

# O CORPO-IMENSIDÃO DE PINA BAUSCH<sup>1</sup>

Ruth Torralba<sup>2</sup>

## RESUMO

Este artigo pretende trazer uma contribuição ao pensamento sobre o corpo e a dança na contemporaneidade. Para tanto trataremos da obra da coreógrafa alemã Pina Bausch como possibilidade de criação de um corpo-imensidão, um corpo poroso e sensível às intensidades de seu mundo. Podemos dizer que na dança de Bausch é na mistura sensível com as forças do mundo que as singularidades gestuais se criam. A obra de Pina Bausch instaura uma relação do corpo na dança que longe de ser criado através do condicionamento aos padrões corporais de uma técnica, é criado a partir de sua abertura sensível ao mundo, num processo contínuo de re-aprender a sentir e perceber. O corpo é considerado em seu processo de abertura e devir onde se inscreve um gestual tanto próprio e singular, quanto estranho e coletivo: um corpo-imensidão. Podemos afirmar o corpo-imensidão de Bausch como as inscrições invisíveis da força da vida nos corpos que se movem em sua dança.

## **Cena contemporânea: o corpo híbrido**

A arte contemporânea desde a década de 60, com o boom das performances e das artes do corpo, juntamente com ao avanço das mídias visuais e tecnológicas vem questionando as premissas da arte, redefinindo seus sentidos. Os artistas passaram a expressar essas novas bases em textos, não deixando mais a cargo do crítico de arte o papel de mediador. A galeria, os teatros, os museus são questionados enquanto instituições comerciais. Segundo RoseLee Goldberg (2006), essa estética passou a considerar o objeto

---

1

Trabalho apresentado na Mesa “Tempo de Muda: O Corpo e a Clínica” do VI Seminário da Faculdade Angel Vianna realizado entre os dias 28 e 30 de setembro de 2012.

2

Ruth Torralba é Doutoranda em Psicologia (UFF), Mestre em Psicologia (UFF), Psicóloga Clínica com Formação em Coordenação Motora e Terapia através da Dança (Escola e Faculdade Angel Vianna) e Eutonista em formação (Instituto Gerda Alexander – Brasil, SP)

de arte como supérfluo, criticando o mercado das artes e formulando a idéia de “arte conceitual”. No campo das artes do corpo, entre as décadas de 60 e 70 do século XX, a performance, seguindo esses questionamentos, passou a se voltar para o corpo do artista como objeto de investigação artística. O público da performance era impelido a ser questionar sobre as fronteiras entre arte, filosofia, religião, ciência, política e acima de tudo a se indagar sobre a linha sutil que separa arte e vida. Trata-se da era da quebra das disciplinas, a arte não estava alheia a esse movimento, e vai tornado-se uma arte do contágio. Vemos ser instalada a permeabilidade como lugar de produção artística, onde os campos se misturam e se atravessam.

No processo de contágio, os inteiros não se conservam ao entrarem em relação, se de-formam, entram numa zona de vizinhança entre si, em devir. Sequer entram na relação na condição de inteiros, o que se misturam são componentes, estratos, partículas, que se inserem num movimento errante, fabricando outros mundos possíveis, outras corporeidades e outras gestualidades. Em relação ao corpo e à dança, o processo estético deixa de operar pela via do condicionamento e incorporação de uma técnica para ser criado na imanência do corpo ao movimento dançado, operando no plano do descondicionamento do sensível e na possibilidade de combinação de múltiplos possíveis<sup>3</sup>. Agora uma multiplicidade de signos é convocada a modular os corpos por composição e não por enquadramento do corpo aos padrões de uma técnica. A singularidade dos corpos agora pode ser matéria de

---

3

É justamente na década de 1970 que a Educação Somática, prática de experimentação do corpo que dentre outras questões aponta para a possibilidade da expressividade do corpo advir de uma experimentação e mergulho no corpo próprio, adentra os espaços das universidades de dança.

que dispõe a dança para, no atrito, esbarrão ou leve contato com outras matérias, criar uma dança.

São corpos híbridos que estão em cena na contemporaneidade. Segundo Laurance Louppe (2000), o processo de hibridação é bem mais perturbador que o de mestiçagem. Neste, o processo de mistura convoca o engendramento de compostos mistos, não modificados em sua estrutura, são enriquecidos por acumulação de diferenças. O híbrido funciona muito mais do lado da perda, da quebra, da ruptura, subvertendo e deslocando as formas, criando figuras polimorfas, atravessadas por múltiplos componentes. Segundo Louppe, a hibridação é o destino do corpo que dança, resultando tanto das exigências coreográfica, como de sua formação. Antes o bailarino construía um corpo para a dança através de uma prática onde ele podia encontrar referenciais simbólicos. A técnica e a formação em dança foram perdendo a força, dando lugar a uma “cultura coreográfica” nas palavras de Louppe, onde o corpo se constitui por hibridismo, se criando através de formações diversas, acolhendo elementos díspares, onde a multiplicidade de propostas não exige uma centralidade em um corpo ideal. A dança contemporânea busca assim no processo de singularização do gesto sua poética, se abrindo às multiplicidades e ao devir.

Em relação à gênese desse movimento na dança, a década de 60 do século XX, nos Estados Unidos, foi um momento de efervescência, onde várias correntes da dança se multiplicaram, assumindo títulos como dança pós-moderna, nova dança, dentre outros. Essa movimentação na década de 60, na América, teve forte influência de um grupo de pessoas vindos da Bauhaus, que, na década 30, fundou na Carolina do Norte uma pequena comunidade de

artistas na cidade de Black Mountain, a Black Mountain College, que trazendo e ampliando os princípios da Bauhaus de integração entre as artes, criou um refúgio educacional interdisciplinar e experimental. Houve muito movimento em torno da vanguarda, gerado pelo espírito libertário dos anos 60, que se expandiu em pequenos teatros, pátios de escolas e igrejas, alargando as possibilidades de espaços para a dança. Foi justamente num auditório de uma igreja protestante, a Judson Memorial, em Nova York, que se formou um caldeirão de experimentações. A partir dessa iniciativa e deste pensamento, a dança expandia seus territórios, pois no limite qualquer um poderia dançar e a dança deixava de se atrelar a uma escola para pertencer ao corpo. As ações e gestos cotidianos passaram a ser material de pesquisa coreográfica e o palco deixou de ser o lócus da dança que poderia ser realizada em parques públicos, no alto de um edifício ou dentro de igrejas. Rompe-se com o isolamento palcos-platéia, deixando tanto o performer quanto o público mais vulneráveis. O espectador é lançado na cena, ele pode ouvir a respiração do dançarino, “ver” sua transpiração, pode agora senti-lo vibrar mais de perto, rompendo com a imagem do balé romântico, onde a bailarina era sonho e imaterialidade.

### **Pina Bausch: dilatação intensiva do corpo**

Seguindo esse fluxo de movimento, na Europa, a dança contemporânea dá seus primeiros passos através dos pés de Pina Bausch, considerada líder do renascimento da dança alemã, que teve seu auge com a dança expressionista alemã na primeira metade do século XX. A dança de Pina Bausch se apresenta aos olhos como um espetáculo de uma **interioridade em abertura infinita** do corpo, mas a interioridade aqui apontada se aproxima do

desfigurado como na pintura de Egon Schiele ou no teatro da crueldade de Artaud, ou ainda na dança japonesa Butô. Uma interioridade que transborda e deixa de ser interior para se abrir ao infinito.

Podemos dizer que o processo de criação em Bausch se opera por modulação e não por sobreposição à uma *techné* que vem de fora. Por isso podemos afirmá-la como uma interioridade em abertura infinita porque sensível às intensidades do mundo, criando um corpo capaz de devir às forças do fora através do movimento. A obra resulta de um processo de captura das forças pré-verbais, pré-gestuais e pré-individuais dos corpos de seus bailarinos transpostas para cena em qualidades gestuais intensivas.

As coreografias de Bausch resultam de um processo de hibridismo. Uma atmosfera intensiva habita sua criação, onde dançam fantasias, imagens, desejos, deslocados de seu sentido formal que reconhecemos e que sentimos que se alargaram e que deliram por nós e em nós. O espectador mergulha numa atmosfera muito mais sentida do que percebida, numa lógica da sensação, onde os objetos da cena são deslocados do seu uso formal numa situação aparentemente reconhecida. O espectador é convocado a sentir com a toda a pele o movimento dançado no corpo do bailarino e a multiplicar os sentidos deslocados em cena. Seguindo as pistas de Gil (2004) a respeito da obra de Cunningham, podemos afirmar que aquilo que podemos ver com toda a superfície de nosso corpo na dança de Bausch se desenrola numa superfície permanente, envolvendo signos e corpos, pensamento e movimento do dançarino e de seu espectador. O plano virtual, invisível na dança funda a percepção de um continuum de movimentos que percebemos com nossos olhos, mas também com toda a nossa pele, garantindo a continuidade dos

gestos, dos movimentos e dos sentidos disparados pela dança. A dança se cria no próprio ato de dançar, no seu plano de imanência do corpo ao movimento dançado, não mais representando uma emoção, mas fazendo do movimento saltar emoções, sensações e imagens inéditas. No contato dos corpos (dos dançarinos e do público) com os traçados deixados pelos objetos da cena se desenham os movimentos, os gestos e as expressões que criam uma atmosfera intensiva de contágio e criação de um corpo comum, um continuum entre o corpo de quem dança e de quem assiste a cena.

Preocupada muito mais com *o que faz mover os corpos* do que o modo como eles se movem, Bausch faz vir à superfície camadas intensas de afetos. Momento em que dos gestos saltam intensidades sensíveis ativadas pelo modo como compõe sua metodologia coreográfica. Sua metodologia consiste em através de perguntas feitas aos dançarinos, ou de palavras-chave como, por exemplo, “ternura” ir compondo as frases de movimentos para a coreografia. Assim o movimento é disparado por uma palavra ou questão que fazem emergir memórias, sensações, imagens que criam o que Gil vai denominar de “vibrações mudas”. Para Gil, uma palavra vem sempre rodeada de emoções indefinidas, de “tecidos esfiapados de afetos”, de esboços de movimentos e de vibrações que formam uma atmosfera não verbal. Então nos perguntamos: como a palavra toca o corpo na obra de Bausch?

Bausch desperta nos dançarinos uma atmosfera não-verbal, que se refere a qualquer coisa que queria falar e não pode, algo que se passa entre a fala e o silêncio: “o murmúrio do corpo que compõe o seu sentido irradiante”. (Gil, J. 2004, p. 175). O que a palavra atinge são os corpos virtuais que nos constituem e nos rodeiam, o invisível sensível que permeia o vivo. Os corpos

virtuais são por excelência multiplicidades intensivas, por isso o mais “íntimo” é também o mais exterior, o mais visível e, paradoxalmente o mais impessoal e coletivo. Os corpos virtuais são incorporais. Por esse aspecto de sua obra que Fábio Cipriano (2005) classifica o trabalho de Pina Bausch como “teatro da experiência”, onde o espectador é também co-autor de uma obra aberta à experiência. Um caleidoscópio da dor e da delícia da vida numa poética do corpo em devir onde a experiência da dança se opera no continuum de movimento entre o movimento dançado e o movimento assistido. Um continuum também desse resíduo de coisa que queria falar e não pode, dos murmúrios do corpo que cria uma superfície comum entre o sentido (enquanto sensação) e o sentido (enquanto idéia). Um sentido que é criado via experimentação corporal, sensorial e intensiva e não como representação de uma idéia dada de antemão ao ato de criação. Na obra de Bausch, o sentido se cria em ato, como continuum daquilo que é sentido, daquilo que experimenta o corpo do dançarino e de seu público no instante-já da dança.

Assim, dançarino e espectador, habitam um plano comum de comunicação e contágio, criando assim um corpo-imensidão – dilatação intensiva dos corpos composta pelas forças que atravessam os corpos na dança de Bausch. Pina Bausch, mulher contemporânea, se lançou na cidade, passeando pelo multiculturalismo de um mundo que se globalizou. Bausch se lança ao vento, às águas, à terra, mas não se esquivava da agitação da cidade<sup>4</sup>.

Pina Bausch nos traz na dança uma possibilidade de criação de um corpo-

---

4

Importante lembrar que várias coreografias criadas por Pina Bausch são resultado de uma pesquisa de imersão na cultura das cidades do mundo. O interesse pela cidade se iniciou com a obra “Águas” que foi realizada a partir da vivência de sua companhia no Brasil.

imensidão, um corpo poroso e sensível às intensidades de seu mundo. É na mistura sensível com as forças do mundo que as singularidades gestuais se criam em sua dança, tanto no ato de criação como no momento em que a dança se dá em ato, no encontro com o público. Pina Baush instaura uma possibilidade de relação com o corpo na dança que longe de ser criado através do condicionamento aos padrões corporais de uma técnica, é criado a partir de sua abertura sensível ao mundo, num processo contínuo de re-aprender a sentir com os olhos, com os ouvidos, com o nariz, com a boca e com toda pele a incansável maravilha do mundo em eterno movimento. O corpo na obra de Pina Baush é afirmado enquanto resultado factual de um processo de abertura e devir onde se inscreve um gestual tanto próprio e singular, quanto estranho e coletivo: um corpo-imensidão, rastro das inscrições invisíveis da força da vida nos corpos que se movem em sua dança.

## **BIBLIOGRAFIA**

CYPRIANO, F. (2005) *Pina Bausch* São Paulo: Cosac Nayfi.

DELEUZE, G. (2007) *Lógica da Sensação* Rio de Janeiro: Zahar Ed.

GIL, G. (2004) *Movimento Total* São Paulo: Iluminuras.

GOLDENBERG, R. (2006) *A arte da performance: do Futurismo ao Presente* São Paulo: Martins Fontes

LOUPPE, L. (2000) *Corpos Híbridos* In Lições de Dança 2 Rio de Janeiro: UniverCidade Editora.