

# O PARADOXO NA DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH

## *Paradox in Pina Bausch's dance-theatre*

Wilne de Souza Fantini  
Iraquitan de Oliveira Caminha  
Universidade Federal da Paraíba – UFPB

**Resumo:** Este artigo tem como intuito descrever e analisar o paradoxo no trabalho do *Tanztheater* de Pina Bausch. Pode-se interpretar esse paradoxo bauschiano de algumas maneiras. Um dos modos seria considerá-lo como uma concomitância de universalidade e singularidade. Outra possibilidade seria no que concerne à repetição, já que essa não é um retorno do mesmo, mas uma potencialidade à criação. Ainda se pode constatar o paradoxo como uma simultaneidade entre o estado contemplativo passivo e o ativo.

**Palavras-chave:** Pina Bausch; Paradoxo; Dança-teatro.

**Abstract:** This article aims describe and analyse the paradox at *Tanztheater* work by Pina Bausch. The bauschian paradox could be interpreted in some ways. One way could consider it as a concomitance of universality and singularity. Another possible explanation refers to repetition, once it is not a return of the same, but it is a creative potentiality. We must observe paradox as simultaneity of contemplative passive state and the contemplative active state.

**Keywords:** Pina Bausch; Paradox; Dance theatre.

---

No começo do século XX, entre os anos 20 e 30, a partir dos trabalhos de Rudolf von Laban (1879-1958), Mary Wigman (1886-1973) e Kurt Jooss (1901-1979), nasceu a dança-teatro alemã. No intuito de rejeitar a técnica do balé acadêmico que, segundo eles, havia um abuso de virtuosidade e faltavam sentimentos e expressividade emocional, os alemães buscaram uma nova perspectiva estética para a dança. Nessa procura, foram influenciados tanto pelos princípios da dança livre e das danças orientais<sup>1</sup> quanto, por mais paradoxal que pareça ser, pelos diferentes métodos disciplinares das ginásticas e dos esportes ensinados nas escolas e no âmbito militar (AROUT, 1955).

---

<sup>1</sup> O estudo das danças orientais e sua influência no surgimento da dança alemã do século XX foram de grande importância no que concerne ao uso das mãos e dos braços (AROUT, 1955). Sabemos que, nos balés de corte e no balé clássico, o uso das pernas foi bastante explorado, e que Noverre, em suas *Lettres sur le ballet et les arts d'imitation*, já havia expressado seu incômodo quanto ao pouco uso das mãos e dos braços no balé até então. Os alemães, por sua vez, tomando essa mesma queixa de Noverre, encontraram, nas danças orientais, grande expressividade estética de movimentos da parte superior do corpo. Sob essa inspiração oriental, um novo vocabulário gestual foi incorporado à dança expressiva alemã.

Assim sendo, abandonaram as sapatilhas, os *tutus*, os *pas de deux* e os *arabesques* e buscaram “[...] uma arte nova, provocadora, que levava para o palco angústias, dores, impotências e raivas que passavam a quilômetros das harmonias [...] do [balé acadêmico].” (CALDEIRA, 2009, p. 26).

O termo “dança-teatro” foi usado por Rudolf von Laban<sup>2</sup> para descrever a dança como uma forma de arte independente de qualquer outra. Apoiando-se nessa ideia, Laban desenvolveu um sistema de movimento, que usava improvisações, chamado de *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Tom-Palavra), em que “[...] os estudantes usavam a voz, criavam pequenos poemas, ou dançavam em silêncio. As peças de dança então criadas incorporavam movimento cotidiano, bem como

---

<sup>2</sup> Bourcier descreveu que Rudolf von Laban era filho de um oficial e desistiu de seguir a carreira no exército para estudar, durante sete anos, na escola de Belas-Artes de Paris. Lá, descobriu sua verdadeira vocação, que é o espetáculo dançado. No decorrer da Primeira Guerra Mundial, Laban se estabeleceu na Suíça, onde abriu uma escola de arte do movimento e começou a elaborar um método de notação da dança chamado de *labanotação*, cujo “[...] método é aplicado em larga escala na Alemanha, onde o nacional-socialismo nascente organiza sistematicamente manifestações de massa.” (BOURCIER, 2001, p. 294).

movimento abstrato [...]” (FERNANDES, 2007, p. 20).

Laban mudou-se para a Suíça, onde fixou uma escola de dança. Uma de suas alunas, Mary Wigman, frequentou sua escola entre o período de 1913 a 1919 e mereceu destaque. Primeiramente, na Suíça, ambos tiveram contado com o movimento dadaísta, que surgiu entre os anos de 1915 a 1916. Esse movimento artístico surgiu como crítica aos horrores causados pela Primeira Guerra Mundial e com a finalidade de romper com os cânones da arte vigente. “Segundo a crença dadaísta, se tratava de criar ‘poesia absoluta, arte absoluta e dança absoluta’” (CARLÉS, 2012, p. 230).

Tomando como base essas ideias, Wigman e Laban resolveram desenvolver estudos e experimentos em torno da *dança absoluta*. A colaboração de Wigman junto a Laban foi fundamental para o desenvolvimento artístico das pesquisas deste último. Ela concordava com ele “[...] a respeito do sentido profundo da dança: a revelação de tudo o que jaz escondido no homem” (BOURCIER, 2001, p. 297), embora ela

discordasse a respeito das teorias cinéticas do mestre Laban.

O segundo aspecto referente à importância de Wigman à dança alemã foi que, após a Primeira Guerra Mundial, ela divulgou sua arte pela Alemanha e causou reações adversas que variavam desde vaias a aclamações. Isso ocorreu porque a dança absoluta, denominada *Ausdruckstanz*<sup>3</sup> (dança de expressão) - que foi desenvolvida nesse período e era utilizada por Wigman - foi uma rebelião contra o balé acadêmico, visto que buscava um desvelamento individual ligado a lutas e necessidades humanas, justamente devido aos horrores da violência e da morte sempre iminentes e presentes nas Primeira e Segunda Guerras Mundiais: “[...] a vida parece-lhe um esmagamento entre o peso de dois nadas. Os dois polos de sua arte: o desespero e a revolta.” (BOURCIER, 2001, p. 296).

Outro grande expoente da dança alemã foi Kurt Jooss. Sua

<sup>3</sup> A *Ausdruckstanz* promoveu uma transferência de ênfase para um gestual mais dramático e teatral. Esses gestos com teor mais teatral de dramático pretendiam falar por si sós, sem a necessidade de uma história, como ocorria nos balés romântico e acadêmico (MÜLLER, 2013).

dança-teatro, além de explorar temas sócio-políticos, “[...] combinava música, dança e educação da fala, usando elementos do [balé acadêmico] e as teorias de Laban de harmonia espacial e qualidades dinâmicas de movimento.” (FERNANDES, 2007, p. 20).

Essas ideias espalharam-se também pelos Estados Unidos onde muitos dançarinos e coreógrafos norte-americanos juntaram-se a artistas de outras modalidades (como artistas plásticos e músicos) para a produção de trabalhos colaborativos, manifestando preocupações com relação a temas como os direitos humanos, o meio-ambiente e o feminismo, questionando, assim, o próprio conceito de arte. Os artistas pretendiam desmontar a separação entre a arte e a vida cotidiana, entre os dançarinos-atores e a plateia: “[a]s peças colaborativas envolviam movimentos e trajes da vida cotidiana, contra uma representação teatral formal e artificial.” (FERNANDES, 2007, p. 23). E, no meio de todo esse contexto, eis que surge uma das expressões significativas da dança-teatro: Pina

Bausch (1940-2009) e o *Tanztheater* da cidade alemã de Wuppertal.

No *Tanztheater* de Pina Bausch, não se tem como separar o que cabe à dança e o que cabe ao teatro: “[...] é o teatro que penetra a dança e a dança o teatro, de tal modo que as sequências mais nitidamente teatrais são ainda dançadas, e a dança sai muitas vezes de ‘pequenas cenas’ que se aceleram e se metamorfoseiam em movimento dançado.” (GIL, 2001, p. 227-228). O *Tanztheater* de Pina Bausch é, portanto, muito mais que a fusão entre a dança e o teatro, porquanto é um limiar, uma linha fronteira que abrange os gêneros do balé, da dança de salão, do circo, do teatro, da ópera, da pantomima e do cinema.

Ao assumir, entre 1973-1974, a seção de dança-teatro na cidade de Wuppertal, na Alemanha, Pina Bausch movimentou e perturbou “[...] o meio do balé [...] [acadêmico] alemão cuja evolução estava então estagnada.” (SERVOS, 2001, p. 16). A coreógrafa alemã visou transformar a dança acadêmica, a fim de encontrar novas formas que correspondessem melhor à realidade

contemporânea. Ela realizou essa transformação, não recusando a técnica acadêmica (como fez Wigman), mas incorporando-a e alterando-a ao usar, em suas coreografias, gestos técnicos e cotidianos (FERNANDES, 2007).

A dança-teatro de Pina Bausch nos conduz para a expressividade da realidade cotidiana como uma espécie de resposta, antes de tudo, ao campo contemporâneo de questionamentos. Esse novo olhar sobre a realidade, por conseguinte, reflete a vida das pessoas do século XX: o individualismo, a solidão, a efemeridade, a objetificação dos corpos.

No caso de Pina Bausch<sup>4</sup>, os gestos cotidianos se tecnicizam e, através da repetição, tornam-se abstratos, tornam-se uma *imitação* de uma ação real e ganham, ao mesmo tempo, um estatuto estético e social-crítico. Nas obras dela, as coreografias não criam apenas uma

composição formal ou uma simples renovação estética, mas constitui uma metáfora da sociedade, uma maneira de como expressar pela dança o homem contemporâneo. Nesse aspecto, o trabalho de Bausch acerca-se do de Kurt Jooss que “[...] defendia a criação de peças de dança que incluíssem tanto uma forma e apresentação altamente técnicas, quanto um conteúdo emocional, associando divertimento e arte socialmente crítica [...]” (FERNANDES, 2007, p. 23-4). Desse modo, ainda na linha de Jooss, havia um abandono da arte pela arte, no sentido de rejeitar a aparência pura e simplesmente formal da dança em relação a uma dança que explorasse a condição humana. (AKERMAN, 1983).

Com suas peças, principalmente as iniciais, Pina Bausch causou tanto no público quanto na crítica opiniões divididas, que vão desde a acolhida e o apoio ao seu trabalho, até a recusa das suas formas inovadoras. A novidade provocante do trabalho de Pina Bausch é que ela trouxe à tona um reexame dos próprios cânones estéticos e uma redefinição da ideia

---

<sup>4</sup> José Gil (2001) vai denominar os gestos de Pina Bausch de *gestos emocionais*, por serem compostos por emoções e por as exprimirem. Ele indagou que muitos espectadores foram bruscamente tomados por uma emoção violenta: às vezes explodindo em soluços; em outras, atirando com raiva objetos para o palco ou rindo numa espécie de vertigem.

de dança ao transgredir “[...] as linhas de demarcação que delimitam tradicionalmente a dança, o teatro e a ópera, [...] imped[indo] o espectador de recorrer às categorias conhecidas.” (SERVOS, 2001, p. 19-20).

Suas primeiras coreografias elaboradas a partir de obras de Gluck (*Ifigênia em Tauris*, 1974; *Orfeu e Eurídice*, 1975), Stravinsky (*Sagração da primavera*) e Weill (*Os sete pecados capitais*, 1977), foram hostilizadas pela plateia da cidade, que não se mostrava disposta a aceitar coreografias agressivas, despidas de *glamour* e magia. O sucesso veio apenas depois que o grupo passou a excursionar. (CALDEIRA, 2009, p. 27).

Entretanto, um acontecimento, a partir da peça *Blaubart* (Barba-Azul de 1978) acarretou que Pina Bausch trabalhasse numa nova perspectiva que, por sua vez, deu origem ao seu procedimento criativo. A própria coreógrafa alemã nunca admitiu ter desenvolvido um método ou um sistema<sup>5</sup>:

[...] eu não gosto de chamar o que faço de ‘Sistema’. [...] O que quer

que eu veja, o que quer que eu aprenda, eu tenho digerido tudo. Oh, eu poderia ter um Sistema se eu quisesse fazer um. Mas eu não quero fazê-lo; todas às vezes eu quero tentar coisas novas. Para cada produção eu quero tentar algo diferente. (LONEY, 2013, p. 97).

Apesar de ter sido considerada um sucesso, a peça anteriormente citada gerou conflitos internos e foi muito criticada pelos próprios integrantes do grupo, que disseram “[...] que o que [Pina Bausch] havia feito lá era horrível” (SERVOS, 2001, p. 300).

Depois disso, Pina Bausch sentiu que não poderia mais montar novas peças com aquele grupo de bailarinos. Ela foi ao pequeno estúdio do bailarino-ator Jan Minarik e recomeçou a trabalhar, com apenas algumas pessoas. A coreógrafa alemã afirmou:

Foi neste momento que eu comecei a colocar as questões, a formular minhas próprias questões em grupo. Elas revelaram ser também as do grupo. Foi no seio deste pequeno grupo que me lancei. E depois [...], aquilo se tornou um procedimento... (*apud* SERVOS, 2001, p. 300).

Qual seria esse procedimento criativo desenvolvido por Bausch?

<sup>5</sup> Por isso, preferimos usar a expressão “procedimento criativo” em vez de sistema ou método.

Em que consistia, de fato, esse procedimento? Pina Bausch desenvolveu uma nova atitude de desenvolver a dança que consiste em colocar questões aos seus bailarinos-atores, fazendo com que eles também sejam co-autores do processo. Para a coreógrafa alemã era importante que em cada peça tivesse uma parte das vidas dos seus bailarinos-atores, pois, em seu trabalho, ela almejava que “[c]ada um deve[sse] poder ser assim como quer ou se desenvolveu.” (*apud* HOGHE; WEISS, 1989, p. 28). Esse procedimento adotado por Pina Bausch causou uma revolução no campo da dança, pois “[...] pela primeira vez, o bailarino participa diretamente do processo de criação coreográfica – antes exclusivamente dos coreógrafos [...]” (CALDEIRA, 2009, p. 24).

As questões surgiam no decorrer dos ensaios e a quantidade delas dependia do trabalho a ser desenvolvido e do tempo disponível por Pina Bausch para montar o espetáculo. Em geral, a coreógrafa alemã trazia uma lista que variava entre 100 até 200 questões e, a partir de então, lançava, em média, de

uma a cinco perguntas por ensaio. As respostas, surgidas a partir de tais questões, vinham através da *improvisação* em que cada bailarino se exprimia livremente pelo meio que lhe conviesse melhor, como movimentos, palavras, sons ou uma combinação de elementos. Com o passar do tempo, a coreógrafa alemã passou a interferir cada vez menos nas improvisações, deixando os bailarinos-atores com muito mais liberdade para criar (CALDEIRA, 2009; FERNANDES, 2007).

Para Pina Bausch o que interessava não era apenas a coreografia em si, pronta e acabada, mas saber como encontrar os movimentos que iam surgindo nas improvisações, a partir dos questionamentos propostos, como mencionado anteriormente. Nessa fase da improvisação, não há movimentos ou posturas certas ou erradas; os critérios, como certo e errado, não têm nenhuma importância! O que importa, nesse momento, é a abertura das possibilidades, é a experiência, o dever, as tentativas. Como dizia Pina Bausch, “[n]ós cometemos, frequentemente, tantos erros

bonitos”. Por isso, ela incentivava cada um de seus bailarinos-atores a obter seus próprios pensamentos, sentimentos e associações. Ela os estimulava com frases como: “Faça o que você projetou” ou “Experimente isso simplesmente” ou ainda “Pense sem preocupações, um pouco assim... como vem.” (BAUSCH *apud* HOGHE; WEISS, 1989, p. 14).

Vale salientar que o que Pina Bausch busca nas respostas dos bailarinos é o *como* e não o *porquê*. Esse *detalhe*, que, a princípio, parece insignificante, torna-se importante para entendermos o fio condutor do trabalho da coreógrafa alemã. Pina Bausch estava interessada numa espécie de impessoalidade, no *como* as pessoas choram e não no motivo que as leva a chorarem, isto é, no *porquê*. Percebemos que, desse modo, utilizando suas questões e deixando os bailarinos-atores criarem a partir de suas vivências e memórias pessoais, através da improvisação, Pina Bausch desafiava “o dançarino-ator a se colocar diante dele mesmo”, ou, se quisermos usar uma linguagem mais socrática, desafiava-

o a um *conhece-te e ti mesmo*<sup>6</sup>. Nesse âmbito, a dança-teatro permite que “[...] os dançarinos não [tenham] mais por função executar tecnicamente um papel; eles mostram a nu toda sua personalidade [...] pois eles se apoiam sobre sua própria experiência.” (SERVOS, 2001, p. 28).

Pina Bausch fazia eclodir, nos bailarinos sob sua direção, *uma revelação, uma mostragem* de cada um, pois “[q]uando um dançarino dá sua resposta, esta diz respeito a todos. Isto se sente, não é uma questão de intelecto.” (SERVOS, 2001, p. 292). Trata-se do corpo contando sua própria história, já que, para a coreógrafa alemã, os corpos são textos, são documentos com assuntos a serem lidos, decifrados, desvelados e expressos. E, se é no corpo que está registrada a história,

---

<sup>6</sup> A bailarina-atriz Meryl Tankard, que fazia parte da companhia australiana de balé em Sidney - antes de fazer parte da companhia de Pina Bausch -, revelou, num depoimento, que desistiu de continuar na companhia australiana porque ela se deu “[...] conta que não era o que [ela] havia procurado”; já que “[h]avia muita mentira e muito pouco de sentimento verdadeiro”. (TANKARD *apud* HOGHE, 2010, p. 76). É como se, por trás das fantasias do balé acadêmico, segundo Tankard, não se encontrasse mais traços de si mesmos.



é com ele que se pode descrevê-la. Os corpos dançantes dos bailarinos-atores são os veículos através dos quais Pina Bausch nos expõe as relações de poder, as coerções físicas impressas como marcas nos corpos, os condicionamentos, as convenções, as obediências e, também, a transgressão.

Após esse momento de questões e improvisações, podemos nos perguntar como se dava o processo de triagem de todo esse material produzido que servia para Pina Bausch, posteriormente, criar as coreografias dos espetáculos. Várias ideias e movimentos surgidos a partir das improvisações eram anotados (ou gravados em vídeo) tanto por Bausch quanto pelos bailarinos-atores e, depois, ela fazia uma seleção do que mais tinha gostado e achado interessante para serem repetidos (FERNANDES, 2007; SERVOS, 2001).

Depois das observações e escolhas dos movimentos, a coreógrafa alemã passava para a etapa mais técnica da dança: a busca de uma forma. “[...] [C]ada vez que ela determina[va] algo para o grupo, [tinha] sempre relação com

essa busca da forma.” (HOGHE; WEISS, 1989, p. 39). Esse estilo referir-se-ia à junção e à ordenação do material que ela tinha disponível e que era proveniente das improvisações. Essa etapa era necessária para transformar os movimentos inicialmente improvisados (imprecisos?), geralmente associados a gestos comuns do cotidiano, em algo mais preciso, mais *limpo*, se assim podemos mencionar, ou melhor dizendo, mais estilizado e estético, uma vez que “[c]ada detalhe do movimento tem de ser claro, pois uma articulação de tornozelo, uma torção de cintura ou uma inclinação de cabeça imprecisa ou diferente, pode mudar o sentido de toda uma sequência corporal.” (CALDEIRA, 2009, p. 63). Contudo, é importante salientar que a coreógrafa alemã tinha o cuidado de deixar a forma emergir organicamente e não forçá-la a se conformar a um modelo pré-concebido (CATTANEO, 2013). Pina Bausch propunha chamar a atenção para o elemento real dos gestos cotidianos usando o exagero. Ela transformava os gestos cotidianos

num elemento estético com um efeito absurdo, exagerado, caricatural até.

A dança bauschiana contém gestos que revelam a história pessoal de cada componente da companhia. Esse elemento autobiográfico dos bailarinos-atores sofrerá uma passagem do singular para o universal. Desse modo, as memórias e emoções pessoais serão despersonalizadas, serão transformadas em uma abstração, em um impessoal, em um *nós*, e pertencerão a todos os seres humanos. Quando os bailarinos-atores se mostram em cena, eles são anônimos e representam a história de *todos* os seres humanos. O espectador, ao ver as peças, deverá se reconhecer nela, nos movimentos e nas palavras proferidas. Como a própria Pina Bausch relatou numa entrevista: “[o] que estamos fazendo é ainda uma abstração. Não é algo privado; há certos sentimentos que pertencem a todos nós. [...] Todos nós temos os mesmos desejos; todos nós temos medo.” (*apud* BOWEN, 2013, p. 101).

Mas aqui reside um paradoxo: ao mesmo tempo em que há essa abstração e essa universalização, o

singular ainda conserva-se presente. O universal, ao aparecer, não aniquila o singular. Por conseguinte, a história de *todos*, a história desse *nós* também é uma história *minha*, um *minha* de cada um: tanto do lado de quem dança quanto do lado do espectador.

Depois das inúmeras questões colocadas, da fase da improvisação e da triagem do material, o próximo passo do trabalho desenvolvido por Pina Bausch é a fase da repetição, que é uma das características mais marcantes do Wuppertal *Tanztheater*.

A repetição, em Pina Bausch, embora possa parecer paradoxal, não é um retorno do mesmo, manifestado de maneira mecânica e desprovido de criatividade. Nesse sentido, ela seria, sim, uma potencialidade para a criação, já que se trata de um movimento do porvir que imerge no presente. Ela torna-se um instrumento criativo a partir do momento em que os bailarinos-atores fragmentam suas experiências e “[...] reconstróem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos sociais.” (FERNANDES, 2007, p. 46). A

repetição é um *refazer*, um *redizer* e um *redançar*, no sentido de fazer de novo, dizer outra vez, dançar novamente, contudo de um modo diferente.

Podemos mencionar que a repetição usada no trabalho de Pina Bausch é plural, uma vez que “[...] cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 21) E, portanto, não há uma interpretação única de suas peças: *pode ver-se sempre ao contrário*; cada pessoa vê a partir de perspectivas diferentes, o que resulta sempre num movimento e numa fluidez paradoxais.

De fato, segundo Gil (2001), Pina Bausch usa o paradoxo como meio de criação de movimentos. Mas não se trataria de um paradoxo cujas visões múltiplas formariam uma polissemia simplesmente solta em que cada espectador poderia dar vários sentidos ao que vê, mas é uma espécie de multiplicação de pontos de vista possíveis que divergem, opõem-se, contradizem-se, mas que estão vinculados entre si e partem de um ponto, de um tema

específico, mas que concomitantemente se dissemina. Os vários sentidos “[...] do acontecimento coexistem no próprio acontecimento e constituem seu sentido” (GIL, 2001, p. 214).

Os movimentos paradoxais de Pina Bausch são partes de um todo que comporia uma rede-caleidoscópica, uma vez que não há uma única maneira dessa repetição se mostrar nem há uma resposta pronta.

Qualquer apresentação cênica realizada mais de uma vez lida com repetição. Em cada dia de espetáculo, o grupo supostamente repete a mesma peça, mas que é necessariamente outra, já que acontece em outro momento. Esse paradoxo de ser diferente enquanto repetindo-se é intrínseco às artes cênicas. Os trabalhos de Bausch não são passiva e ingenuamente incluídos neste paradoxo, mas criticamente o incluem. Através da repetição, [a] dança incorpora e discute sua natureza inerentemente paradoxal. A partir do processo criativo descrito, as composições permitem sua própria transformação através e dentro desta estrutura repetitiva. (FERNANDES, 2007, p. 52).

Podemos constatar, por conseguinte, que essa repetição de movimentos os modifica. Como disse

Ruth Amarante, membro da companhia de Pina Bausch em entrevista concedida a Ciane Fernandes, autora do livro *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*: “[v]ocê faz uma vez, pode ser uma coisa totalmente diferente do que você faz depois de vinte vezes.” (apud FERNANDES, 2007, p. 170).

Isso ocorre porque o mesmo movimento, ao ser repetido várias vezes, sofre uma espécie de multiplicação que faz com que cada vez repetido, surjam novas possibilidades as quais vão se adicionando e transformando aquele mesmo movimento. Por isso, Pina Bausch rejeitava as interpretações unívocas, já que suas obras lidavam com várias e contínuas dinâmicas, ao invés de estáveis dicotomias. “Nunca se poderá, portanto, dizer o que Pina Bausch qu[is] dizer: o seu maior paradoxo est[ava] aí, entre um estado de coisas [...]” (GIL, 2001, p. 228).

Pina Bausch pronunciou, numa entrevista, que preferia não dizer o significado de seu trabalho, porque senão as pessoas iriam olhar suas peças através dos olhos dela, e não

a partir deles mesmos: “[e]les tentam seguir o que eu penso. Mas eles deveriam sentir por si mesmos. É por isso que eu não falo sobre significados. O público é parte da criação.” (apud BOWEN, 2013, p. 102). Endossando ainda mais essa posição relutante em dar explicações sobre suas peças, Pina Bausch, numa outra entrevista, disse:

[...] você traz sua própria experiência, suas próprias fantasias, seus próprios sentimentos em resposta ao que você vê. [...] Você só entende se deixar acontecer, não é algo que você faz com o intelecto. Então, todo mundo, de acordo com suas próprias experiências, tem um sentimento diferente, uma impressão diferente. Inclusive, em dias diferentes, o que você sente é diferente. (apud WILLIAMS, 2013, p. 104)

“O que realmente acontece no teatro não se dá apenas no palco ou na plateia [...]”. Essa afirmação de Laban (1978, p. 26) nos dá uma indicação de que existe um vínculo, uma ponte, uma “corrente magnética” – como diria ele – entre os atores e o público. Podemos considerar que essa ligação, essa “corrente magnética” entre ambos

dá-se possivelmente de dois modos distintos:

(1) Um deles é pensar essa relação como uma distração, como um *divertissement*, como um entretenimento, como algo para ser apreciado. O artista, nesse contexto, é visto como aquele que prefere “[...] utilizar movimentos habilidosamente executados situa[ndo]-se certamente mais alto na escala da perfeição.” (LABAN, 1978, p. 27). Esse posicionamento da relação ator-público (ou bailarino-público) como um divertimento seria análogo, por exemplo, às críticas feitas por Jean Georges Noverre (1727-1810) às danças apresentadas nos balés de corte.

(2) O segundo modo de perceber a conexão ator-público seria vê-la como uma contemplação. Neste caso, o espectador é convidado a “[...] se abandonar às associações de ideias [...]” (BENJAMIN, 2012, p. 309) e a espelhar os “[...] processos ocultos do seu interior [...]” (LABAN, 1978, p. 28). Mas, para não sairmos do âmbito do paradoxo em que estamos imersos desde que começamos a tratar sobre a repetição em Pina

Bausch, neste quarto sentido, devemos compreender o que queremos dizer com a palavra “contemplação”. Podemos compreender essa contemplação de dois modos: como uma contemplação passiva e como uma contemplação ativa. Em ambos os casos existe uma admiração subjacente, um observar atento ao que está sendo olhado. Como asseverou Walter Benjamin (2012, p. 311), “[...] aquele que se recolhe diante de uma obra de arte se abisma; ele penetra nela como aquele pintor chinês cuja lenda conta que, contemplando seu quadro finalizado, desapareceu nele.”.

Em que consistiriam suas diferenças, então? Podemos dizer que a contemplação passiva residiria em um recolhimento, em uma absorção das informações vistas, em uma interiorização destas e em uma quase meditação que acontece num “tempo estático”, se assim podemos dizer. A obra, o trabalho artístico a ser observado, nesta circunstância, é estático, como uma pintura num quadro, uma gravura desenhada ou uma escultura. O espectador se situaria num *lugar* de onde apenas

se vê; ele desempenharia o papel de alguém que observa a certa distância.

A contemplação ativa, por sua vez, compor-se-ia por uma participação<sup>7</sup> maior na obra artística por parte do espectador, justamente por se tratar de trabalhos dinâmicos como no caso do teatro e da dança. Existe aqui uma ação e um movimento que demandam uma reação mais imediata, mais instantânea, um quase tocar.

Os espectadores, desse modo, se veem constantemente desafiados pela obra de arte. O bailarino-ator Dominique Mercy, por exemplo, provocou o público na peça *Nelken*, quando se dirigiu a ele de forma arrogante, perguntando-lhes “[...] se o que os interessava era apenas uma demonstração de dança clássica e ele encadeava com carrossel e *grands jetés* nomeando cada termo técnico e gritando: ‘Isso também, eu sei fazer!’” (MANNONI, 2014, p. 228). Ele ainda perguntava à plateia: “O que vocês querem ver? Giros, *grand jétés*, piruetas no ar?”.

<sup>7</sup> Seria um ver participativo (do latim *participare*: ter sua parte em, comunicar), conforme TIBURI e ROCHA (2012).

E, na medida em que lhes perguntava, ele executava todos esses passos e continuava perguntando: “É assim?”.

As obras de Pina Bausch, apesar de serem dinâmicas (a dança-teatro), parecem confluir para os dois estados contemplativos acima descritos, ou seja, uma fusão entre a contemplação passiva e a ativa. E por quê? Novamente é o paradoxo bauschiano. Podemos aludir que parece existir aí um tempo destinado a essa contemplação passiva, pois os movimentos executados são repetitivos e é como se, nesta ocasião, a repetição, em algum momento, desse a ideia de ser estática. Neste instante surge a oportunidade para uma contemplação mais passiva, como se estivéssemos *apenas* observando uma pintura. Concomitante a essa contemplação passiva, temos a ativa, que está igualmente relacionada à repetição, pois, mesmo em se tratando de movimentos repetitivos, não é do retorno do mesmo. Há algo que muda esses movimentos, e isto significa dizer que não vemos os mesmos movimentos. Logo, podemos concluir que, na dança-

teatro de Pina Bausch, há uma inter-relação dinâmica entre o movimento e a estática em que o passado e o presente se confundem um no outro. Ela revela o paradoxo da existência humana que marca o ritmo entre a exibição e a inibição, fazendo revelar o ativo e o passivo na expressividade humana.

## Referências

AKERMAN, Chantal. *Un jour Pina a demande...* Direção: Chantal Akerman. Bélgica, 1983. 1 DVD (56 min e 19 seg).

AROUT, Georges. *La danse contemporaine*. Paris: Fernand Nathan, 1955.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Organização: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1996.

BENJAMIN, Walter. L'Oeuvres d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939). *Oeuvres III*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, 2012. p. 269-316.

BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Tradução: Maria Appenzeller.

BOWEN, Christopher. "Every day a Discovery...": interview with Pina Bausch. In: BOWEN, Christopher; CLIMENHAGA, Royd; *et al. The Pina Bausch sourcebook: the making of Tanztheater*. London/New York: Routledge, 2013.

CALDEIRA, Solange Pimentel. *O lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch*. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume, Fapemig, 2009.

CARLÉS, Ana Abad. *Historia del ballet y la danza moderna*. Segunda edición. Madrid: Alianza editorial, 2012.

CATTANEO, Anne. Pina Bausch: « You can always look at it other way around ». In: CATTANEO, Anne; CLIMENHAGA, Royd; *et al. The Pina Bausch sourcebook: the making of Tanztheater*. London/New York: Routledge, 2013.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

GIL, José. *Movimento total – o corpo e a dança*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Relógio Lisboa: D'água Editores, 2001.

HOGHE, Raimund; WEISS, Ulli. *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?* Tradução Robson Ribeiro e Gaby Kirsch. São Paulo: Attar Editorial, 1989.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. 5. ed. Organização: Lisa Ullmann. Tradução: Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LONEY, Glenn. « I pick my dancers as people » : Pina Bausch discusses her work with the Wuppertal Dance Theatre. In: CLIMENHAGA, Royd; *et al. The Pina*



*Bausch sourcebook: the making of Tanztheater.* London/New York: Routledge, 2013, pp. 88-98.

MANNONI, Gérard. Dominique Mercy. In : MANNONI, Gérard. *Les grandes étoiles du XX<sup>e</sup> siècle.* Paris: Buchet Chastel, 2014. p. 225-230.

SERVOS, Norbert. *Pina Bausch: ou l'art de dresser un poisson rouge.* Paris: L'Ache, 2001.

TIBURI, Márcia; ROCHA, Thereza. *Diálogo/dança.* São Paulo: Editora Senac, 2012.

WILLIAMS, Faynia. Working with Pina Bausch: a conversation with Tanztheater Wuppertal. In: WILLIAMS, Faynia; CLIMENHAGA, Royd; *et al. The Pina Bausch sourcebook: the making of Tanztheater.* London/New York: Routledge, 2013. p. 103-108.