos momentos aparentemente mais distendidos. Quando estamos sentados à mesa no restaurante, sinto que ela continua a trabalhar, pelo modo como nos olha. Observa a maneira como um de nós mexe o dedo, fixa outro que ri e fala, encanta-se repentinamente com um gesto qualquer. E muitas vezes, escreve, escreve, escreve... (SUBICZ *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 27)

Sabemos que se a reminiscência prescreve o modo de textura é porque um olhar se deu; um olhar que busca o passado, o vivido e, ao mesmo tempo, tece um futuro, constrói uma teia, um poema, uma narrativa. Benjamin nos diz que o narrador é aquele que viaja pelo espaço, pelos territórios e também pelo tempo, pela história. Assim, sempre viajante o narrador é também um estrangeiro, aquele que conserva uma “certa distância” das coisas; uma distância justa, aquela necessária para que as coisas ganhem uma densidade sobre a qual é possível falar. No entanto, o narrador também é aquele que, ao tecer sua narrativa, procede como um artesão a fazer um vaso, construindo uma escrita ao redor do vazio, mas deixando no vaso sua marca, uma impressão. Assim a narrativa – forma artesanal de comunicação – nunca transmitiria a coisa em si, pois esta resta perdida pelos fios do esquecimento, mas sim os vestígios, as marcas, os vazios daquilo que foi experienciado e vivido.

“A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 1994, p. 208). Em outras palavras, a história narrada remete também ao vazio, ao estranho, àquilo que ainda resta por dizer. Poderíamos pensar que é esse lugar da morte que faz a abertura da narrativa, pois sempre há algo a falar e sempre há algo que permanece por dizer. Assim, aquele que escuta a narrativa tece, juntamente com o narrador, um outro texto, imprimindo nele a sua marca e carregando consigo aquilo que permanece como vestígio.

Portanto, com Benjamin, vemos que o modo de olhar também prescreve o modo de textura.

A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridade formam sistemas e problemas

particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas recebem toda a existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir. (BENJAMIN, 1994, p. 220)

Pergunto-me sobre a relação existente entre o modo de olhar de Bausch e o modo de textura de seus espetáculos, pois sabemos que, se por um lado, num primeiro momento de construção tudo é consentido aos bailarinos; num segundo momento, o processo se centraliza na artista e no modo como ela seleciona e encadeia o material em cena.

Bausch salienta que nesse momento trata-se apenas de “um problema de composição” (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 28). Entende-se por composição a seleção final dos materiais, a ordem em que serão apresentados; a relação entre as várias imagens e sua ligação com as ações, a escolha das músicas; a afinidade com a cenografia; os figurinos. Tudo isso diz respeito à Bausch. “É uma questão de gosto. Seu mistério” (BENTIVOGLIO, 1994, p. 29).

Segundo Bentivoglio, uma série de variantes exerce influência sobre esse mistério. Penso que o modo de olhar torna-se, nesse processo de composição, uma variante fundamental, pois acredito que nesse processo de construção, de criação da escrita cênica, o que se vê e como se vê, assim como o que se ouve e como se ouve, interfere no modo de textura, na narrativa, no *escreverdançar* de Bausch.

Deleuze, em seu livro *Crítica e clínica*, articula o modo de olhar e o modo de textura, acrescentando aí a questão da escuta.

Segundo ele, alguns escritores inventam na língua uma nova língua, trazendo à luz, com essa nova língua, novas potências que arrastam a língua para fora de seus sulcos costumeiros, levando-a a delirar. Assim, o escritor, ao criar uma outra língua no interior da língua, levaria a linguagem inteira para um limite “assintático”, “agramatical”; levaria a linguagem a se comunicar com o seu próprio fora. “O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora”, afirma Deleuze, “é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possível”. Portanto,

para ele: “É através das palavras, entre as palavras que se vê e se ouve. [...] Beckett falava em ‘perfurar buracos’ na linguagem para ver ou ouvir ‘o que está escondido atrás’. De cada escritor é preciso dizer; é um vidente, um ouvidor, ‘mal visto mal dito’, é um colorista, um músico” (DELEUZE, 1997, p. 9). Um ator-bailarino poderíamos dizer.

No entanto, vimos que esse sujeito ao falar na singularidade de sua experiência, ao criar um *escreverdançar* a partir de sua memória, esbarra com uma realidade para a qual faltam palavras e representações; realidade essa que acaba por apontar um outro lugar e faz emergir uma outra *escreverdançar*: um *escreverdançar* que bordeja o vazio. Fruto de uma construção, essa fala margeia um espaço formado por forças pulsional.

Desse modo, os bailarinos, ao responderem às perguntas de Bausch, também falam outra coisa, falam o silêncio, o que permanece mudo como afeto não-simbolizado, no corpo, referidos a uma pré-linguagem, restos de afeto, marcas de mãe.

Poderíamos então pensar que o olhar de Bausch, ao pousar sobre o sujeito, abre-se também para o vazio, para “os tecidos esfiapados de afeto”, para “as vibrações mudas”, feitas na carne. Enfim, para toda uma atmosfera não verbal, pulsional, que rodeia toda linguagem.

Assim, o *escreverdançar* desse sujeito-bailarino toca um outro solo, para o qual o olhar de Bausch se abre. O solo de uma escrita pulsional – anterior ao nome e ao sentido. Escrita “invisível” e inconsciente, construída a partir da carne, da memória corporal, do *pensacorpo*, de *lalangue*.

Segundo Castello Branco:

Lalíngua ou lalangue, como quer Lacan, é exatamente essa linguagem pulsional da mãe, que não se traduz por palavras portadoras de um sentido maiúsculo, mas que é antes a linguagem dos sentidos corporais, do tato, dos toques, da voz, do olhar, dos gritos e dos sussurros. Lalíngua reside, portanto, nos terrenos da singularidade, diz respeito a cada sujeito e sua história, e sua verdade parcial. Por isso lalíngua participa das esferas do real, do inominável e do indizível. (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 88)

Mas trabalhar no registro do *pensacorpo* e nos terrenos de *lalangue*? Bausch nos aponta um caminho que tem a ver com seu modo de olhar.

Só não sei se isso envolve apenas a visão. Gosto de sentir, de ter sensações. É claro que também fico olhando, mas isso tem a ver com a maneira pela qual as coisas batem na retina, com o que você enxerga. Afinal de contas, não sou uma pessoa que simplesmente fica olhando ou fazendo apontamentos. Tudo o que eu vi não tem a menor utilidade para mim. (BAUSCH *apud* SERVOS, 2004)

Aqui parece que, além de bater na retina, as coisas vistas devem atravessá-la, para então serem esquecidas, pois o visto já não depende dos olhos, mas sim do corpo; “sentir, ter sensações”. Assim, podemos pensar que no universo da artista, as coisas se fazem visíveis e podem ser recebidas não somente porque batem na retina, porque se apresentam à visão, mas porque atravessam uma carne e são acolhidas no corpo.

Nesse sentido, pode-se pensar o olhar de Bausch numa direção parecida com a que Cixous aponta ao olhar de Marguerite Duras. “É uma cega”, afirma ela. No entanto, exatamente porque ela não vê, há algo nela que vê. “Subitamente, ela vê, embora aquilo tenha estado sempre lá” (CIXOUS *apud* FOUCAULT, 2006, p. 364). E Foucault completa: “Ela está cega, quase no sentido técnico do termo, quer dizer que o tocar se inscreve verdadeiramente em uma espécie de visibilidade possível, ou então suas possibilidades de olhar são o tocar” (FOUCAULT, 2006, p. 364). Aqui o olhar se prega no tato, no pulsional; não se trata mais de uma questão externa, de visibilidade; talvez se trate até de uma questão de invisibilidade, daquilo que, não sendo visível, se faz pré-sentir. Palavra que Bausch usa com frequência. Poderíamos então afirmar que, de algum outro lugar, *isso* vê.

Tomemos então não só olhar como também a escuta da artista. Poderíamos estabelecer a mesma articulação com a escuta. Para ouvir essa outra fala faz-se necessário se deixar penetrar, invadir; faz-se necessário escutá-la com o corpo. Os bailarinos têm um nome para essa escuta – chamam-na escuta corporal. Uma espécie de ouvir por dentro, ou melhor, ouvir de dentro do corpo, ouvir dentro dessa outra lógica, que não é a de um encadeamento de sentido, mas antes de um eterno deslizar naquilo que não se vê, que não se ouve e sobre o qual não se fala.

Jorge Puerta Armenta, bailarino de Wuppertal, sinaliza:

Pina é sempre assim; ela observa a tudo com seus olhos azuis, como a se alimentar da energia do local ou da situação observada. A minha impressão é que ela está sempre em busca de entender a energia do local. No palco, é essa energia que será vista, não é a própria situação de maneira alegórica que será apresentada. Quando dançamos no palco, é essa a energia que Pina espera encontrar. Minha impressão é que ela vive dessa energia. (ARMENTA *apud* CYPRIANO, 2005, p. 95)

Escuta e olhar que incluem o corpo, não o corpo biológico, mas o corpo-afeto, o corpo-sujeito. Escuta e olhar que nos fazem criar laços de afetos com aquilo que reverbera em nós e faz morada no corpo.

“É através das palavras, entre as palavras que se vê e se ouve” (DELEUZE, 1997, p. 94).

Assim, é também nas brechas, entre palavras, nesses espaços silenciosos de uma escrita im-pulsionada que o olhar de Bausch se detém. *Isso* olha, *isso* vê. Vê de forma estranhada; algo que o *eu* não reconhece como dele, mas fala insistentemente na superfície da pele, da carne, de *lalangue*.

Retomemos o narrador benjaminiano, estrangeiro, sempre a viajar; poderíamos localizá-lo aqui dentro dessa vertente do estranho/*en*tranho. Aqui, quando seu olhar e seu ouvido atravessam o corpo, *ver/ouvir* se confundem com o tato, tornam-se *en*tranhos; assim estrangeira, *en*tranha também se torna a língua na qual ele fala. Pois só resta a ele “inventar na língua uma nova língua”.

No entanto, tal como salienta Deleuze, esse limiar da linguagem não está fora da linguagem, ele é o seu fora. “É feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possível” (DELEUZE, 1997, p. 94).

Nesse processo, encontrar uma forma, tornar visível para a artista é buscar “reduzir cada vez mais, até sobrar apenas coisas pequenas, simples” (BAUSCH *apud* HOGHE & WEISS, 1980, p. 53). Navegando nas marcas de afeto pré-linguageiras das quais a memória não tem registro, o olhar e o *escreverdançar* de Bausch parecem querer devolver as coisas ao seu estado de coisidade. Reduzir a narrativa ao seu ponto p., ao seu ponto poético. Ponto que tanto pode ser um “ponto de furo por onde toda a significação escoar ou um ponto de fuga, para o qual convergem todas as

linhas mestras, todas as significações” (CASTELLO BRANCO, 2000, p. 24).

Segundo Lúcia Castello Branco:

Todo signo, além de ser “qualquer coisa que está no lugar de qualquer outra coisa para alguém” é aquilo que é. Todo processo de linguagem consiste numa espécie de tentativa de “esquecimento” dessa capacidade do signo de exibir sua “coisidade” signica para que ele possa, provisoriamente, tomar o lugar de outra coisa e significar. Isso não quer dizer, de maneira alguma, que o signo seja a coisa, mas antes, que o signo possua, em si mesmo, sua face coisal, que residiria exatamente em seu ponto de materialidade – o significante. Mas, para além do significante (ou para aquém dele), o signo estanca em seu ponto de irredutibilidade: podemos dizer muito de um signo, mas não podemos dizer tudo dele. (CASTELLO BRANCO, 2000, p. 27)

Imagens diretas, que buscam uma tessitura feita a partir das sensações corporais, ou melhor, do que aqui se entende por *pensacorpo*. Sem transposição ou metáfora, o *escreverdançar* de Bausch chega ao nível das coisas.

Em *Renate wander aus*<sup>26</sup>, nos ensaios, surge de improviso um casaco com asas de anjo. Começam as associações dos bailarinos: “as asas da fantasia, Pégaso com asas, as asinhas de um Cupido, os anjos como projeções ideais, a impossibilidade de uma comunicação autêntica dos anjos com os seres humanos, a inocência perdida, os sonhos das crianças, os vôos nos contos de fadas” (BAUSCH apud BENTIVOGLIO, 1994, p. 24). Mas Bausch se mantém inquieta, receosa, procura por algo mais direto. Um homem veste o casaco alado, sobe numa cadeira, tenta voar, inclina-se para frente. Para Bentivoglio, esta imagem traz diretamente, o fracasso, a ternura da derrota eterna, a inutilidade de qualquer impulso para alcançar uma meta.

A construção da escrita cênica de Bausch, ao tentar *escreverdançar* esse campo pulsional de sensações e afetos não simbolizados, acaba por situar sua escritura à linguagem, encorpá-la. Deixando-se guiar pelo *pensacorpo*, o *escreverdançar* segue à revelia da artista, fazendo de seu texto cênico uma espécie de carne, com suas formas, suas texturas, suas opacidades, seus buracos.

O que vemos na dança-teatro de Bausch é a construção de um texto cênico a partir de uma lógica corporal; lógica de sensações, sempre desmesuradas e precariamente simbolizadas.

---

<sup>26</sup> A peça *Renate wander aus* estreou em 30 de dezembro de 1977.

Texto que remete a uma outra linguagem: a dos silêncios, das lacunas, das reticências, dos sentidos corporais.

Tal visão vai ao encontro da de Kátia Canton que afirma: “Se há uma lógica na obra de Bausch é a do corpo, e não a da narrativa.” (CANTON, 1994, p. 178).

O texto cênico da artista, como uma pele, reveste os personagens, as imagens, instaurando um intervalo, uma hiância de sentido. E é próximo à carne que ele também se aproxima de nós. Como se todos os nossos desejos se revestissem de alguma coisa muito pequena, ínfima até, que nos faz bordejar algo escorregadio, para sempre perdido das tramas do simbólico, mas presente no corpo.

Desnudar pouco a pouco, trazer o corpo para sua realidade nua, descascando até que ele se apresente em sua coisidade, a pulsar vida e morte. No fim de *Arien*, Jan Minarik, de frente para as pessoas, tira a maquiagem de seu rosto. Enquanto homens e mulheres atravessam a cena em duplas, ele os libera de seus fardos e de suas máscaras, revelando, neste gesto, seus rostos, seus corpos.

O corpo neste momento da peça, não é apresentado em cena para nos contar uma história, para ilustrar um estado de espírito ou para servir a uma idéia; sequer espera-se que ele faça algum sentido. Aqui, ele se faz ouvir em sua materialidade, em sua realidade afetiva e pulsional. Em seu vazio. Traz em si impressões de um tempo sensível, marcas de afeto para as quais não há rastros nem pegadas, marcas essas que ainda pulsam. Delas só podemos saber emprestando o nosso corpo, para atravessar esse não-simbolizado e imemorial terreno de afetos.

O *escreverdançar* de Bausch circunscreve-se exatamente nesse limiar, a abeirar-se em seus abismos e vazios. Fragmentário, singular, franqueando os limites da linguagem, da memória e do corpo. A partir do dismantelamento da unidade corporal e da eroização do sentido seu *escreverdançar* busca sempre o que o signo já não é. Sua narrativa pretende reduzir-se até enovelar-

se aos contornos do corpo. Reduzindo a narrativa ao seu ponto p, ao seu ponto poético, a artista segue acreditando, quem sabe “que os nomes de fato não são nomes, mas as coisas mesmas, em sua singularidade, em sua corporeidade” (CASTELLO BRANCO, 2000, p. 22).

Na tentativa de chegar ao caroço, ao “é” da coisa, essa narrativa se faz líquida, alimenta-se da matéria bruta do corpo, toca nervos e pele, até que sua poética torne-se corpo e habite o palco.

Tomemos as palavras de Clarice:

Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato, faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba. [...] Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros, plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso torne palha seca, e sim úmida. Não pinto idéias, pinto o mais intangível “para sempre”. (LISPECTOR, 1973, p. 10)

Aqui, reduzir a narrativa ao seu ponto p. torna-se também reduzi-la ao seu ponto corpóreo, nevrálgico; reduzi-la ao seu ponto de irredutibilidade, ao seu ponto de insignificância, ao seu ponto de perda. Perder-se na língua, perder-se da língua, experimentar algo da liberdade e do horror de transitar pelos orifícios, pelos buracos corporais.

Levar o espaço da representação assim como o recorte que ele opera para o seu fora. Abrir-lhe as vísceras. Explodir o *logos* em hieróglifos. Levá-lo a essa “articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem” (BARTHES, 1987, p. 86).

E o que borda o *escreverdançar* de Bausch? Ele borda justamente o furo, marca uma inscrição, um traço, sinaliza um resto: o *pensacorpo*.

Às vezes só podemos esclarecer algo encarando o que não sabemos. E às vezes as perguntas que fazemos levam a coisas muito antigas, que não procedem só em nossa cultura nem só tratam do aqui e agora. É como se recuperássemos um saber que sempre tivemos, mas que nem sempre é consciente e presente. Que nos lembra de algo que nos é comum a todos. E que nos dá também grande força e esperança. Nesse sentido do todas as peças são como uma única grande peça, tal como a vida, ou melhor, como fragmentos da vida. As perguntas não cessam, e a busca não cessa. Nisso existe algo de infindo, que faz a beleza da coisa. (BAUSCH, 2000, p. 13)



“Isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui” (BARTHES, 1987, p. 86). *Isso* dança.



Fig. 15 – Pina Bausch, *Café Müller*, 1978.

**PALAVRAS FINAIS**



Fig. 16 – Wuppertal Tanztheater, *Néjes*, 2003.

O que me proponho contar parece fácil e a mão de todos. Mas sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que já está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados, apalpar o invisível na própria lama.

Clarice Lispector

Um dia colocou-se diante de mim uma mulher que carregava em suas mãos uma mala; mala essa que estava rasgada e com um buraco em seu centro. Após olhar-me por alguns segundos, essa mulher pôs-se a caminhar e a deixar atrás de si, caindo pelo buraco da mala, roupas, calcinhas, cartas de amor, laços de fita; aquelas coisas que guardamos e que nos são próximas e íntimas e em geral não mostramos a ninguém. Mostramos somente para aquelas pessoas dotadas de generosidade e talento para lidar com o horror que, cremos, sentiriam diante de tanta intimidade. Diante dessa mulher e dessa cena que já se distanciava, esvaindo e confundindo-se com o entorno; diante do caminho formado por seus objetos de afeto deixados ao léu, senti um incômodo profundo. Pensei: por que ela não costura a diaba da mala? Por que deixá-la com as entranhas abertas a me olhar? Indignada, entrei para dentro de casa certa de que, ao adentrar a casa e voltar para a minha rotineira vida, esse desconforto se dissiparia. Entretanto, essa imagem ainda me atordoou por algum tempo. Invadiu minha casa, entrou em minhas vísceras. Foi necessário que dela eu fizesse escrita.

Sensação parecida tenho eu diante dos trabalhos de Bausch. Algo parecido com a revelação de entranhas. As minhas entranhas de repente transpostas para a cena. Fico a me perguntar: como essa mulher de tão longe descobriu de que matéria bruta eu fui feita? Feita de carne e ais, a cena bauschiana atapetada com a minha pele me aterroriza. Descubro nela que minha pele é feita de buracos, e que é exatamente através desses indesejáveis buracos que ela respira. Escura e triste, não gosto do que vejo. E tal como diante da mulher com a mala, diante do texto cênico de Bausch, tornou-se também necessário que eu tentasse trazer para a escrita aquilo que já estava a confundir meu corpo, a misturar-me ao mundo, a tirar-me o sono.

E foi assim, a partir dos caminhos percorridos pelas mãos e pelo corpo, que a escrita sobre o trabalho de Bausch foi surgindo aos poucos. E em alguns momentos, nas encruzilhadas

do percurso, o caminhar com as mãos tornou-se verdadeiramente confuso; o que eu escrevia enovelava-se em meu corpo, colava-se nele de forma tão densa que eu já não sabia mais diferenciar a carne da letra.

Quando penso no meu caminhar e, principalmente no processo de tessitura dos espetáculos de Bausch (assunto de que esta escrita prioritariamente se ocupou), subitamente a imagem da mulher com a mala retorna, como a sugerir que é do que ela ecoa que estamos falando durante todo o percurso aqui desenhado. Porque, durante todo o trabalho, estivemos falando desse buraco por onde o vivido, o sentido se esvai e dele restam apenas restos, rastros sobre os quais construimos, via linguagem, a experiência, o viver.

Portanto, é da posse do silêncio pela linguagem; do real restado nas dobras e nos furos das malhas do simbólico; desse algo do corpo que escapa, e, principalmente, dessa tentativa de alcance do corpo em seu silêncio, em sua opacidade, em seu vazio que o presente texto se ocupou aproximando essas questões da dança-teatro de Bausch.

Assim, vimos que a construção dos espetáculos de Bausch abre caminho para um outro lugar: o lugar do poético. Lugar que participa de uma lógica outra, uma lógica dos sentidos corporais e do que nesse corpo pulsa no exílio da memória e da linguagem. Lógica que escapa à Lei paterna – uma lógica não fálica. Lógica do furo, do excesso que trasborda exatamente porque é inapreensível; uma lógica da falta, do impossível do desejo. É a essa lógica que dou aqui o estatuto de poética. E é a partir desse lugar do intangível, do Real do corpo, que algo próximo de um atravessamento, de uma transposição de bordas, pode-se insinuar no texto cênico de Bausch.

*Escreverdançar* a partir do *pensacorpo* é, portanto, construir um texto espetacular urdido na falta. Portanto, é dentro desse buraco, o qual nos apresenta o estranho e suas entranhas, que mergulha o *escreverdançar* de Pina Bausch, para de lá nos trazer o corpo reduzido a sua matéria bruta, a pulsar vida e morte. Porque, quando nos referimos ao processo de tessitura dos

espetáculos de Bausch, foi exatamente nessas margens da linguagem que nos situamos, em seu movimento em direção à captura do real pelo simbólico e em seu fracasso. No entanto, é exatamente quando dessas bordas voltamos de mãos vazias que algo se dá, que trazemos de lá, no nosso corpo, o intangível – algo desse contato imediato com a vida e com a morte.

Retomo agora a minha escrita e sua tentativa de delinear, de forma o mais clara possível, o que se fazia realidade em meu corpo, para, a partir desse delineamento, ampliar o campo de discussões necessárias para que a dança-teatro de Bausch se faça mais próxima. Dela, durante todo o percurso, busquei uma aproximação inquieta, respeitosa, mas, sobretudo, afetiva, tecendo amarrações que possam contribuir para pensar a construção não só dos espetáculos de Bausch, como também de outros que se arrisquem nesses territórios do afeto, nesses espaços do corpo.

Mas não importa quanto tentemos amarrar os fios soltos, não deixar espaços para dúvidas ou ambigüidades. Não importa quanto tentemos não deixar nada para trás, por dizer. Sabemos que o rastro e os furos são inevitáveis. Dos furos certamente presentes neste texto fica a esperança de que possam engendrar novas passagens, novos furos, novas dúvidas e questionamentos.

Importante é não perder de vista a vida e o movimento do desejo, e principalmente a aproximação afetiva, inserindo em qualquer reflexão sobre arte esse campo da falta, da transgressão. Parafraseando Brecht: “Sob a regra, desvendai o abuso” (BRECHT *apud* BARTHES, 2007, p. 8), os espaços em branco, a escuta da falta, acrescento.

Encerro com as palavras de Clarice:

... a matéria do corpo antecede ao corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio.

Eu tenho a medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como eu vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção,

é que obtenho o que ela não conseguiu.

E é inútil procurar encurtar o caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despessoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço... (LISPECTOR, 1998, p. 17)

## BIBLIOGRAFIA

### LIVROS:

- ALONSO, Silvia Leonor & LEAL, Ana Maria Siqueira. *Freud: um ciclo de leituras*. São Paulo: Escuta, 1997.
- BAIOCCHI, Maura. *Butob: veredas da alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007a.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENTIVOGLIO, Leonetta. *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Acarte, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BRANCO, Lúcia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Os absolutamente sós – Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.
- CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou...* O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea. São Paulo: Ática, 1994.
- CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 1988.
- CASA NOVA, Vera & GLENADEL, Paula. (org.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995, v. I.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997, v. IV.



- DERDYK, Edith. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DERRIDA & ROUDINESCO. *De que amanhã: diálogo*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, George, *o que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FÉDIDA, Pierre. *Nome, figura e memória*. A linguagem na situação psicanalítica. São Paulo: Escuta, 1991.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Thanztheater: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- FONTES, Ivanise. *Memória corporal e transferência: fundamentos para uma psicanálise do sensível*. São Paulo: Via Lettera, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária. 2006.
- FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- \_\_\_\_\_. A inquietude e o ato criativo: sobre o expressionismo e a psicanálise *In: GUINSBURG, Jacob (org.). O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FREIRE-FILHO, Aderbal. Apresentação. In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. Trad. Fíama Pais Brandão. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.
- FREUD, Sigmund. “Construções em análise”. Edição standard brasileira das obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XXIII.
- \_\_\_\_\_. (1915) “O Inconsciente”. Edição standard brasileira das obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XIV.
- \_\_\_\_\_. (1914) “Recordar, repetir, elaborar”. Edição standard brasileira das obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XII.
- GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jérico: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 1997.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Palavra e verdade*. Na filosofia antiga e na psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Freud e o Inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Acaso e repetição: uma introdução à teoria das pulsões*. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GUINSBURG, Jacob. (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HOGHE, Raimund & WEISS, Ulli. *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?* São Paulo: Attar Editorial, 1980.
- HOGHE, Raimund. *Pina Bausch: histories de théâtre dansé*. Paris: L'Arche, 1987.
- KOUDELA, Ingrid D. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001
- \_\_\_\_\_. (org.) *Heiner Müller: o espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KRAISER, Marcelo. *Textos dobrados, imagens impuras*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LABAN, Rudolf Von. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Trad. Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Do sujeito enfim em questão”. *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”. *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano”. *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Lituraterra” *In: Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Os complexos familiares na formação do indivíduo” *In: Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LEITE, Ana Virgínia de Araújo (org.). *Corpo e linguagem: gestos e afetos*. Campinas: Mercado das

- Letras, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MANGUEL, Alberto. *No bosque do espelho: ensaios sobre as palavras e o mundo*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo (org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006.
- MÜLLER, Heiner. In: KOUDELA, Ingird D. (org.). *Heiner Müller: o espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- OTTE, Georg. Prefácio. In: PORTUGAL, Ana Maria. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PARTSCH-BERGSOHN, Isa & BERGSOHN, Harold. *The makers of modern dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss*. New Jersey: Priceton Book Company, 2003.
- PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. São Paulo: FTD, 1992.
- PORTUGAL, Ana Maria. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- QUILICI, Cassiano Sidow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo; Annablume/ FAPESP, 2004.
- RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.
- RIVERA, Tânia. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- RIVERA, Tânia & SAFATLE, Vladimir. (org.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2005.
- RUDGE, Ana Maria. *Pulsão e linguagem: esboço de uma concepção psicanalítica do ato*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SOUZA, Ricardo Timm de. Filosofia e expressionismo. *In*: GUINSBURG. J. (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

UCHITEL, Myriam. *Além dos limites da representação: indagações sobre a técnica psicanalítica*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac& Naify Edições, 2003.

### **ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS:**

BAUSCH, Pina. “Dance, senão estamos perdidos”. Trad. José Marcos Macedo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 ago, 2000. Caderno Mais!

BAUSCH, Pina. *In*: SERVOS, Norbert. “Pina”. REVISTA BRAVO. São Paulo, 2004.

BAUSCH, Pina. “Uma conversa com Pina Bausch”. Moderadora Mônica Guerreiro. *Obscena: revista de artes performativas*. Portugal, Número 4, maio, 2007. Disponível em: <http://www.revistaobscena.com>. Acesso em: 22 maio, 2007.

MARFUZ, Luiz Cesar Alves. O paradoxo da construção da personagem na dança: teatro de Pina Bausch. *Repertório Teatro & Dança*, Salvador, ano 2, n. 2, p. 30-36, 1999.

NESTROVSKY, Arthur & BOGÉA, Inês. O gesto essencial. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 ago., 2000. Caderno Mais!

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. *Revista Digital Art & - - Ano II*, n.01, abr. 2004. Disponível em: <http://www.revista.art.br>. Acesso em: 15 de maio de 2007.

SERVOS, Norbert. “Pina”. REVISTA BRAVO. São Paulo, 2004.

### **VÍDEOS:**

BAUSCH, Pina. *Arien* (direção) São Paulo: Instituto Goethe. 1 videocassete, VHS, 150 min., 1985.

\_\_\_\_\_. *Café Müller* (direção). Alemanha. 1 videocassete, VHS, 30 min., 1978. Acervo pessoal da autora.

\_\_\_\_\_. *Kontakt Hof* (direção). Alemanha. 1 videocassete, VHS, 173 min., 1985.

\_\_\_\_\_. *Sagração da primavera* (direção). Belo Horizonte: acervo pessoal. DVD, 40 min.

\_\_\_\_\_. *O Lamento da imperatriz*. Alemanha – França – Reino Unido, DVD, 103 min., 1990.

Acervo da autora.

WILDENHAHN, Klaus. *What do Pina Bausch and her dancers do in Wuppertal?* (direção). Alemanha. 1 videocassete, VHS, 114 min., 1982.

YANOR, Lee. *Un cafe con Pina* (direção). Alemanha, VHS, 17 min., 2003, legendas em espanhol.

