



Manuela Weitzman Cabral

A dança como expressão da vida

Uma pesquisa sobre a construção e a desconstrução da dança a partir das emoções humanas nas obras de Pina Bausch

Monografia

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Pós-Graduação Lato-sensu em Arte e Filosofia

Orientador: Prof. Dr. James Bastos Arêas

Rio de Janeiro, Dezembro de 2017





PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Manuela Weitzman Cabral

A dança como expressão da vida

Uma pesquisa sobre a construção e a desconstrução da dança a partir das emoções humanas nas obras de Pina Bausch

Monografia apresentada ao programa de Pós-Graduação em Arte e Filosofia da PUC-Rio como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Arte e Filosofia

Orientador: Prof. Dr. James Bastos Arêas

Rio de Janeiro, Dezembro de 2017

CCE
COORDENAÇÃO
CENTRAL DE
EXTENSÃO

Aos meus pais, Esther e Alexandre.

Agradecimentos

Agradeço ao professor James Arêas, por ter me guiado nessa loucura instigante que é falar de dança e filosofia; aos professores do Curso de Arte e Filosofia, que tanto me emocionaram em suas aulas, e aos professores da Escola Angel Vianna, que me ensinaram o movimento através do afeto.

Sumário

Introdução	8
1. Sobre o Corpo e a Dança	9
1.1 A dança e a linguagem	9
1.2 O poder integrador da dança	12
2. Pina Bausch	15
2.1 Breve biografia da coreógrafa	15
2.2 O processo criativo em Pina Bausch	16
3. A questão do corpo	21
3.1 O corpo expressivo	21
3.2 A relação entre o corpo e o mundo	23
Considerações Finais	28
Bibliografia	30

*Que bom que nós podemos dançar a vida,
com suas mágoas, seus percalços,
ultrapassando e transformando os
obstáculos. Como nuvens, como sonho,
como gente.*

Angel Vianna

RESUMO

A partir do entendimento do corpo como instrumento fundamental da expressividade do ser humano, observa-se a extensão da dança enquanto potência artística capaz de revelar um mundo de sentidos através do movimento. Este trabalho tem como proposta analisar a forma como se constrói (e desconstrói) a dança a partir das emoções humanas, na dança-teatro de Pina Baush.

PALAVRAS-CHAVE

Pina Bausch; Dança-teatro; Corpo; Expressão; Filosofia.

Introdução

A coreógrafa alemã Pina Bausch costumava observar as pessoas desde jovem. A expressividade de cada indivíduo era algo que a deixava curiosa. Esse hábito do olhar a instigou e a influenciou a desenvolver os temas de seus trabalhos artísticos. Bausch explora a questão das relações entre os seres humanos e a relação entre esses e o mundo.

Desde o início de sua carreira, desenvolveu um método próprio de trabalho, que rompeu com os métodos tradicionais da dança clássica e moderna. Acrescentou elementos teatrais, gestos cotidianos, figurinos que se tornaram sua marca e principalmente, buscou formas de falar sobre a vida em cena, através da dança-teatro. Acreditava na dança como uma arte capaz de revelar sentimentos humanos ocultos. E todos os seus trabalhos revelam sua paixão pelo tema vida, à tudo que diz respeito aos seres humanos, seu comportamento, suas emoções e tudo que os move.

Gilles Deleuze em sua obra *Espinosa: Filosofia Prática*, fala sobre a instituição do corpo como modelo na teoria de Espinosa. Este propõe a teoria do *paralelismo*, defende a ideia na qual o corpo, assim como o pensamento, possui algo que não alcançamos através da consciência.

Ao tratar do tema corpo, Maurice Merleau-Ponty, na sua obra *O Olho e o Espírito*, traz como discussão a relação entre *sujeito-objeto*, *corpo-mundo*. Acredita num sujeito encarnado no mundo e faz uso da arte como um espelho esclarecedor dessa relação.

O trabalho busca compreender o corpo como expressão da vida, a partir da relação *corpo-mundo* na filosofia e a dança-teatro de Pina Bausch.

1. Sobre o Corpo e a Dança

1.1

A dança e a linguagem

Francis Sparshott dá dezoito razões para entender a negação da dança como linguagem. É importante citar alguns exemplos para melhor entender a causa desta afirmação.¹ A primeira delas é que impossível recortar alguns movimentos do corpo, que sejam comparáveis aos fonemas da língua. Não conseguimos identificar aonde começa e aonde termina o movimento, pois não há algo nítido que separe um movimento do outro. Quando movemos uma parte do corpo, necessariamente estamos ativando músculos e articulações, movendo ossos de outras partes do corpo simultaneamente. Não podemos fazer uma comparação clara da língua falada com a dança, mas podemos entender que a linguagem possui duas articulações, monemas e fonemas, enquanto a dança teria apenas o gesto, que poderíamos dividir em quase-articulação (gesto) e sobrearticulação (gesto microscópico). “Não há ‘gestemas’ discretos comparáveis aos monemas, nem unidades inseparáveis não significativas, como os fonemas.” Isto significa que temos limitações articulares no corpo. Então quando movemos uma articulação, em determinado momento somos obrigados a mover outra ao mesmo tempo. Não há unidades de movimento, mas zonas inteiras do espaço, o que podemos chamar de “quase-articulação” do corpo.

Se por um lado esta é uma limitação do corpo humano, por outro, o corpo é um instrumento que nos permite a expressão para além da linguagem falada, uma vez que não depende da comunicação no sentido verbal. O sentido que se expressa através do corpo, não necessita da própria anatomia deste, ou seja, não depende exclusivamente do movimento mecânico dos membros e do tronco. O corpo que fala, cria sentido sem necessitar do corpo físico, pode fazê-lo, por exemplo, como no caso do bailarino ou do ator, através da simples presença, ou do fluxo de energias. Em algumas situações, o corpo pode ser totalmente ausente de sentido, como no caso dos psicóticos, mas isso não significa que este último deixe de ser expressivo.

¹ GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004. Pg. 72.

É importante distinguirmos aqui os movimentos do corpo em suas funções habituais, individuais e sociais, dos movimentos do corpo na dança. Os movimentos dançados seriam facilmente compreendidos como linguagem, uma vez que o corpoalaria “verdadeiramente na dança”, enquanto os movimentos em suas funções habituais teriam caráter apenas utilitário, funcional. Se entendemos que o corpo é sempre dotado de expressão, no movimento dançado poderia então alcançar o nível máximo de expressividade. Por esta perspectiva, seria capaz de dizer um “mundo”, saturando o corpo de sentido.

O movimento natural, espontâneo, também exprime significações, mas são precisas, dizem respeito a uma função. Percebe-se que o corpo comum se expressa através de diversos movimentos, mas o que poderia gerar uma confusão, acaba por demonstrar um entendimento orgânico, próprio do corpo humano. As crianças, por exemplo, tem um desenvolvimento natural que inclui fases complexas de controle motor, que irão incluí-la na vida social. Este corpo garante a sua mobilidade, sua integração no espaço e a sua operatividade. Em suma, a constituição anatômica não permite a formação de uma linguagem – tanto no corpo que dança, como o corpo em funções habituais - mas isso não significa que o corpo é menos articulado.

Sabemos que o corpo humano tem limitações anatômicas-constitutivas. Não podemos por exemplo, voltar a cabeça ou um braço 360°. Esses limites corporais constroem um quadro “quase-sintático”, que determina gestos e sequências, caracterizados pela falta de contornos nítidos, que se movem em zonas imprecisas. Dá-se o nome de “quase sintático”, pois os gestos se misturam em zonas não definidas, sem fronteiras entre os movimentos. O gesto é constituído de sentido, uma vez que é único e singular, ocupa uma única posição no espaço, resultante das sobreposições das zonas. Na dança, o gesto ganhará um sentido encarnado.

Os movimentos do corpo comum se inscrevem em duas possibilidades: o signo puro, isto é, a articulação dos gestos, e a encarnação de sentido, no gesto singular. Em ambos os casos, há uma junção entre signo e sentido, “significante” e

“significado”. Por mais que o gesto imprima um código (como o *mudra* da dança indiana), ele sempre estará atrelado ao resto do corpo, indicará portanto o “sentido encarnado” – a mão não deixará de ser mão com todas as suas possibilidades. Ao mesmo tempo, o gesto singular carrega seu sentido, desde que pertence a um corpo quase-articulado.

O movimento dançado faz parecer fragmentar os gestos, mas se pensarmos num gesto comum, apenas se imobilizarmos a imagem conseguiremos ver de forma estática um gesto único e indivisível. O que ocorre é que geralmente os gestos acompanham as palavras, ficando em segundo plano.

A quase-articulação na vida cotidiana indica o signo e a articulação da linguagem verbal, enquanto no movimento dançado, os gestos ganham amplitude. A dança permite uma sobrearticulação, isto é, vai para além daquilo que as articulações, nos gestos comuns, determinam como suas possibilidades no plano dos macromovimentos. A dança põe o corpo em movimento, mas não parte do movimento zero, de uma posição estática porque o corpo está sempre em movimento - o movimento constante dos órgãos, o movimento do cérebro e dos pensamentos e o movimento tensional, que nos mantém vivos.

É a sobrefragmentação gestual que permite o gesto encarnar o sentido. O corpo do bailarino faz aparecer um gesto único e saturado de sentido. O movimento das micro-unidades diz o sentido, criando uma gramática semântica própria.

“Em suma, procurando dançar a gramática, o bailarino visa esse ‘ponto de fusão’ que solda os gestos e o sentido num único plano de imanência. A dança constrói o plano de movimento onde o “espírito e o corpo são um só” porque o movimento de sentido desposa o próprio sentido do movimento: dançar é, não ‘significar’, ‘simbolizar’ ou ‘indicar’ significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos estes sentidos nascem. No movimento dançado o sentido torna-se ação.”
(GIL, 2004, pg.78)

Cunningham afirma que “A dança é o próprio ato de dançar.” Se um bailarino dança, tudo já está presente.² O sentido da dança está então na própria ação de dançar. Portanto, a dança transforma as palavras e os gestos articulados pela linguagem em sentido *agido* pelo movimento. Através do plano de imanência criado pela dança, o sentido se une ao movimento. A dança é o sentido, pois é o movimento do sentido.

Pina Bausch trabalha a partir de sugestões de palavras, que despertam emoções em seus atores-bailarinos.³ Sua busca está pautada nas relações humanas e na relação homem-mundo. Bausch irá, de certa forma, contrapor o olhar de Cunningham, ao partir do interior, do sentimento humano, para gerar impulso de movimento. Mas isto não significa que a coreógrafa não se interesse pelo movimento em si, mas busca outro caminho para chegar a ação. Não existe apenas um sentido para Pina Bausch, sua dança propõe diversos olhares e é propriamente este leque de leituras que constitui seu trabalho artístico. O signo e o sentido estão presentes e ambos são responsáveis pela construção de sentido, seja através de um gesto comum, ou do movimento encarnado de sentido.

1.2 **O poder integrador da dança**

O que é uma coreografia? Para José Gil, é um conjunto de movimentos imaginados que possui algum nexos. Se formos tratar de uma coreografia improvisada, a pré-concepção de movimentos e o caráter voluntário desses ficaria fora de contexto.⁴

Para se construir uma coreografia, uma sequência e um nexos de movimentos, muitas vezes o coreógrafo opta pela experimentação. É através da prática que surge um fluxo de energias, que torna possível uma construção de frases de movimento. Na dança contemporânea, não fica em primeiro plano as formas ou

² CUNNINGHAM, Merce. *The impermanent art*, in VAUGHAN, David e Harri, Melissa (eds.). *Merce Cunningham: fifty years*, op. Cit, p.97.

³ CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Pg. 33.

⁴ GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004. Pg. 67.

figuras, como no balé clássico, mas sim, o que cada fluxo de energia traz de gestos que se torna algo quase orgânico. Cada gesto abre um leque de possibilidades para um novo surgir. E é nessa experimentação que o coreógrafo defini o que melhor funciona para cada frase de movimento, isto é, sua velocidade, força, etc.

Em Cunningham por exemplo, a criação de formas segue o fluxo de energia, isto é, não busca construir “belas figuras”, mas utiliza as formas como uma auxiliadora no fluxo de energias. Cunningham constrói suas composições como *patchworks*, com partes de movimentos distintos e heterogêneos. A partir daí pode-se levantar um questionamento: como algo que a princípio não é considerado artístico, transforma-se em arte no decorrer do tempo? No decorrer da hábito? ⁵

Há algo curioso que ocorre no ato de dançar: mesmo que não haja umnexo inicial entre as partes combinadas de movimentos, depois de determinado tempo, aquilo torna-se uma unidade e começa a produzir sentido. Quando se inclui um elemento alheio à dança – um som, uma música, uma palavra ou as próprias séries de movimentos diferentes entre si – este continua sendo algo estranho naquela composição mas, no decorrer da performance, esses elementos, junto aos movimentos, vão se transformando numa coisa só, ao mesmo tempo em que as diferenças vão se acentuando e ganhando autonomia. É o que acontece na dança-teatro de Pina Bausch, por exemplo, uma série de movimentos corporais que se encontram com uma série de palavras e/ou gestos.

É como se o corpo tivesse um poder integrador, que fizesse tudo que dele se aproxima, no espaço e no tempo, se transformar em harmonia. É como se o nexoda dança fizesse uma conexão do corpo como como estrutura ou fábrica. Há algum ponto no qual os elementos se conectam, e contraditoriamente, passam a divergir ainda mais. O que ocorre é que se forma uma *continuidade de fundo* composto pelo próprio ritmo da divergência que os separa. O ritmo faz com que se pontue as diferenças entre as séries (de gestos e palavras por exemplo),

⁵ GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004. Pg. 69.

permitindo um movimento sem rupturas, sem interrupção do fluxo de energia. O nexo da coreografia se dá então por uma continuidade de fundo da circulação de energia, mesmo que haja um choque entre as séries.

2. Pina Bausch

2.1

Breve biografia da coreógrafa

Pina Bausch é sem dúvida a imagem que vem a mente quando se pensa em dança-teatro (Tanztheater), mas foi Kurt Jooss, professor da coreógrafa, quem criou e pôs em prática a dança-teatro na década de 1920. Tratava-se de uma nova forma de dança, que unia a técnica do balé clássico com elementos teatrais.⁶

Kurt Jooss foi aluno de Mary Wigman⁷, que também buscou uma nova forma de expressão da dança, inspirada pelas aulas de Rudolf von Laban⁸. Wigman foi autora da dança expressionista (Ausdrucktanz), no mesmo período em que o movimento expressionista nas artes plásticas estava em alta na Alemanha.

Wigman buscava a expressão de estados emocionais primitivos, além de fazer uso de textos, chamados de tanzdrama (dança-drama). Mas Jooss, apesar de ter sido aluno da bailarina e coreógrafa, tinha como principal referência a Neue Sachlichkeit, a Nova-Objetividade – conceito que surgiu na Alemanha em 1925 a partir de uma exposição organizada por Gustav Hartlaub.⁹ A ideia essencial era representar o mundo exterior de maneira realista. Tínhamos aí dois campos da dança na Alemanha, a dança expressionista e a dança-teatro.

Pina Bausch, nascida em 1940, na Alemanha, era filha de proprietários de restaurante. Dizia que tinha o hábito de reparar nas pessoas entrando e saindo do estabelecimento de seus pais. Conta que foi a partir da observação constante que criou uma forma de comunicação com o mundo através do olhar e desenvolveu um senso intuitivo de observação das pessoas, o que gerou o interesse e se tornou tema primordial de seu trabalho artístico.

⁶ CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Pg. 24.

⁷ CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Pg. 23.

⁸ Rudolf von Laban dedicou sua vida ao estudo e sistematização do movimento.

⁹ Gustav Friedrich Hartlaub foi um historiador de arte alemão.

O trabalho da coreógrafa é pautado numa pesquisa sobre os desejos, frustrações, esperanças, entre outros sentimentos, que estão presentes “dentro das cabeças das pessoas como expressões da subjetividade”. As questões existenciais do ser humano são o tema central de sua pesquisa criativa. Bausch se interessa pelo tema vida, a relação entre as pessoas e a relação entre as pessoas e aquilo que as cerca.

Para melhor entender a obra de Pina Bausch, é interessante falar a respeito de sua formação artística. A coreógrafa iniciou seus estudos na escola de Jooss, na Folkwang Hochschule, em 1955. Ela ressalta que nessa época, todas as seções se encontravam num mesmo espaço: música, ópera, teatro, dança, fotografia, entre outros. Esse fator teve grande importância na vida de Bausch, pois acreditava que o diálogo entre as disciplinas era fundamental para qualquer área de criação. Não à toa, seu trabalho caminhou através da mistura de linguagens.

Três anos após se formar em Folkwang ela se muda para Nova York, para estudar na Juilliard School, como aluna especial. Torna-se bailarina do Metropolitan Opera e em 1962 retorna à Alemanha para integrar o balé da Folkwang, a convite de Jooss. Seis anos depois cria sua primeira coreografia para a companhia e em 1969 assume a direção, após a aposentadoria de seu mestre.

A partir deste período, Bausch participa de várias turnês internacionais e recebe o prêmio por *Aktionen für Tänzer*, espetáculo de 1971 que já continha elementos inovadores para o meio da dança. Com grande prestígio, em 1973, Pina Bausch é convidada para dirigir a companhia da Ópera de Wuppertal, que até a chegada da coreógrafa, realizava espetáculos de repertório clássico.

2.2

O processo criativo em Pina Bausch

Ao longo dos anos em Wuppertal, Pina Bausch foi desenvolvendo uma metodologia e linguagem próprias. Nos primeiros anos criou espetáculos como *Fritz* (1974), onde a composição era feita por colagens e movimentos gestuais, e também coreografou diversas óperas, como *Ifigênia em Tauris* (1974), *Orfeu e Eurídice* (1975) e *Sagração da Primavera* (1975). Neste último por exemplo,

Bausch utiliza um palco coberto de terra, o que faz os bailarinos se misturarem com o próprio cenário, criando um aspecto cada vez mais dramático. Pina manteve um caráter versátil em ambas as montagens, criando uma característica própria de trabalho. Segundo a coreógrafa: “Nelas, encontrei exatamente o que queria dizer”. E desses projetos surgiu a *Tanzoper*, a ópera-dança.

Segundo Lutz Föster, bailarino que trabalhou com Bausch desde 1978, o termo “dança-teatro” acabou muitas vezes por se tornar algo para além da proposta real da linguagem. Muitas pessoas acabaram se baseando apenas em elementos formais, como a utilização de falas por bailarinos e de cenários elaborados. Para ele, Pina Bausch era, ao contrário do que se pensa, uma conservadora, que se ocupava dos sentimentos humanos, elemento central de suas criações.

Pina Bausch relata que foi fora de Wuppertal que descobriu a melhor forma de trabalhar com os bailarinos. Foi numa montagem baseada em *Macbeth*, ao trabalhar com atores além dos bailarinos, que percebeu que não podia se basear apenas a partir de uma evolução do corpo, mas sim da cabeça e, a partir daí começou a fazer perguntas sobre a vida pessoal de cada integrante e também sobre o que cada um pensava sobre o texto. Desde então, suas obras são criadas a partir de perguntas ou palavras propostas a todos os bailarinos durante os ensaios. Há diversos tipos de respostas que podem ser dadas a essas questões: através de palavras, movimentos, ou através de ambos. Há quem diga que as respostas podem ser dadas também de outras formas. Ninguém é obrigado a responder todas, mas tudo que respondem é registrado em vídeo. Pina seleciona as respostas que a interessa e trabalha individualmente com cada um, podendo inclusive passar uma cena para outros bailarinos. Muitas dessas perguntas são apenas palavras, alguns exemplos que podemos citar são: um jogo com o próprio corpo, o que receberam dos seus pais, verão, hinos, uma poesia de amor. O bailarino é livre para responder como quiser, mas mesmo que invente algo, Pina acredita que a manifestação já revelará alguma coisa sobre esta pessoa.

No início, a experiência em Wuppertal não foi fácil para Bausch, dado que os bailarinos não compreendiam suas criações, rejeitavam suas coreografias e o público, acostumado com outro tipo de espetáculo, se retirava antes do fim da

peça. Wuppertal não era cosmopolita como Berlim, os habitantes da cidade eram, em sua maioria, trabalhadores fabris.

Havia forte resistência dos bailarinos com o método de Pina Bausch. A coreógrafa investigava as individualidades, as fragilidades, a razão que motivava cada bailarino a mover. Dessa forma, acabava por fazer o bailarino lidar com o seu eu mais profundo e inevitavelmente, fazia-os lidar com uma situação de exposição. À respeito de seu método, costumava dizer: “Eu não investigo como as pessoas se movem, mas o que as move”. Suas criações não buscavam a pura técnica do bailarino, mas para além disso, procurava encontrar as especificidades de cada um. Na época, o exercício de auto-análise não era muito bem aceito e compreendido pelos performers, em virtude da grande maioria vir de escolas clássicas, acostumados a sempre interpretar personagens em cena.

Depois do espetáculo *Os sete pecados capitais*, de Brecht, de 1976, Pina relata que quase desistiu de trabalhar na cidade. Foi quando começou a trabalhar no estúdio do bailarino Jan Minarik, com poucos bailarinos que aceitavam suas propostas.

O interesse na criação de Pina Bausch era justamente o oposto da interpretação de personagens, ela queria mostrar cada bailarino em sua real personalidade, com sentimentos e fragilidades aparentes, acreditava na dança como forma de expressão da vida. Bausch dizia que certas coisas só podiam ser ditas através do movimento e eram essas coisas que buscava alcançar. Não à toa desenvolveu um método afim de encontrar seu tema nos próprios atores-bailarinos os quais trabalhava, queria encontrar a motivação, queria fazer aparecer os sentimentos, trazer à vista as emoções. Esse desejo de falar da vida em cena, ou talvez, de não querer criar essa diferenciação arte/vida, está marcado em suas composições na introdução de gestos cotidianos, como o falar, o correr, o rir, o chorar. A coreógrafa buscava um vocabulário próprio, composto por imagens, palavras, movimentos, estados de ânimo, “que faça pressentir algo que está presente”.

Observa-se alguns elementos que são uma constante nos trabalhos de Pina Bausch. Por exemplo as roupas de festa. Todos estão sempre muito bem vestidos,

e de maneira formal. Parece que é um elemento teatral, trazendo uma “imitação” da realidade para a cena, e ao mesmo tempo uma sensação de real, que cria uma espécie de identificação. Em *Kontakthof*, por exemplo, o palco é transformado num salão de festas e todos estão vestindo ternos e vestidos chiques. Há uma repetição longa de movimentos, ora feitos por um ator-bailarino, ora por vários. Ao longo da repetição cria-se um panorama cômico. A repetição é outro elemento bastante presente nas obras de Bausch. Ele é capaz de criar atmosferas diferentes, que variam de acordo com os movimentos, palavras e gestos apresentados. A própria repetição vai dando sentido ao signo. Podemos citar quando um ator-bailarino, novamente em *Kontakthof*, caminha até a frente do palco, olha para o público e coloca as mãos na cabeça. No início o gesto é apenas um signo e conforme ele se repete, conforme outros entram em cena, ele vai ganhando significado.

Dentre as inúmeras inovações das criações de Pina Bausch, está o não julgamento de juízos de valor - o espectador tem liberdade de tirar suas próprias conclusões. Outra característica relevante é o fato de romper com a barreira da plateia. Na maioria de seus espetáculos, há um momento em que a luz da plateia se acende e os bailarinos interagem com o público.

Nesse sentido, dialoga com Bertolt Brecht¹⁰, ao romper com os limites de representação. Não há o objetivo de mostrar algo que o espectador nunca irá alcançar. Os bailarinos saem da forma de mover clássica ou mesmo moderna, exercendo ações e hábitos do cotidiano, criando identificação com a plateia. Alguns exemplos que podem ser citados é quando em “Árias”, bailarinos fazem um concurso para ver quem cospe mais longe, ou quando maquiam mulheres de forma exagerada. Há sempre uma negação do caráter supra-humano do corpo do bailarino, que geralmente a técnica busca formatar.

Quando Bausch se propõe a trabalhar com as individualidades, não está em busca de histórias pessoais ou perfis egocêntricos, mas busca trazer à vista a relação entre as pessoas. Pina Bausch não ignora o entorno de cada indivíduo que

¹⁰ CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Pg. 36.

trabalha. Há uma tensão entre o ser humano com o exterior que a interessa. Por este motivo, toda vez que a companhia viajava, Bausch fazia questão de visitar lugares públicos e populares, ao invés de pontos turísticos. O interesse era nas pessoas e na relação destas com o ambiente.

Além disso, quebrar as fronteiras, conhecer novos ambientes, é algo que sempre foi fundamental para a coreógrafa. As viagens traziam novas experiências, pessoas e culturas diferentes, instigando e trazendo inquietações para a criadora.

Pina Bausch traz para sua criação aspectos culturais externos, mas sempre dando a sua própria leitura, muitas vezes, transgressora. Em *Bandoneon*, por exemplo, Pina desconstrói o tango argentino: as mulheres sentadas nos ombros dos homens, de frente para eles, e de modo repentino, caem no chão, com a trilha sonora de Carlos Gardel ao fundo.

3. A questão do corpo

3.1

O corpo expressivo

Na obra *Filosofia Prática*, de Gilles Deleuze, Espinosa propõe instituir o corpo como modelo. Ele afirma: “não sabemos o que pode o corpo”. Falamos sobre a consciência, sobre a vontade e seus efeitos, sobre as formas de mover o corpo e dominá-lo, mas não sabemos ao certo o que pode um corpo. Propõe então a teoria do *paralelismo*, nega qualquer ligação da causalidade real entre o espírito e o corpo, recusando toda a iminência de um sobre o outro.

Segundo Espinosa, o que é paixão na alma é necessariamente paixão no corpo, o que é ação no corpo, é ação na alma. A partir desta ideia, é possível fazer uma relação com o método criado por Pina Bausch para trabalhar seus atores-bailarinos. Bausch busca ativar os sentimentos dentro de cada um para, a partir destes, trazer a emoção e expressá-la no corpo. O corpo aqui, tendo em vista que falamos da dança-teatro, diz respeito não apenas ao movimento dançado, mas também às palavras, às ações, os gestos, os sons. Segundo o pensamento de Espinosa, poderíamos dizer que tudo que move na alma, move no corpo, e esse é caminho que a coreógrafa percorre: Instiga seus bailarinos a aproximar-se do seu interior para, deste modo, trazer uma possível criação artística através da ação. O corpo fala porque ele é ação, ação no corpo é ação na fala, um “Ato de fala”.

O corpo ultrapassa o conhecimento que dele temos, assim como o pensamento ultrapassa a consciência que dele temos. A busca é pela potência do corpo para além do conhecimento e pela força do espírito, para além de nossa consciência. Espinosa não diminui a capacidade de extensão do pensamento, mas valoriza a descoberta de um inconsciente, de um inconsciente do pensamento, assim como o desconhecido do corpo.

Pina Bausch acredita que muitas coisas passadas no interior de um ser humano, se expressam apenas através do movimento, o que pode ser colocado aqui como esse “desconhecido do corpo”, algo que está em nós, mas não reconhecemos nem através da consciência e nem da “consciência” do corpo. Faz sentido então pensar

que ao buscar perguntas, incentivos para trazer à tona a emoção, é possível chegar numa composição de movimentos, como se o corpo ao mover, respondesse aos estímulos dados, nesse caso, pela coreógrafa.

Podemos pensar aqui em como acontece o movimento. Diferente de outras práticas, o ponto de partida da dança se inicia no desequilíbrio, e é o conjunto do movimento que vai criar um equilíbrio, não há um centro de referência. Há diversas forças atravessando o bailarino que o levam para diferentes direções, que quebram e também fazem o deslizar do movimento, há um jogo de pesos passeando pelo corpo e todo esse conjunto vai criar variações de gestos e diferentes construções. Há o tempo todo um jogo de tensões e relaxamentos que vão de encontro a consciência que em determinado momento se torna movimento da consciência, que constroem a arte singular que é a dança. Toda a instabilidade percorrida pelo bailarino – o desarticular das articulações, a segmentação de movimentos, o separar os membros e os órgãos – tem como fim apresentar algum equilíbrio. O corpo, ao receber todas essas informações, em determinado momento se desliga da consciência no sentido em que não pode mais ter o total controle desta, mas pode concentrar-se no próprio mover, o que pode ser chamado de “consciência inconsciente”. O chamado sistema-corpo em equilíbrio contém então o “espírito”. É um libertar do corpo, uma entrega profunda a si próprio, que passa pela consciência do corpo. O bailarino tem domínio do movimento, ao mesmo tempo que não tem o controle da consciência do corpo.

Para Espinosa, conhecemos apenas os efeitos e ignoramos as causas das coisas. Percebemos os efeitos de tudo através da consciência do encontro de ideias e corpos. Quando um corpo encontra outro corpo, quando uma ideia encontra outra ideia, estes encontros podem tornar as coisas mais potentes ou mais destrutivas. “A ordem das causas é então uma ordem de composição e de decomposição de relações que afeta infinitamente toda a natureza.” Isto é, nós filtramos tudo pela consciência e só enxergamos ou sentimos através dos efeitos o que acontece no nosso corpo, ou o que acontece na nossa alma. Sentimos alegria quando um corpo ou uma ideia se compõe com o nosso, sentimos tristeza quando um corpo ou uma ideia ameaçam a nossa própria coerência. O que Espinosa vai questionar é que não conhecemos as causas, não sabemos o que nosso próprio corpo diz sob sua

própria relação, e nossa alma em sua própria relação. Talvez o método de Pina Bausch trabalhe justamente com essas causas as quais não acessamos, e os efeitos se dão a partir do encontro dos bailarinos com a coreógrafa. O espírito é necessário em todo o processo criativo de Pina Bausch, mas é o encontro desse com o corpo, a partir das emoções, que resultará num ato de fala. Em suma, existe um pensamento – quando as perguntas são feitas aos bailarinos – mas as sensações causadas por esse pensamento produzem algum efeito que se expressa através do corpo, do movimento.

3.2 A relação entre o corpo e o mundo

Em *O olho e o espírito*, Maurice Merleau-Ponty faz uma crítica à filosofia moderna, iniciada por Descartes, que afirma que o sujeito atinge a plena evidência do mundo a partir de operações mentais. O autor faz uma crítica à tradição filosófico-científica, onde o sujeito não enxerga um há prévio do mundo e sempre se coloca como ser primordial, acreditando que a ciência e o intelecto são capazes de determinar as coisas do mundo. A pintura é trazida então como reconstrução da dúvida filosófica e do habitar das coisas do mundo.

A filosofia tradicional traz um olhar do pensamento puro do sujeito, vê o homem como ser desencarnado do mundo, que tenta dominá-lo com seu pensamento intelectual. O homem passa a ser então “máquina de informação”. Não há um corpo sensível, que se relaciona e se afeta com as coisas do mundo. De forma similar, a ciência trata todo ser como “objeto em geral”, pensa todas as coisas do mundo como coisas possíveis de serem estudadas, rotuladas ou padronizadas. Nesse sentido, o mundo é objeto que a ciência pensa ter construído.

Quando a ciência afirma que tudo e todos podem ser definidos pelos estudos científicos, ela está dizendo que tudo que existe, só existe para ser reconhecido e pesquisado pela própria ciência, pois dizer que o mundo é , por definição nominal x ou y, é dizer que o conhecimento científico é algo absoluto. Nesse sentido, a

ciência se distancia do mundo real, o mundo é objeto a ser estudado, tudo é posto como uma única categoria, livre de particularidades e sensibilidades.

Em contraposição, a ciência clássica acreditava numa obscuridade do mundo, ela não necessitava ou buscava provar nada. Nessa perspectiva, era próxima da religião pois buscava um olhar que vai além do pensamento intelectual, acreditando haver algo de transcendental nas coisas.

Merleau-Ponty se aproxima também de um olhar transcendental ao questionar o homem que se vê exterior ao mundo. Corpo e mundo são coexistentes, mas não dão sentido um ao outro. O que gera sentido, o que gera o sensível é a relação do corpo com o mundo. O sentido não está no sujeito que percebe nem no objeto percebido, mas no vínculo entre eles. A diferença entre a filosofia da tradição e o pensamento de Merleau-Ponty é que este último acredita num sujeito encarnado no mundo, não exterior a este.

Em *O Olho e o Espírito*, Merleau-Ponty traz a pintura como exemplo dessa relação *corpo-mundo*. A pintura é uma arte que trabalha com essa relação e só se dá através desta, é uma arte do sensível. Poderíamos aplicar o mesmo pensamento num olhar sobre a dança. A construção dos trabalhos de Pina Bausch se dá sobre essa relação *corpo-mundo*, busca trabalhar com as pessoas e tudo que está por trás delas, não apenas um bailarino como instrumento de sua criação.

Para Descartes, as cores, odores, o toque, são subjetivos e inertes. A percepção desses materiais é dada através do pensamento, não apenas pelo sentido. Nesse caso, a racionalidade se opõe a sensibilidade. O pensamento é aquilo que aparece como pura presença a si. Para Merleau-Ponty, o pensamento é simultâneo e sucessivo, isto é, ele pode estar conectado com o sensível. Isto pode ser melhor compreendido quando o filósofo diz que nosso corpo é um enigma, pois é ao mesmo tempo vidente e visível. “Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo.”

Pina acredita que a vida e a arte se mesclam ou até mesmo, se confundem. Se a vida só existe a partir das relações, podemos dizer que há na relação entre corpo e

mundo um sistema de trocas. Quando olhamos para alguma coisa, sabemos como chegar a esta coisa, como tocar nesta coisa. Como Merleau-Ponty afirma, “as coisas e nosso corpo são feitas do mesmo estofa.”

No caso da obra de arte o pintor entrega, oferece seu corpo ao mundo e assim, transforma o mundo em pintura. O pintor recebe a luz, a cor, a profundidade porque o mundo o acolhe e ele acolhe o mundo. Segundo Merleau-Ponty, é preciso reencontrar esse corpo operante e atual, isto é, um corpo que não é apenas máquina de informações, de funções, como a ciência e a filosofia tradicional acreditam, mas sim, um corpo que tem como potência o movimento e a visão. A visão depende do movimento, só vemos o que olhamos. Tudo que vemos podemos alcançar ou pelo menos, tudo que vemos está ao alcance de nossos olhos e por isso, pertence ao mapa do “Eu posso”, diferente do “Eu penso” cartesiano. O corpo é uma mistura entre visão e movimento.

No caso da dança, o corpo do bailarino também é um corpo entregue ao mundo, ao espaço e as coisas que o afetam. Precisa existir uma disponibilidade deste corpo dançante para que haja movimento. Tudo se passa no espaço do corpo do bailarino, que atravessa o espaço, criando uma dimensão infinita. Diferente da pintura, o movimento dançado acontece num espaço e tempo determinados, fora da tela, já que o corpo – espaço do corpo - não depende do lugar onde se encontra o bailarino. A dança é inscrita no espaço apenas por um momento, por isso não tem permanência. O movimento dançado é então infinito.

É certo que não há visão sem pensamento, mas segundo Merleau-Ponty, a visão é um enigma. A visão é um pensamento que está condicionado ao que acontece no corpo em um determinado momento. A visão é um enigma pois não podemos dizer que é pensamento inteiramente presente, atual, há sempre um mistério de passividade. É uma complexidade de pensamentos e movimento do corpo simultâneos.

Para Descartes, a pintura não possibilita o acesso ao Ser, ele acredita ser apenas o que está ali, de forma evidente e considera-a como uma variante ou modo de

pensamento, é o pensamento de sobrevôo da filosofia tradicional, onde se renuncia o “habitar das coisas”, restando apenas um olhar de contemplação.

Na tradição filosófica, o espírito acredita dominar a si mesmo e o mundo, é consciência pura. O espírito selvagem de Merleau-Ponty é não mais o domínio de si e do mundo através da reflexão, mas sim, na relação do *sujeito-objeto, corpo-mundo*. O movimento não é uma decisão do espírito, ele é sequência natural da visão. Com a obra de arte pode-se retomar então a interrogação filosófica, pois ela se dá na relação *corpo-mundo*, e coloca em dúvida a existência de algo além do pensamento intelectual, que vem da presença do corpo e do movimento do olhar. É o que Espinosa fala à respeito do corpo como modelo. O corpo e o pensamento tem algo além, que é do domínio do desconhecido, que não conseguimos alcançar.

O imaginário do pintor é o reflexo de sua troca com o mundo, com o que vê, é a “textura imaginária do real”. Ao pintar, o artista vê, sente, e recebe um mundo, que gera uma permutação entre o ser e a aparência. Os olhares serão sempre infinitos e independem da vivência particular daquele que pinta, pois ele sempre será um exercício do olhar. Cada um que observa uma pintura pode ter um olhar distinto de outro observador, pois a pintura é capaz de revelar coisas diferentes a cada observador e cada pintor terá um olhar diferente sobre aquilo que vê, sobre aquilo que pinta.

Merleau-Ponty traz em sua reflexão a noção do corpo, fundamental para a construção da crítica à tradição. O que permite o vínculo entre mundo e sujeito é a noção do corpo presente, um corpo que habita o mundo, que não está fora deste. Defende uma não existência de uma ruptura reflexiva entre sujeito e objeto. A pintura, o ato do pintor, é o enigma da expressão do Ser no mundo. É impossível então reduzir o pensamento à visão.

Ao comparar a arte do pintar, com a arte da dança, podemos dizer que o corpo que dança também se entrega ao espaço como numa expressão de sensibilidade própria do corpo. O movimento seria então reflexo da relação homem-mundo, sujeito-objeto.

Às vezes mais abstrata do que a pintura, a dança também pode ser vista a partir de diferentes olhares. Haverá sempre uma variação entre construção de movimento, signo e sentido, e as inúmeras perspectivas dos espectadores, que estabelece uma imensidão de possibilidades, que é fruto do próprio movimento artístico.

Considerações finais

Para Bergson, na nossa vida cotidiana, parece que a urgência sensório-motora está em constante esforço de limitar, selecionar aquilo que vê para, dessa forma, desviar o olhar daquilo que ela tem um interesse material em não ver. A vida nos obriga a sempre seguir em frente, em direção aos nossos objetivos, ações, sempre apegados à realidade. Parece que o cérebro foi programado para fazer este trabalho de seleção. Se formos dar o exemplo da memória, nosso passado sobrevive inteiro mas só estamos interessados em afastá-lo ou, em pelo menos só lembrar daquilo que pode nos esclarecer ou contribuir com alguma situação do presente.

O mesmo pode ser observado na questão da percepção. Ela atua como auxiliar da ação, fazendo um recorte daquilo que nos interessa no conjunto da realidade, acaba então por fazer-nos olhar para as coisas para julgá-las, não olharmos para as coisas mesmas. Olhamos tudo antecipadamente e já as classificamos. A questão está sempre na nossa relação do olhar com a coisa, e não nos acostumamos a olhar a coisa por ela mesma, ou a coisa em si.

Nosso corpo, nosso olhar, está constantemente recebendo e trocando com tudo aquilo que nos cerca. O olhar, tanto no pensamento de Merleau-Ponty, como no trabalho de Bausch é algo de fundamental importância. Olhar as coisas e deixar-se olhar parece ter sido o grande entendimento de ambos, o pensador e a coreógrafa. A prática do olhar foi o que deu vida ao trabalho da coreógrafa.

“O que visa a arte, a não ser nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência?”¹¹

¹¹ BERGSON, Henri. *O pensamento e o Movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Henri Bergson diz em sua obra *O pensamento e o Movente*, que o artista é aquele capaz de estender a nossa percepção de mundo, justamente por conseguir se desligar, mudar seu grau de atenção à vida. Ele afirma que o artista é um ser responsável por nos revelar aquilo que não percebemos naturalmente.

Talvez possamos dizer que não necessariamente o artista, mas as artes são capazes de nos trazer à luz aquilo que não alcançamos através do pensamento, ou o que seria uma expressão do encontro do corpo com o espírito.

A partir do texto, é possível concluir que a fronteira arte e vida no trabalho de Pina Bausch, assim como a fronteira *corpo-mundo* e *corpo-espírito* na filosofia, se romperam. A relação *corpo-mundo* está presente em todos os indivíduos e se, somos seres encarnados no mundo, podemos dizer que todo o corpo é fundamentalmente a expressão da relação sujeito-mundo. A dança é então um artifício capaz de estender a fala, pois o mover na dança é o próprio ato da fala.

Bibliografia

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

BERGSON, Henri. *O pensamento e o Movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Jorge Zahar Ed., 1998.

MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.