



ENCONTRANDO EM PINA BAUSCH OS CAMINHOS PARA AS MEMÓRIAS DO CORPO

Pedro Simon Araujo
FAV/UFG

Resumo

A proposta deste trabalho é desnudar um processo de criação de imagens através do corpo. O trabalho da coreógrafa Pina Bausch foi o foco dessa experiência uma vez que deflagrou a vontade de se vivenciar uma prática imersiva de criação similar à realizada por ela. Pina ansiava por uma ressignificação da dança-teatro e construiu um processo de criação, que através de questionamentos e temas levava seus atores-bailarinos a contarem histórias e recriarem experiências através do corpo. O intuito desse ensaio é expor a criação de um documentário a partir de um processo realizado por atores-bailarinos que mergulham em diversas questões.

Palavras-chave: corpo, dança-teatro, gênero, sexualidade, representação.

Abstract

The main purpose of this paper is to denude the process of creating images through the body. The work of the choreographer Pina Bausch was the focus of this experience since it sparked the desire to experience an immersive creative process similar to the one held by her. Pina longed for a redefinition of dance theater and built a creative process, which through questions and themes took his dancers to tell stories and recreate experiences through the body. The purpose of this essay is to expose the creation of a documentary from a process performed by dancers diving at various issues.

Keywords: body, dance theater, gender, sexuality, representation.

De acordo com John Dewey (2010, p.120) a emoção se coloca como uma força motriz consolidante. Para o autor é a partir da emoção que um objeto é determinado. "Seleciona o que é congruente e pinta com suas cores o que é escolhido, com isso conferindo uma unidade quantitativa a materiais externamente díspares e dessemelhantes." A unidade se dá entre variadas partes de uma experiência.

Este ensaio surge como uma proposta de expor as dores e delícias de criar e recriar a partir de uma subjetividade existente, a da coreógrafa alemã Pina Bausch, foco dessa experiência transformadora. A trajetória de Pina e toda a sua arte foram e são objeto de uma pesquisa que busca quase que empiricamente desnudar questões a partir de memórias e afetos, presentes na dança e em corpos em movimento, por meio de uma vivência prática imersiva em um processo de criação similar ao realizado pela coreógrafa alemã.

Philippine Bausch nasce em 1940 na cidade de Solingen, na Alemanha. Seus estudos em dança começaram em 1955 na escola de Kurt Jooss, chamada *Folkwangschule*. Mudou-se para os Estados Unidos no ano de 1960 onde estudou na *Julliard School*, período em que teve contato com a dança pós-moderna americana. Em 1962 volta para a Alemanha como solista na companhia de balé de Jooss e alguns anos



depois torna-se diretora, sucedendo seu mestre. Pelo que se sabe através das palavras de Cypriano (2005), o trabalho de Pina Bausch teve seu início dentro da companhia alemã *Wuppertal Tanztheater* em 1973, e a sua trajetória foi trilhada com a ajuda de duas importantes personagens na história da dança moderna europeia, Rudolf von Laban e Kurt Jooss, discípulo de Laban e de quem foi aluna.

As percepções desses dois grandes nomes da dança, se enveredavam por um caminho qualitativo, olhando para uma dança que deveria ser experienciada, percebida, entendida e sentida. Isso era o que ambos acreditavam, em um estudo detalhado do movimento. Pina levou adiante esse trabalho de ressignificação de uma dança que até então se via presa a ferramentas expressivas formatadas, a partir de uma estética existente no período de reconstrução da Alemanha pós 2ª Guerra Mundial. Construiu a sua própria dança-teatro.

Rudolf von Laban, nos anos 20 e 30 na Alemanha, descreveu o termo dança-teatro como uma arte independente de qualquer outra, baseada em correspondências harmônicas entre diferentes qualidades, dinâmicas de movimento e percursos no espaço. Em suas criações, problematizava e se aproximava das experiências subjetivas dos seus atores-bailarinos e a partir delas propunha uma retratação da realidade do outro, por meio de uma revisitação de fatos e vivências traduzidos em estética.

A dança de Pina se espelha na dança expressionista, como bem afirma Campos (2011), a partir do momento em que este era um movimento que buscava retratar estados emocionais primitivos do ser humano. Ao mesmo tempo, a coreógrafa derramou referências trazidas da dança pós-moderna americana, uma vez que dançou por alguns anos nos EUA. Bausch dialoga sobre a condição humana por meio de uma junção entre o gesto cotidiano e abstrato. De acordo com Silva (2005, p. 123) sua representação “perpassa os diversos meios artísticos e cria uma nova e única linguagem.”

[...] a dança-teatro de Pina Bausch é um processo complexo, permeado de paradoxos que se lançam inteligentemente no palco e na plateia, ou seja, um desafio aos atores, mas principalmente aos espectadores; é um resultado cênico que valoriza o processo de construção, ao mesmo tempo em que o desnuda; assume o teatro, mas para criticar certas formas de teatro (o realista, por exemplo); reconhece-se como dança, mas deixa pistas suficientes para que se possa traduzir a dança como teatro. (MARFUZ, 1999 *apud* SILVA, 2005, p. 123).

O corpo na dança-teatro de Pina traz questionamentos através da linguagem híbrida de dança e teatro. Seu corpo é carregado de memórias e afetos e seus atores-



bailarinos são convocados a se apresentarem como seres humanos, capazes de desconstruir corpos muito bem formados para contarem uma história ou recriarem experiências através do corpo como instrumento de discurso. As questões de representação de identidade e percepção da alteridade eram presentes em seu processo de criação e refletiam muito do que Bausch compreendia como dança.

Tendo como instrumento um processo criativo a partir de simples perguntas, frases, sons, entre outros, buscava expurgar de seus bailarinos todo e qualquer produto criativo que pudessem utilizar para dar vida à dança. Eles se entregavam a uma linguagem interior e traziam respostas em forma de movimento, palavras ou por qualquer meio desejado.

Pina compunha coreografias a partir de experiências improvisadas no palco que eram selecionadas e depois resultavam na montagem de uma peça. Suas montagens eram sempre baseadas nas histórias pessoais de seus atores, mas que levadas ao palco, sugeriam para Cypriano (2005), uma despersonalização, gerando múltiplos significados.

As criações eram muito livres e os comentários de Pina eram feitos de forma muito natural, nunca em tom de repreensão, pois não existia certo ou errado, de acordo com Sánchez (2010). Ela dava apenas alguns direcionamentos muito importantes durante os processos de criação. O que importava, segundo a autora, era que cada ator-bailarino fosse verdadeiro com ele mesmo, sem atuação. Estimulava que investigassem a fundo suas memórias culturais, experiências, sensações e a partir daí tentassem ser o mais fiel possível ao tema, mas nunca partindo para o óbvio e também deixando de lado a busca por intelectualizar o movimento. O que Pina sempre buscava era o simples, mas não o banal. Pensar se iriam entender o que estavam fazendo era algo também condenável por Bausch. O que importava ali não era uma aprovação ou reprovação, pois a expressividade deveria ser independente, sem limitações criativas. Desta forma, durante semanas e meses Pina trabalhava seus temas e propostas que nunca apareciam por acaso. Sua lista de possíveis perguntas era enorme e seus espetáculos nasciam assim, das respostas que seus bailarinos davam às perguntas que eram realizadas. Todas essas respostas eram registradas e posteriormente passavam por uma escolha. Após as escolhas, muitas vezes Pina repassava as partituras corporais desenvolvidas pelos seus bailarinos entre eles, para que vivenciassem a construção corporal realizada por um parceiro. Desta maneira levava a uma despersonalização de movimentos e novas descobertas de sentidos para uma mesma ação ou partitura de movimento.



O que é interessante notar nas construções de Pina é que elas eram desenvolvidas juntamente com a criatividade e fantasia de cada participante. Nas palavras de Caldeira (2010), os atores-bailarinos mostram seus próprios recalques, esperanças, assim como intelecto e emotividade. Eles se colocam como coautores das peças, no entanto era no papel de Pina que se encontrava a chave para o fechamento desse processo criativo. Não havia mais ninguém opinando no que deveria ser recortado ou não. A costura e palavra final eram sempre dela.

Este ensaio se propõe a desnudar as questões e conflitos dentro de um desejo de transpor essa linguagem tão viva e verdadeira da dança de Pina, dos palcos para o cinema, que é o principal foco do projeto de mestrado que está em desenvolvimento, mas que tem buscado expor a dança pelas lentes do cinema a partir da subjetividade de um ator.

A representação de Pina, (incerta, mas que servirá de base para investigação), será experimentada e vivenciada por três atores-bailarinos. Seu processo criativo será, e tem sido estudado e servirá como base para a criação de um documentário. A coreógrafa que dava lugar às memórias e às emoções de seus atores-bailarinos e a partir delas desenvolvia suas criações, por meio de questões simples que iam delineando suas temáticas, tais como: gênero e sexualidade, alteridade, criação e representação de identidades, entre outras, terá lugar de destaque no estabelecimento de novas representações de realidades e identidades.

A representação de identidade pelos bailarinos de Bausch, visto de maneira simples, trata da representação da essência de outros, de mimetizar com verdade o que é do outro, mas na verdade de um novo corpo. Em seu processo criativo a coreógrafa propõe uma transferência de memórias e afetos para o corpo por meio de partituras criadas, onde novas formas de representação são exploradas, visto que ela faz transitar entre eles ações corporais permitindo uma despersonalização e ressignificação de sentidos, significados e sentimentos. Isso era possível a partir do momento em que transportava a partitura de um corpo para o outro gerando assim a diferença, o estranhamento para que dali surgisse um novo significado, ou quando propunha uma quebra ou transformação de um movimento naturalmente realizado.

As representações de identidades e alteridade no trabalho de Pina são frutos de um processo de produção subjetiva e de narração de si mesmo, que faz com que os atores-bailarinos constituam outros olhares sobre suas vidas que não aqueles já sabidos, mas novas construções que partem do coletivo e da influência do outro.



O conceito de representação trazido por Hall (1997), é parte de um processo no qual o significado é produzido e trocado entre membros de uma cultura. Envolvendo assim o uso da linguagem, imagens, sinais que significam ou representam coisas. Isto é, trata-se da produção de significados a partir da linguagem.

A linguagem escolhida para expor esse processo foi o documentário. Partindo do processo criativo de uma peça de dança-teatro, o material reunirá entrevistas, depoimentos e registros de ensaios, tentará expor a maneira como Pina Bausch se apropriou da dança-teatro e de que forma sua criação é capaz de reverberar em corpos dançantes.

Os documentários, segundo Rabiger (2011, p.14), diferem de outras formas de não ficção porque estão interessados em apresentar valores humanos, se preocupam com a tomada de consciência de algum fato ou acontecimento. "Explorar pessoas reais e situações reais é a especialidade do documentário." No documentário apresenta-se o mundo como ele é, e não como se deseja que ele fosse.

Para o autor, a forma de se fazer um documentário está na maneira como a história é apresentada. Ela pode ser controlada, espontânea, observacional, entre outras. Os comentários podem ou não existir, a narração pode ser feita através de imagens e música, ou seja, ele pode assumir muitas formas. No entanto, não há modo de se produzir um documentário objetivamente, pois os cortes, os enquadramentos, a hora de desligar a câmera e onde posicioná-la passará por uma decisão subjetiva. E todas essas etapas já são parte da criação do documentário.

Este projeto se baseia em um cinema participativo, que busca encontrar a verdade do documentário envolvendo todos no processo de produção de um registro. O cinema participativo para Rabiger (2011) possibilita que haja interação do diretor com os participantes frente à câmera, o que abre caminho para que algo que poderia ficar retido ou invisível seja catalisado. A partir do momento em que se escolheu trabalhar com entrevistas, memórias e afetos, Rabiger (2011) afirma que a descontração e naturalidade por parte do entrevistador ou do próprio diretor é indispensável, uma vez que é necessária uma atmosfera leve para que tudo aconteça.

A pesquisa parte para uma compreensão do papel do ator-bailarino dentro do processo criativo de Pina, que se utiliza sempre das emoções e memórias de seus atores de forma sutil para desenvolver suas obras. O processo de expor uma identidade própria, transferir para um grupo, construir um corpo e um movimento como discurso e a partir daí trabalhar uma temática é o que Pina fazia com o seu grupo e o intuito é



vivenciar isso na prática. O documentário vem como uma forma de registrar como se dá esse processo entre atores-bailarinos e incentivar a apropriação da dança pelo cinema. A abordagem de questões como gênero, sexualidade, alteridade e representação de identidades – assim como fazia Bausch – também será trazida para o contexto da pesquisa, como já afirmado anteriormente, uma vez que é necessário que a dança também assuma o seu papel político e social como arte, o que gera uma necessidade ainda maior de ter os participantes dessa pesquisa à vontade e abertos para todo e qualquer questionamento.

Observe todos os pontos altos do ponto de vista emocional, assim como os resultados inesperados. Esses contêm os indícios que apontam para um filme de sucesso. (RABIGER 2011, p. 213).

A construção do documentário deste projeto teve início já nas pesquisas, onde identifiquei as minhas necessidades enquanto pesquisador e os caminhos posteriores que deveria tomar. Assim sendo, mergulhei na história da dança, em como Pina ergueu seus espetáculos e produziu durante todos esses anos suas obras, em pesquisas sobre documentário, além de me infiltrar na cidade de Wuppertal no ano de 2014, durante alguns dias, para levantar hipóteses sobre o trabalho de Bausch.

A maneira como decidi promover um trabalho prático surgiu como uma oportunidade de criar um cenário propício para que os meus questionamentos pudessem ser respondidos sob os olhares da câmera. Pensar em me reunir com mais dois atores-bailarinos para desenvolver uma peça, iniciar aulas de balé e dança contemporânea, tudo isso é consequência de uma vontade de me ver imerso nesse universo para que a pesquisa pudesse e possa acontecer, e para que de fato eu possa ser um personagem desse projeto documental.

A pesquisa prática se baseará em exercícios corporais a partir de questionamentos sobre memórias, emoções, percepções, relações e afetos. A cada novo encontro uma pergunta será levantada e a partir do desenvolvimento desta pergunta outras serão adicionadas, mas a intenção é trabalhar da mesma maneira que Pina em seus processos, levar uma questão a cada novo dia de ensaio. As respostas a essas questões partirão de movimentos corporais e da fala, que serão analisados e depois aperfeiçoados a partir da técnica de contato-improvisação, repetição e transferência.

Os aspectos de repetição e transferência tratam, de forma sucinta, de encontrar movimentos e ações físicas como respostas às perguntas, e a partir da repetição



ressignificá-los, descobrindo novas sensações e sentimentos para os atores-bailarinos e posteriormente para os espectadores. A cada nova repetição as ações ganham um novo tônus corporal e um sentido diferente ou complementar ao que havia no início do processo de descoberta do movimento. A ideia de transferência surge a partir do momento em que as partituras corporais criadas são passadas de um ator-bailarino a outro, gerando mais uma vez a quebra de significados prévios e já descobertos. O corpo do outro se vê em um lugar de adaptação, já que terá que se submeter a uma postura que não é rotineira em seu corpo, na grande maioria das vezes. Isso gera desconforto, desequilíbrio, e causa sensações outras que são o foco da pesquisa.

A técnica de contato-improvisação foi descoberta nas aulas de dança contemporânea realizadas no ano de 2014 juntamente com a companhia *Das Los Grupo de Dança*, em Goiânia, que tem como coordenadora artística a bailarina e coreógrafa Tassiana Stacciarini.

De acordo com Neder (2005), a técnica de Contato-Improvisação foi criada nos anos 70 nos EUA por Steve Paxton, mas logo se difundiu pela Europa e outros países. É parte do movimento do Modernismo na arte no séc. XX. Seus fundamentos criam uma dança espontânea, física e sensorial, que segundo o autor, nesses movimentos em que duas ou mais pessoas brincam com o apoio, o toque, a base, em um diálogo improvisado, o acaso, o caos e os movimentos aleatórios passam a fazer parte da estética criativa. Este tipo de trabalho abraça a total imobilidade até um alto nível de atletismo dos bailarinos em um jogo de descoberta do próprio peso e eixo corporal no espaço, buscando sempre uma harmonia com o parceiro.

Como afirma Faria (2013, p 95), a técnica de Contato-Improvisação “é um instrumental que auxilia nos processos de criação e ampliação de possibilidades para o movimento.”

O C.I. (Contato Improvisação) parece propor um caminho além dessas dúvidas, se libertando da necessidade de ser um estilo de dança, tornando-se uma prática social transcultural e atemporal, sem estilo definido, metamorfoseando-se segundo tempo, lugar, circunstâncias e pessoas envolvidas na sua prática. (NEDER, 2005, p. 15)

Assim sendo, o Contato-Improvisação virá como uma forma de trabalhar a interação entre os atores no grupo, assim como para gerar uma maior intimidade e quebra de barreiras, uma vez que a pesquisa se dispõe a trabalhar com memórias, emoções, relações e percepções muito pessoais. Assim sendo, é necessário que haja liberdade entre os participantes, uma vez que este processo pode trazer algum tipo de



desconforto emocional passageiro, alguma forma de constrangimento momentâneo e reações emocionais das mais diversas possíveis. No entanto, lembro que a intenção não é que esse seja um espaço terapêutico, havendo assim um distanciamento necessário de algumas questões e total liberdade do participante em não se abrir ou não se expressar quando não for de sua vontade, ou não se sentir confortável, não prejudicando de maneira nenhuma o andamento da pesquisa, ou gerando algum prejuízo para o mesmo em quaisquer instâncias.

O documentário será construído juntamente com todo esse processo de montagem. Os encontros serão na verdade ensaios para a construção de um espetáculo de dança-teatro. Grande parte dos encontros serão filmados e dali serão selecionados os trechos mais pertinentes para exibir o processo posteriormente em sua forma documental.

Como já afirmado anteriormente, me farei observador participante do processo e serei o coordenador dos jogos e exercícios corporais de criação, me permitindo descobrir juntamente com os outros dois atores-bailarinos minhas memórias e afetos. Só para que não haja dúvidas, resolvi trabalhar com um ator e uma atriz, uma vez que pretendo explorar questões que só me seriam contundentes se houvesse em um mesmo grupo divergências de gênero.

Me apoiarei no processo de perguntas desenvolvido por Pina, e não me forcerei assim como ela, a encontrar um caminho já definido desde o início. Assim como afirmou Bausch (2000), sei com meu sentimento o que eu quero trabalhar, mas exprimir em palavras é ainda um desafio, que acredito que vou conseguir traduzir durante a pesquisa prática.

Definem-se assim algumas delineações sobre o projeto de pesquisa que deverá se desenvolver a partir de uma metodologia que encontra na Pesquisa Baseada em Artes (PBA) e na A/r/tografia um dos seus pontos de apoio. De acordo com Dias e Irwin (2013) essas relativamente novas metodologias de pesquisa, que vêm tentando compreender, conceber e valorar a produção em arte como uma modalidade de pesquisa acadêmica, buscam um deslocamento dos modos estabelecidos de se fazer pesquisa em artes, além de buscar ressaltar alguns pontos como: incerteza, imaginação, visualização, ilusão e dinamismo. Para os autores essas pesquisas se baseiam no conceito de que o sentido não é encontrado e sim construído e o ato da interpretação construtiva é um evento criativo. Apesar de não haver nenhum interesse pela área da educação, a A/r/tografia vem no sentido de sustentar essa forma de representação que



privilegia tanto o texto quanto a imagem, que se encontram mesclados ou híbridos. Entretanto, é importante que não se compreenda erroneamente a A/r/tografia como aquela que irá reverter os eixos de poder na constituição do saber entre a arte e a escrita, mas vai buscar entender a relação da arte com a construção de conhecimento acadêmico. É uma forma de investigação que vai abranger as maneiras de investigação do artista e do pesquisador.

Segundo Irwin (2013, apud Springgay et al.,2008), a a/r/tografia é uma Pesquisa Viva, um encontro que se constitui por meio de compreensões, experiências e representações artísticas e textuais. Desta forma, o sujeito e a maneira da investigação estão em um estado constante de tornar-se. Acredita-se que o ponto em que mais claramente se explicita uma ligação com essa metodologia de pesquisa, além da ligação com as artes, é a importância de se valorizar a evolução do problema de pesquisa durante a investigação. De acordo com a autora, isso significa muitas vezes uma busca por um engajamento artístico ao longo da investigação que leva a uma representação artística ao final.

Assim sendo, acredita-se em um projeto de pesquisa que irá se descobrindo a partir do momento em que começar a ganhar forma e a delimitar um norte mais correto. O processo de imersão no contexto da dança através de aulas e oficinas foi o início de parte desta descoberta do problema de pesquisa o que já foi colocado acima como o "tornar-se." A cada nova etapa novas diretrizes vão surgindo. Como afirma Dewey (2010) a cada novo passo uma resposta surge e vai determinar o próximo. O processo segue em uma adaptação mútua entre o pesquisador e o objeto.

Para o desenvolvimento da pesquisa a prática a dança foi apropriada de forma a gerar uma melhor compreensão do processo de construção de identidade e de exploração da identidade própria por meio da dança. A pesquisa (auto) biográfica tem um papel importante no desenrolar dos estudos, uma vez que se apropria das diversas grafias presentes.

Referências bibliográficas

BAUSCH, Pina. **Dance senão estamos perdidos**. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 ago. 2000. Caderno Mais: 11-13.

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

DEWEY, John. **Arte como Experiência**; org. Jo Ann Boydston; tradução Vera Ribeiro. – São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ISSN 2316-6479 | DE JESUS, S. (Org). Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos . Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.



DIAS, Belidson e IRWIN, Rita L. **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013

FARIA, Ítalo Rodrigues. O Contato Improvisação: bases históricas para um processo de criação. **Artrevista**, v. 1., n.1, jan/jun, p 89-106, 2013.

HALL, Stuart. "The work of representation". In: HALL, Stuart (org.) **Representation**. Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

MARFUZ, Luiz Cezar A. O paradoxo da construção da personagem na dança-teatro de Pina Bausch. In: **Repertório**. Salvador: UFBA, PPGAC, ano 2, n2, 1999.

NEDER, Fernando. **Contato improvisação: origens, influências e evolução**. Gens, fluências e tons. 2005. 25 f. Monografia (Trabalho conclusão de curso desenvolvido para a disciplina Evolução da Dança, UNIRIO-CLA). Rio de Janeiro, RJ.

RABIGER, Michael. **Direção de Documentário**. Rio de Janeiro: Elsevier. 2011.

SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da Memória no Teatro-Dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SILVA, Eliane Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

Documentos eletrônicos

CALDEIRA, Solange. A construção poética de Pina Bausch. **Revista Poiesis**, n. 16. Dez. 2010. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis16/Poiesis_16_ART_PinaBausch.pdf> Acesso em: 15 mar. 2015.

CAMPOS, Márcia R. Bozon de. **Recordar, Repetir, Criar: intensidades pulsionais na obra de Pina Bausch**. USP, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c71a.pdf>>. Acesso em: 05 mar. 2014.

Minicurrículo

Pedro é mestre em Arte e Cultura Visual pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. Possui MBA em Marketing pela Universidade Estácio de Sá - RJ (2012). Graduado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2009). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Publicidade e Propaganda e Marketing. É ator formado pela Casa das Artes de Laranjeiras (2013).