

## **PINA BAUSCH E O WUPPERTAL TANZTHEATER: DESESTRUTURANDO E CONFRONTANDO POLARIDADES**

### ***Pina Bausch and the Wuppertal Tanztheater: deconstructing and confronting polarities***

*Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda*  
Universidade Federal de Pernambuco

**Resumo:** Este texto objetiva olhar para a coreógrafa Pina Bausch e investigar o que faz com que suas obras sejam tão desestabilizadoras e provocadoras. Essa investigação foi feita pelo viés da teoria da desconstrução de Jacques Derrida e conceitos correlatos de outros autores, partindo de suas questões filosóficas para poder relacioná-las com os procedimentos criativos, propostas cênicas e abordagens de corpo de Bausch.

**Palavras-chave:** Dança; Corpo; Coreografia; Desconstrução.

**Abstract:** This text aims to look at coreographer Pina Bausch and to investigate what makes her works so destabilizing and provocative. This investigation was done from the point of view of the theory of deconstruction of Jacques Derrida and correlate concepts by other authors, departing from his philosophical questions in order to relate them to Bausch's creative procedures, scenic proposals e approaches to the body.

**Keywords:** Dance; Body; Choreography; Deconstruction.

---

Pina Bausch é uma das mais provocadoras criadoras em dança da contemporaneidade, que deixou marcas e rastros na história da Dança e na prática coreográfica de inúmeros criadores no Brasil e mundo afora, influenciando novos modos de ver dança, de fazer dança, de escrever sobre dança e de escrever com dança.

Este artigo originou-se a partir da pesquisa Dança e Desconstrução<sup>1</sup>, cujo principal motor foi investigar o que faz com que as obras dos coreógrafos Pina Bausch, William Forsythe e Meg Stuart sejam tão desestabilizadoras e provocadoras. Tal investigação foi realizada pelo viés da teoria da desconstrução de Jacques Derrida, partindo de suas questões filosóficas para poder relacioná-las com os procedimentos criativos, propostas cênicas e abordagem de corpo dos referidos coreógrafos.

Construí este artigo de forma que, primeiramente, exponho a teoria

da desconstrução de Derrida e conceitos correlatos, a partir de um olhar de interesse da dança, relacionando com outros autores como Rudolf Laban e Homi Bhabha; em segundo lugar, discorro sobre as particularidades do medium da dança; em seguida, teço considerações acerca da obra de Bausch, fazendo ligações com a proposta desconstrucionista e examinando como a coreógrafa afeta o medium da dança, a partir de meu olhar e do olhar de Ciane Fernandes e Anna Sanchez-Colberg, estudosas da obra de Bausch.

### **A teoria da desconstrução e correlações**

As ferramentas conceituais concebidas por Jacques Derrida formam um dos mais importantes arcabouços teóricos da contemporaneidade, preocupando-se em dissolver polaridades que têm constituído o pensamento e a filosofia ocidentais. Seu pensamento tem afetado vários campos do conhecimento, como filosofia, política, artes, arquitetura, sociologia, etc., possibilitando que assuntos

<sup>1</sup> Pesquisa Dança e Desconstrução, desenvolvida durante os anos acadêmicos de 2010 a 2013 na área de Dança, dentro do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE, na linha de pesquisa Teoria das Artes Plásticas e Cênicas do Grupo de Pesquisa Arte, Cultura e Memória.

sejam pensados sob outras perspectivas, desse modo propiciando novos modos de pensar e fazer nesses campos e em suas interrelações. Como artista, pesquisador e professor da área da dança, tenho olhado o legado derridiano com um olhar de dança, o que tem me trazido novas possibilidades de fazer, pensar e escrever dança.

Derrida parte de uma crítica ao Estruturalismo e o privilégio que este concede à linguagem para ser um explicador universal dos eventos do mundo, tendo como foco a importância altamente desproporcional conferida à forma em detrimento da força, ou melhor, por separar a forma da força. Derrida vai abrir um espaço para que se privilegie a força mais que a forma.

Derrida propõe a desconstrução da seguinte forma: “A estrutura, então, pode ser metodicamente ameaçada a fim de que possa ser compreendida mais claramente e revelar não apenas seus suportes, mas também aquele lugar secreto no qual não é nem construção nem ruína, mas labilidade” (DERRIDA,

2008, p. 5). A desconstrução surge como uma economia que escape ao sistema de oposições metafísicas: duração-espço, qualidade-quantidade, força-forma, profundidade de significação-superfície das figuras. Nela, as diferenças examinadas seriam, simultaneamente, de sítio e de força. Para quebrar essa estrutura de oposições, proceder-se-ia através de um certo arranjo estratégico que usa as forças do próprio campo para virar seus estratagemas contra ele, produzindo uma força de deslocamento, que se espalha através do sistema inteiro, fissurando-o em toda direção e delimitando-o completamente. Derrida explica que essa ideia de desconstruir, de descentrar, de pensar a estruturalidade da estrutura, não surgiu de um único evento, uma única doutrina ou um único autor; ela é parte da totalidade de nossa era. O espaço de tensão entre polaridades – forma-força, natureza-cultura, presença-representação, significante-significado, dentro-fora, imagem-realidade, corpo-alma – é um espaço que precisa ser habitado, um espaço de adiamento, de

labilidade, de desestabilização, de devir, que não é valorizado pela filosofia e pela cultura ocidentais, justamente porque estas têm se baseado nessas polaridades para se produzir.

Um elemento importante para habitar esse espaço é o conceito de rastro. Derrida nega que haja uma presença, “uma lacuna intransponível existe entre ter um pensamento e registrá-lo e entre experienciar um sentimento e sabê-lo” (SCHROEDER, 2005, p. 281). Então, o que percebemos é o rastro, o próprio significante, o que é acessível da realidade. “A desconstrução da presença passa pela da consciência, logo, pela noção irreduzível do rastro” (DERRIDA, 2006, p. 86). O conceito de arqui-rastro arranca o conceito de rastro ao esquema clássico que faria derivar de uma presença ou de um não rastro originário.

O rastro é verdadeiramente a origem absoluta de sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferença que abre o aparecer e a significação. Articulado o vivo sobre o não-vivo em geral, origem de toda

repetição, origem da idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca e nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo. (DERRIDA, 2006, p. 80)

Desfaz, portanto, a ideia de uma origem, ideia fundamental para uma onto-teologia. “Só o infinito positivo pode suspender o rastro, sublimá-lo. [...] As teologias infinitistas são sempre logocentrismos, quer sejam ou não criacionismos.” (DERRIDA, 2006, p. 87).

Desfazendo a ideia de origem, desfaz-se a ideia de passado absoluto e dissolve-se a ideia de passado, presente e futuro, pois o tempo é considerado uma passividade fundamental (ibid., p. 82). Derrida diz que os filósofos frequentemente se enganam porque eles tomam o presente como anterior à rede encoberta que o faz possível, conforme observa Schroeder (2005).

Espaçamento é outra ferramenta conceitual para habitar este espaço entre polaridades. Relaciona-se a pausa, branco, pontuação, intervalos em geral, etc.

São espaços de devir, de formação da significação.

O espaçamento [...] é sempre o não-percebido, o não-presente e o não-consciente. (DERRIDA, 2006, p. 83)

[...] o espaçamento como escritura é o vir-a-ser ausente e o vir-a-ser inconsciente do sujeito. Pelo movimento de sua deriva, a emancipação do sujeito retro-constitui o desejo da presença. [...] E a ausência original do sujeito da escritura é também a da coisa ou do referente. (DERRIDA, 2006, p. 84)

O conceito de diferença [difference] está baseado em uma “proliferação interminável de contrastes que multiplicam significações” (SCHROEDER, 2005, p. 284). A diferença age numa dimensão temporal e numa dimensão espacial. Na primeira, a significação é adiada até que o próximo elemento na série emerja (entretanto, a série nunca termina); na segunda, produz novas possibilidades de significação, contrastando termos uns com os outros. A diferença dissolve as polaridades, pois não é nem uma origem nem um resultado, é tanto ativa quanto passiva, tanto produto quanto produção; também quebra o

fundamento cartesiano principal, a separação corpo/mente, pois descreve o funcionamento dos processos mental e físico. Quando se dá a compreensão das implicações desse processo de diferença, muitas das distinções e polaridades fundadoras da filosofia e da linguística implodem.

A metafísica da presença, o logocentrismo, as ideias de estrutura, origem, passado absoluto, verdade, significado transcendental, todos eles, para funcionar, exigem um centro, uma presença central. O grande golpe desconstrutivista proposto por Derrida é a noção de que este centro não existe, de que o centro de cada estrutura é faltante.

A estrutura – ou antes, a estruturalidade da estrutura – apesar de ter estado sempre funcionando, tem sempre sido neutralizada ou reduzida, e isto por um processo de dar-lhe um centro ou de referir-lhe a um ponto de presença, uma origem fixa. A função deste centro foi não apenas orientar, equilibrar e organizar a estrutura – não se pode de fato conceber uma estrutura sem organização – mas, acima de tudo, certificar que o princípio organizador da estrutura limitaria o que poderíamos chamar de jogo da estrutura. Orientando e organizando a coerência do sistema, o centro de uma estrutura

permite o jogo de seus elementos dentro da forma total. E até hoje a noção de uma estrutura da qual falta um centro representa o próprio impensável. (DERRIDA, 2008, p. 352)

Roland Barthes afirmou que “descrever sistemas significantes postulando um significado último é tomar partido contra a própria natureza do sentido” (*apud* PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 98). A noção de centro faltante ataca de frente o significado último.

Entretanto, para compensar esse centro faltante, esse não lugar [nonlocus], a estrutura terá que se valer da violência de uma verdade para se impor. Então, vai receber, sucessiva e regularmente, diferentes formas e nomes, em uma série de substituições de centro para centro.

A história da metafísica, como a história do Ocidente, é a história dessas metáforas e metonímias. Sua matriz – se me perdoarem por demonstrar tão pouco e por ser tão elíptico a fim de chegar mais rapidamente ao meu tema principal – é a determinação do Ser como presença em todos os sentidos desta palavra. Poderia ser mostrado que todos os nomes relacionados a fundamentos, a princípios, ou ao centro têm sempre designado uma presença invariável – eidos, arché, telos, energeia, ousia (essência,

existência, substância, sujeito), aletheia, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, e daí pra frente. (DERRIDA, 2008, p. 353)

Fiz uma ligação desses conceitos derridianos com as ideias de Homi Bhabha (1998) de “momento de trânsito”, “sensação de desorientação”, “emergência dos interstícios”, “temporalidade intervalar”, “entre-lugar”, as quais, entre outras, evocam este lugar do entre, das lacunas, dos vãos, lugares onde novas significações surgem e se transformam. É nesses espaços que as criações de Pina Bausch transitam. São trabalhos fronteiriços porque habitam essa tensão entre polaridades, esse entre-lugar.

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p. 27)

Derrida comenta sobre os “significantes acústicos” (2006, p. 88), que equivalem a um conceito linearista de tempo, unidimensional, que corresponde ao conceito de signo que permanece inserido na história da ontologia clássica, a relação biunívoca entre face significante e face significada. Ciane Fernandes (2007) relaciona três maneiras nas quais se lida com o tempo na produção de significações:

a) Tempo linear, que liga passado-presente-futuro, numa configuração teleológica, o futuro como um alvo a ser conseguido, através de uma progressão;

b) Tempo circular, que evoca tradições por meio da repetição, revivendo e reproduzindo eventos, pensamentos, mitos; um tempo que foca no passado;

c) Tempo tridimensional, representado na figura do Anel (ou Fita) de Moebius, onde polaridades se confundem, o dentro converte-se em fora e vice-versa e, conseqüentemente, onde relações biunívocas se desestruturam: o passado torna-se presente, que torna-se futuro,

que está adjacente/sobreposto a passado, onde força se encadeia junto a forma.

O anel de Moebius é o próprio espaço entre polaridades, onde as significações se pulverizam, não são estanques e são dinâmicas. Fernandes o utiliza para falar sobre o legado de Laban e para pensar o procedimento coreográfico de Bausch. Aqui afirmo (e reitero Fernandes) que os trabalhos de Bausch habitam essa relação do anel de Moebius. “A identidade a si do significado se esquiva e se desloca incessantemente” (DERRIDA, 2006, p. 60).

### **Sobre o medium da dança**

Para poder fazer a ligação entre a teoria da desconstrução e a obra de Bausch, tecerei, antes, algumas considerações sobre o medium da dança. Este é formado pelas interrelações, ou nexos, entre os componentes da dança – movimento, dançarino(a), espaço/ambiente visual e elementos sonoros –, segundo Adshear (1988) e Preston-Dunlop (1998).

São as relações entre os componentes que formam a estrutura, daí o movimento e outros elementos de natureza visual e sonora serem manipulados e colocados juntos em maneiras particulares para criar uma forma. Especificamente, as relações são criadas pelo movimento no tempo e espaço em associação com materiais visuais e sonoros. (ADSHEAD, 1988, p. 41)

O nexó é a rede invisível de conexões que mantém a obra una. Ele representa incontáveis decisões artísticas que nascem da visão de mundo em geral do artista e sua visão do lugar da dança dentro dele. (PRESTON-DUNLOP, 1998, p. 4)

É importante considerar a natureza de multicamadas da dança. Vejamos o que vários autores dizem sobre isso. Preston-Dunlop aponta que “uma apresentação de dança não comunica diretamente, mas contém camadas de elementos significantes criados pelos vários participantes no evento, incluindo o espectador” (1998, p. 7). Essas camadas são compostas de símbolos discursivos e afetivos, segundo Ramsay Burt (1995). José Gil profere que “uma coreografia comporta múltiplos estratos de tempo e de espaço” (2004, p. 71). Fernandes aponta que “[n]a cadeia

significante, os movimentos da dança necessariamente multiplicam suas possibilidades de interpretação, ao invés de conceberem uma clara mensagem ou significado.” (2007, p. 58). Outra importante característica do medium da dança é a multissensorialidade imbricada em sua fruição. Vários canais de percepção e sensação são ativados na apreciação de uma dança: cinestésicos, visuais, auditivos (ADSHEAD, 1988; PRESTON-DUNLOP, 1998; LOUPPE, 2012).

Tanto Preston-Dunlop (1998) quanto Sanchez-Colberg (1996) consideram que, num corpo dançando, estão em operação tanto discursos – sistemas de relações – semióticos quanto fenomenológicos. Lá estão signos presentes na interação humana, que incorporam pensamentos e sentimentos, em interrelação com a experiência fenomenal do corpo em dança, no aqui-e-agora, no espaço e no tempo experienciados (PRESTON-DUNLOP, 1998). Se chamarmos esses signos de agentes externos ao corpo, são agentes externos internalizados, “impingindo no corpo” (SANCHEZ-COLBERG, 1996, p. 46),



incorporados – como diz Foucault (1988) –, ao mesmo tempo que esse corpo segue necessidades inerentemente físicas, aspectos da experiência em não significação, como movimentar-se, respirar, comer, suar, cansar, e também a fenomenalidade desse corpo em sua espacialidade própria, sua relação com o espaço circundante e com o espaço interno, a experiência em si de, por exemplo, uma transferência de peso. Gil diz: “há duas espécies de equilíbrio corporal: o puramente mecânico, de um sistema físico; e um outro que o movimento e a consciência introduzem no corpo. O movimento dançado nasce da colaboração destes dois equilíbrios” (2004, p. 17). O grau de modulação e também o grau de visibilidade entre as instâncias semiótica e fenomenológica irão variar de acordo com gêneros e estilos de dança, em diferentes épocas e contextos e também, mesmo contemporânea e conterraneamente, entre diferentes criadores.

Para não correr o risco de polarizar essas instâncias, é interessante e saudável levar em

consideração a proposta de Gil de um corpo paradoxal:

Consideramos aqui o corpo já não como um “fenômeno”, um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando, outros corpos e outros espíritos e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. (GIL, 2004, p. 56)

Visões baseadas em opostos, ainda hoje em dia, pautam o que se entende, se faz e se fala sobre dança, principalmente quando esta é confrontada com o teatro. Persistem oposições entre dança e teatro, dançarinos e atores, movimento e palavra, espontaneidade e representação, feminino e masculino.

[Hoje] há ainda a tendência de se considerar atores como os intelectuais do palco, e dançarinos como seres espontâneos capazes de entrar em contato com as forças escondidas do universo. Nossas mentes ainda se apegam

à ideia de que dentro de cada homem há uma divisão entre mente e corpo. Corpo/mente, coração/cabeça – nessas construções binárias nós mais uma vez encontramos a dicotomia básica do masculino/feminino. (KERKHOVEN *apud* FERNANDES, 2007, p. 27)

Na acepção de Laban, pensar em termos de polaridades leva a uma tendência a se pensar em fatos consumados, estados rígidos, em detrimento à qualidade de transformação permanente: “A explicação do mundo das formas de dança não deve ser confinado à enumeração de estados rígidos. Este mundo deve ser considerado como ondulações (transformações) vivas em constante mudança” (*apud* FERNANDES, 2007, p. 36). Fernandes explica que:

para alcançar tal noção “dinâmica”, Laban baseou suas teorias de movimento num “continuum entre polaridades”, como mobilidade e estabilidade, e interno e externo. Como na simbólica correspondência entre sentimento e forma, movimento e notação, corpo e mente, tais polaridades se relacionam dentro de um todo unificador. (FERNANDES, 2007, p. 36)

O fato de Laban considerar a relação entre opostos como um

processo transformativo, um “continuum de re-definições e buscas” (FERNANDES, 2007, p. 39) nos faz conectá-lo aos pensamentos de Derrida. O que Derrida chama de força, na Coreologia de Laban (LABAN, 1978; PRESTON-DUNLOP, 1998) chama-se dinâmica (ou expressividade, se considerarmos a nomenclatura sugerida por Bartenieff). Ambos constituem algo em constante transformação, sendo, ao mesmo tempo, transformável e transformador. Apesar de Forma, em Laban, não ser algo rígido e intransformável, o privilégio dado por Derrida à força implica em trazer para primeiro plano as transitoriedades, as transformações e as relatividades.

### **Pina Bausch e o Wuppertal Tanztheater: desestruturando e confrontando polaridades**

Nas obras coreográficas de Bausch e também nos vários escritos produzidos sobre a mesma podemos observar sua contribuição para o alargamento do que pode ser entendido e aceito como dança, dos vários tipos de materiais que podem

compô-la, especialmente no que concerne ao corpo e os materiais advindos dele, como movimento, voz, emoções, histórias pessoais, o próprio material fisiológico – pele, partes, cicatrizes, etc. –, suas fragilidades, ideologias impingidas, fragmentações, fluxos de desejo e repressão e consciência corporal. Mais do que tentar unificar polaridades, Bausch as confronta e as “joga” na espiral tridimensional do Anel de Moebius, na tentativa de habitar o espaço de tensão entre polaridades, o espaço de labilidade, sugerido por Derrida. Assim, palavra-movimento, representação-apresentação, espontaneidade-condicionamento, homem-mulher, dança-teatro, dançarinos-plateia, circulam nesse Anel, forçando-se e redefinido-se uns aos outros, continuamente.

Perguntada se o movimento não é o bastante para o que ela quer dizer e, daí, precisar de palavras, Bausch devolve:

Palavras? Não posso dizer exatamente. Mas, então, novamente, ao contrário... poderia ser um movimento. É simplesmente uma questão de quando é dança, quando não é.

Onde é que começa? Quando a chamamos de dança? Tem a ver, na verdade, com consciência, com consciência corporal, e a maneira pela qual formamos as coisas. Mas, então, não é preciso ter este tipo de forma estética. Pode ter uma forma bem diferente e ainda ser dança. Basicamente, quer-se dizer algo que não pode ser dito, então o que se fez é fazer um poema onde se pode sentir o que se quer dizer. E, então, palavras, acho, são um meio – um meio para um fim. Mas, as palavras não são o verdadeiro alvo. (BAUSCH; SCHMIDT, 1997, p. 59)

A fricção entre dança e teatro ganha contornos de confronto, ao invés de complementaridade ou completude, nas mãos de Bausch.

Nas obras de Bausch, dança e teatro são trazidas ao palco como linguagem, mas não como uma totalidade de corpo-mente ou forma-conteúdo. Ao contrário, a natureza linguística daquelas artes é explorada como intrinsecamente fragmentada. Através da fragmentação e da repetição, seus trabalhos expõem e exploram a lacuna entre a dança e o teatro, a 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. (FERNANDES, 2007, p. 28)

Expectativas de uma unificação ou integração entre artes são postas

por terra por Bausch. Expondo lacunas, Bausch consegue alargar o que pode ser considerado dança, ou espetáculo, e, como uma cadeia, questionar o que pode ser considerado teatro, mulher, homem, espetáculo, plateia. Bausch expõe o centro faltante dessas verdades ocidentais e, assim, as descontroi.

O lugar de resolução desses confrontos, dessas lacunas expostas, é o próprio corpo: “O corpo dançante torna-se um instrumento de seu próprio questionamento como natural ou linguístico” (FERNANDES, 2007, p. 42). Aqui as instâncias fenomenológicas e a semiótica são postas mesmo em estado de confronto.

Na recontação dessas histórias universais [a história universal do corpo]/particulares [a vida real dos dançarinos no palco] o corpo opera dentro de ambos discursos semiótico e fenomenal. Seguindo modelos brechtianos, as ações no palco são vistas como uma internalização de agentes externos impingindo no corpo – através de comandos falados por mestres de cerimônia, camadas de figurino, reações dos dançarinos a vozes gravadas e ao microfone, um palco que está ele próprio alienado por água, sujeira, folhas, cravos. Entretanto, os corpos são também movidos por necessidades estritamente corporais de se mover, respirar,

comer, suar, aspectos da experiência – coisas que não podem ser ditas – que são fisicamente ligadas e não em significação. (SANCHEZ-COLBERG, 1996, p. 46)

A labilidade de Derrida e o não-lugar de Bhabha fazem mover uma arena onde acontecem os desencontros, os desafios, as redefinições, um lugar para o exercício do paradoxo. “A linguagem da dança é o da crítica a qualquer esquema de princípios fixos e finais. É a linguagem do paradoxo, a linguagem da não-linguagem” (FERNANDES, 2007, p. 42).

Sobre a relação com os espectadores, Bausch tinha consciência da relação de poder existente entre estes e a obra apresentada (espetáculo, dançarinos). Noções de valor monetário – o ingresso pago – e de valor simbólico – o status internacional da companhia, subsidiada por um município de um país desenvolvido e reconhecida internacionalmente –, expectativas por parte do espectador de ser divertido ou enlevado e de presenciar o virtuosismo dos dançarinos e a

excelência da produção, etc., são questões postas em jogo.

Em uma cena de *Kontakhof*, de 1978, os dançarinos assumem temporariamente o papel de plateia, assistindo – e julgando – o que está em cena, assumindo o olhar de voyeur e de comprador. Na visão de Fernandes, isto é mais um aspecto do que está “em jogo” na espiral tridimensional do Anel de Moebius que Bausch faz funcionar, trabalhando a desconstrução do medium da dança em sua recepção pelos espectadores.

Aplaudindo-se a si mesmos, os dançarinos atuam o papel do público e incorporam seu poder. A dança passa a discutir criticamente a relação entre seus executores e espectadores, todos incluídos nesta cadeia significativa em busca de um significado social e estético – a atenção e o reconhecimento alheios. Neste contexto, as dicotômicas relações entre indivíduo e sociedade, autêntico e mecânico, dançarinos e público, arte e vida, tornam-se cada vez mais sobrepostas, entrelaçadas e reciprocamente desafiantes e transformadoras. (FERNANDES, 2007, p. 73)

Em uma cena de *Nelken*, de 1982, Dominique Mercy desafia o público e pergunta se o que eles queriam ver eram piruetas e saltos

(vindos do vocabulário do balé) e começa a executá-los com virtuosismo, mas, ao mesmo tempo, com desprezo.

Outra expectativa frustrada é a de ser saciado por um espetáculo cheio e movimentado. As pausas e as inações são muito presentes e funcionam tanto para criticar o meio da dança e a relação com os espectadores quanto nas temáticas tratadas. Pausas e imobilidades são particularmente desconfortáveis para o espectador:

O público quase não pode suportar pausas no teatro. (...) Beckett; ele deu durações exatas para as pausas porque sabia que os diretores e os atores têm medo delas. Um ator já fica tenso de medo quando não pode mover-se ou dizer qualquer coisa por apenas dez segundos. É contra o acordo. Há um acordo, uma regra: Eu pago e você trabalha. O ator trabalha e eu, como espectador, pago. Mas eu quero que ele sue, este ator, pelo dinheiro que eu estou lhe pagando. Se ele não fizer nada por algum tempo, significa que está relaxando, o porco, com o meu dinheiro, e eu não vou aceitar isso.” (MÜLLER *apud* FERNANDES, 2007, p. 120)

Arrisco dizer que esse desconforto deve-se ao fato de que a pausa, o gap, é o próprio espaço de devir, não lugar, entre-lugar, centro

faltante, espaçamento, rastro, ausência.

A relação entre espetáculo e plateia também é, por muitas vezes, borrada em seus limites convencionais das artes cênicas ocidentais. Em muitas vezes, dançarinos de Bausch se dirigem verbalmente diretamente à plateia, executam suas sequências de caminhadas com gestos por entre os assentos, servem bebidas e comida e interagem com algum membro da plateia. Nota-se a influência do cabaré, componente da cultura popular europeia, campo fortemente explorado nas vanguardas artísticas (por exemplo, o Cabaret Voltaire), renunciando o que viria a se tornar a Performance Art (GOLDBERG, 2001), e forte inspiração também para o teatro brechtiano. A incorporação deste elemento da cultura popular em um meio erudito, em uma companhia de dança oficial municipal, funciona como um desestabilizador das convenções desse meio.

Podemos reconhecer que a dança-teatro, gênero de dança que Bausch integra e ajudou a desenvolver e difundir, é, por

excelência, um espaço entre polaridades e um entre-lugar. Fernandes diz que é no “hifen” entre dança e teatro que a dança-teatro reside:

[...] é o “entre”, a transição, o sistema conjuntivo que liga diferentes estruturas corpóreas e destas para o espaço externo e de volta para o espaço interno. É a arte da fronteira, do abismo entre sono e vigília; é dançarino cantando, atriz dançando, tijolos caindo e maçãs voando (Palermo, Palermo, Bausch); é um constante transitar entre os muitos “eus” e “tús”, desafiando e desestabilizando identidades a partir da relação com o “outro”, o “diferente”. (FERNANDES, 2006, p. 375)

Vários autores (PRESTON-DUNLOP, 1998; SANCHEZ-COLBERG, 1996; FERNANDES, 2007) traçam o início da dança-teatro com a prática e pensamento de Laban, não sem motivo mencionado anteriormente e colocado em paralelo a Derrida no que diz respeito a ocupar o espaço entre polaridades. É impressionante que ambos autores, de espaços e tempos tão diversos, utilizem o termo labilidade para evocar esse espaço de desestabilização, de devir. Alguns fatos fazem de Laban o precursor da

dança-teatro, a saber: ter o foco primordial no corpo, através da perspectiva corporal [bodily perspective] (LABAN, 2011); considerar o dançarino como um ser integrado que “pensava-sentia-fazia” (BARTENIEFF *apud* FERNANDES, 2007, p. 27); entender a dança como algo que é experienciado e entendido, sentido e percebido pelo indivíduo como um ser completo, não como algo com um enfoque puramente cognitivo ou intelectual (OSBORNE *apud* FERNANDES, 2007, p. 27); a criação de um sistema de notação (Labanotation) apropriado ao entendimento da dança como linguagem cinestésica ou simbólica, diferente de expressão espontânea e de linguagem discursiva, evidenciando o fato de que a dança tem um conteúdo significativo, compreensível (FERNANDES, 2007, p. 27); a ligação interartística de som-dança-palavra (LABAN, 1978).

A dança-teatro também traz como bagagem uma herança paralela das vanguardas teatrais e de dança. Assim como Derrida criticou no Estruturalismo o privilégio que este concede à linguagem para

ser um explicador universal dos eventos do mundo, as vanguardas teatrais começaram a desconfiar da habilidade da linguagem para transmitir a experiência do eu-no-mundo, o que acarretou em trazer o corpo para primeiro plano no palco. Paralelamente, uma desconfiança das “linguagens do corpo” codificadas tem estado presente na história da dança contemporânea de Isadora Duncan a Pina Bausch, conforme aponta Sanchez-Colberg (1996, p. 44).

É importante lançar luz ao que se fez no contexto em que se desenvolveu a dança pós-moderna norte americana, iniciada nos anos 1960, especialmente na cidade de Nova York. Esse contexto já estava socialmente carregado de transgressões movidas por inúmeras insatisfações sociais. No âmbito artístico, poetas e artistas plásticos dançavam, dançarinos participavam de performances e happenings de artistas plásticos, dançarinos e não dançarinos atuavam numa mesma obra artística, dançarinos escreviam e também dirigiam filmes. A relação entre as artes e dos artistas com os espectadores foi questionada e,

gradativamente, a preocupação principal com o produto final e seu efeito aurático foi mudando de foco, para incluir o processo (BANES, 1987, 1999; BURT, 2006).

Bausch foi influenciada por Laban, tanto em sua formação em dança (na Folkwang Schüle) quanto em sua prática artística inicial (na companhia de Kurt Jooss), pois, em ambos, trabalhou juntamente a Kurt Jooss, ex-aluno e colaborador de Laban. Também morou por dois anos em Nova York nos anos de 1960, estudando e dançando, provavelmente presenciando e tendo contato com algumas das pequenas revoluções em acontecimento naquele espaço-tempo, anteriormente mencionadas. Bausch incorpora e altera essas influências, mas de uma forma crítica, conforme Fernandes (2007, p. 23). As peças de Bausch materializam essas características, na forma de um caos grupal generalizado, sob certa ordem, favorecendo processo sobre produto e provocando experiências inesperadas em dançarinos e plateia, sem rejeitar a grandiosidade teatral.

As significações que brotam em suas peças emergem, dissolvem-

se e sofrem mutações, funcionando numa constante transformação. Na temática de suas obras, movimentos e elementos da vida cotidiana diária são incorporados com o intuito de expor que são tão artificiais quanto a apresentação cênica. O que surge de espontaneidade acontece como um resultado do recurso das repetições, mecanismo utilizado tanto como ferramenta para o processo criativo quanto artifício coreográfico para compor a cena, que faz girar a espiral tridimensional do Anel de Moebius de Bausch. O que impele seu giro é uma “constante incompletude, busca e transformação dentro de um pensar-sentir-fazer fragmentado, ao invés de integrado.” (FERNANDES, 2007, p. 29). Conecto essa constante incompletude com o centro faltante de Derrida. É oportuno lembrar a hoje célebre cena de *Café Müller* (1978) com Malou Airaud e Dominique Mercy, na qual são manipulados por Jan Minarik e na qual uma sequência de abraços, beijo, carregamento de peso e deixar cair o corpo no chão são repetidas em crescente aceleração até o manipulador não precisar mais exercer sua função, ficando as ações



introjetadas no homem e na mulher, num eterno recomeço de uma busca e uma repetida incompletude no final.

No terreno da instância semiótica, mais especificamente onde o corpo é tido como um corpo social – uma construção a nível psíco-físico, constantemente permeada e controlada por repetitivas normas de disciplina em meio a relações sociais de poder –, Bausch radicaliza na dissecação de nossos mapas corporais, adquiridos através da repetição desde a infância. Experiências passadas, suas e de seus dançarinos, tornam-se matéria prima para o desenvolvimento de suas obras. Essas experiências são, inicialmente, reconstruídas e, posteriormente, moldam a forma estética. Mais tarde, provocarão “diversas e imprevisíveis experiências no dançarino e em sua plateia, aumentando as possibilidades de interpretação e associação pessoais” (FERNANDES, 2007, p. 51).

Indo mais para o lado da instância fenomenológica, tomemos o cansaço físico como exemplo. Comparando com a estética do balé, por exemplo, na qual o cansaço deve

ser escondido e dissimulado, por ser um sinal do corpo físico, que se quer transcender, rumo a um corpo idealizado, em várias obras de Bausch, o cansaço é material para a cena. Ele pode estar aliado a um conteúdo dramático, ambos agindo concomitantemente, como em *Sagração da Primavera* (1975). Ou pode estar ele próprio desvinculado de conteúdo dramático, presente pelo ofegar, colocado em “lente de aumento” quando o ofegar fica ampliado pelo microfone, ou, até mesmo, apontado verbalmente (“eu estou cansada”) enquanto se executa uma ação extenuante, como correr em círculo. Apontar para o cansaço implica não alienar-se dele, como no balé e outras técnicas e estéticas virtuosísticas de dança.

Já as quedas, que exercem um impacto cinestésico muito particular no espectador, são formadas de múltiplas camadas, sensoriais e de significações, onde o fenomenal e o semiótico se interpenetram. Vide, por exemplo, *Sagração da Primavera* e *Café Müller*. Fica com o espectador o encargo de dar conta dessa

complexidade, dar seu próprio sentido a ela.

Outro tema tratado por Bausch, acima mencionado, é o próprio medium da dança: expondo os processos de aprendizagem de dança (especialmente o balé clássico) que utilizam a repetição como meio de atingir a perfeição; mostrando os bastidores de ensaios no aprendizado de uma sequência de dança; mostrando a falha como uma possível opção de dança, além da almejada perfeição; problematizando a questão do corpo ideal e perfeito para a dança.

Critica-se a natureza positivista do aprendizado do balé, nascido da falta de perfeição motora, indo em direção a uma perfeição e a um virtuosismo e total controle do corpo. Fernandes (2007) conecta isto a Foucault, crítico radical da estrutura positivista de conhecimento e controle/poder sobre o corpo. Esse pensamento também está ligado à medicina, que trabalha a partir da falta de saúde. Em *Kontakthof* esse processo de aprendizado através do controle é exposto, repetido e desconstruído. Isto também está exposto no processo tradicional de

aprendizado de sequências de dança para um espetáculo, similar ao do aprendizado do balé, no qual perfeição e erro constituem polaridades claras: erro é falha; perfeição é o alvo a ser atingido. A falha na sequência coreográfica pode se mostrar muito mais verdadeira e interessante, como também as falhas no corpo podem sair do seu lugar escondido e tornar-se o assunto, ou um dos assuntos da peça, como em *1980*, obra em que dançarinos homens e mulheres numa cena expõem suas marcas, advindas de acidentes em suas vidas cotidianas e de ensaios e apresentações.

Em *Viktor* (1986), há uma cena de uma bailarina loura, aparentando seus quarenta anos, na posição de arabesque, sustentada por correias hospitalares usadas para sustentação de membros em recuperação; à sua frente, um homem sentado e, à sua volta, várias ações acontecendo simultaneamente. Nesta cena, com potencial para se rir com o canto da boca, crítica e comicidade estão juntas, podendo sugerir controle e aprisionamento no processo de aprendizado do balé, por uma

dançarina de representação étnica de poder majoritário, mas não mais em idade “ideal” para uma bailarina clássica estar no palco. Decrepitude da herança do balé? As interpretações podem ser várias e não há uma que seja definitiva. Ainda mais, estando outras ações ocorrendo simultaneamente em outras áreas do palco.

Aliás, a percepção de uma peça de Bausch não tem uma interpretação única. Pelo contrário, cada espectador vê a partir de sua posição: “você pode ver dessa ou daquela forma... tudo depende de a partir de onde você olha”, diz ela segundo Servos (*apud* SANCHEZ-COLBERG, 1996, p. 47).

Outra temática muito forte nas obras de Bausch é a inabilidade de uma comunicação bem sucedida, da completa expressão e percepção de um único significado, seja entre dançarinos no palco, seja entre estes e a plateia. Em uma primeira tentativa mal sucedida de comunicação, uma outra é repetida, não obtendo sucesso, e assim por diante (FERNANDES, 2007, p. 111).

Bausch estrutura suas cenas através da técnica da colagem com

livre associação: pequenas cenas ou sequências de movimento são fragmentadas, repetidas, alternadas, ou realizadas simultaneamente, sem um desenvolvimento definido em direção de uma conclusão resolutive, conforme aponta Fernandes (2007). A repetição é, como dito anteriormente, ao mesmo tempo, tema, artifício coreográfico e estrutura composicional, propiciando que:

a) o tempo medido e pago seja desestruturado, gerando momentos de suspensão, nos quais os dançarinos questionam e desmontam as expectativas da plateia;

b) as peças estejam em constante processo, não havendo necessariamente uma separação entre processo criativo e produto final, expondo o processo técnico e as imperfeições da dança e dos dançarinos e o valor comercial da dança em relações de poder entre os dançarinos e o público (2007, p. 78);

c) significante e significado se confundam;

d) seja feita a desconstrução de: linearidades de memórias e associações de dançarinos e de espectadores; uma identidade ou fixidez da história do sujeito; a movimentação previsível de corpos formados pela técnica do balé e o método socrático de fazer perguntas para descobrir uma verdade (2007, p. 139); significados literais das palavras; vocabulários impostos nos corpos dançantes (o social, do cotidiano, e o estético, dos vocabulários de dança);

e) a dança incorpore e discuta sua natureza inerentemente paradoxal;

f) as imagens se imprimam e se transformem na memória do espectador, “resistindo à qualidade efêmera da dança e permitindo novas maneiras de ver.” (ibid.: 64);

g) a dança e seus participantes se reconstruam a si mesmos.

Pode-se perceber a diferença agindo: linearidades, polaridades, significações, todas postas em movimento e transitoriedade na

espiral tridimensional do Anel de Moebius. De acordo com Bausch: “Em cada peça sempre há o seu oposto; assim como na vida. Que também tem algo a ver com tentar encontrar uma harmonia.” (in SERVOS, 1999).

### Considerações finais

Entrar um pouco no mundo coreográfico de Bausch envolve se encantar, se entediar, se emocionar, rir, chorar, rir de si mesmo, se frustrar, se enlevar. Muito provavelmente alguém não sai da mesma forma que entrou de uma obra de Bausch. Não pretendo “endeusar” esta coreógrafa nem colocá-la acima de qualquer crítica. Entretanto, pretendo celebrar o fato de ela ter produzido obras com um potencial desestabilizador. Vejo a desestabilização como via de mudança e transformação, que é o que a desconstrução propõe. Bausch fez desestabilizar, fez mudar e fez transformar: numa escala menor, o espectador em contato íntimo consigo mesmo – seja podendo assistir ao vivo algumas de suas obras, seja mesmo em alguma cena

olhada no Youtube; numa escala maior, a história da dança – como dançar, como fazer dança, como olhar dança e como escrever dança.

## Referências

- ADSHEAD, Janet (ed.). *Dance analysis: theory and practice*. Londres: Dance Books, 1988.
- BARTENIEFF, Irmgard. *Body Movement: Coping with the Environment*. Pennsylvania: Gordon and Breach Science Publishers, 1980.
- BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers. Post-modern dance*. New England: Wesleyan University Press, 1987.
- BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BAUSCH, Pina; SCHMIDT, Jochen. "Not How People Move But What Moves Them". In: HUXLEY, Michael; WITTS, Noel. *The Twentieth-Century Performance Reader*. Londres: Routledge, 1997.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BURT, Ramsay. *The male dancer*. Londres: Routledge, 1995.
- BURT, Ramsay. *Judson Dance Theater*. Londres e Nova York: Routledge, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*. Londres: Routledge, 2008.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2ª ed. São Paulo: Annablume: 2006.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: from futurism to the present*. Londres: Thames and Hudson, 2001.
- HEUSLER, Dagmar-Lara (ed.) *Körper und Raum*. Wuppertal: Verlag Müller + Busmann, 1999.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Alton: Dance Books, 2011.

LOUPPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Aquele Que Desprende a Ponta da Cadeira”. In NASCIMENTO, Evando (org.). *Jacques Derrida: Pensar a Desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Looking at dances: a choreological perspective on choreography*. Londres: Verve, 1998.

SANCHEZ-COLBERG, Anna. “Altered States and Subliminal Spaces: Charting the Road Towards a Physical Theatre”. In *Performance Research* 1(2), pp. 40–56. Londres: Routledge, 1996.

SCHROEDER, William R. “*Philosophies of Dispersion*”. In *Continental Philosophy: a critical approach*. Londres: Blackwell, 2005.

SERVOS, Norbert. *Entrevista com Pina Bausch*. In: HEUSLER, Dagmar-Lara (ed.) *Körper und Raum*. Wuppertal: Verlag Müller + Busmann, 1999.