



## Dança: do movimento puro à dramaturgia corporal de Pina Bausch

Solange Caldeira

Professora da Universidade Federal de Viçosa, Chefe do Departamento de Artes e Humanidades. Avaliadora do MEC/INEP. Doutora em Teatro. Bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e do Balé da Cidade de São Paulo. Diretora artística e pesquisadora na área de Dança e Teatro. E-mail: [calder@ufv.br](mailto:calder@ufv.br).

### Resumo:

Após a Segunda Guerra Mundial, surge um questionamento fundamental da dança que se radicaliza durante os anos 50 e 60. Após treinar formas e possibilidades corporais isentas de qualquer interpretação dramática, a dança caminha na direção da recuperação do pessoal e interno do homem e suas relações com o mundo. As histórias passam a ser contadas pelos corpos individuais, uma dramaturgia escrita e inscrita nos movimentos dos atores-bailarinos, uma dramaturgia corporal, que rompe os limites tradicionais entre o teatro e a dança.

Palavras-chave: história/ dança / dramaturgia corporal/Pina Bausch



## Abstract:

After the Second World War, there is a fundamental questioning of the dance that is radicalized during the 50 and 60. After training ways and means body free from any dramatic interpretation, the dance moves towards the recovery of personnel and inner man and his relations with the world. The stories are being told by the individual bodies, a drama written and recorded the movements of the actors, dancers, drama a body that breaks the traditional boundaries between theater and dance.

Keywords: history / dance / drama body/ Pina Bausch

Após a Segunda Guerra Mundial, frente a um novo desmoronamento dos valores, surge um questionamento fundamental da dança que se radicaliza durante os anos 50 e 60. A dança atribuiu-se a tarefa de viver intensamente o que há de mais significativo nas angústias e nas promessas do mundo moderno e de inventar os novos signos capazes de exprimi-las. Novos coreógrafos, liderados nos Estados Unidos por Merce Cunningham<sup>1</sup> e Alwin Nikolais,<sup>2</sup> passaram a rejeitar as motivações e as linguagens da dança moderna anterior, conforme coloca Roger Garaudy (1981):

---

<sup>1</sup> Segundo Sally Banes (1980), Merce Cunningham norteia seu trabalho por sete princípios: 1) qualquer movimento pode ser base para uma dança; 2) qualquer procedimento pode ser válido como método de composição; 3) qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas, sujeitas às suas limitações naturais; 4) a música, os figurinos, o cenário, a iluminação e a dança possuem identidade própria; 5) qualquer espaço pode ser utilizado para dançar; 6) qualquer dançarino pode ser solista; e 7) a dança pode tratar de qualquer assunto, mas primordialmente deve tratar do corpo humano e do nascimento e trajetória de seus movimentos.

<sup>2</sup> Músico, compositor, pintor e coreógrafo. Faz a fusão entre pintura, cinema e dança. Envolve seus bailarinos em formas que fazem com que se percam as referências do corpo humano. Seus balés são formas dançantes. A ausência de personagem e da ação caracteriza seu trabalho.



"Nega-se o "conteúdo" no sentido tradicional, isto é, a narração e a emoção, para reter apenas o movimento pelo movimento, sem qualquer "significação", como matéria única da dança: a dança não deve "significar", mas existir como uma realidade autônoma" (GARAUDY,1981: 81).

Naturalmente, as técnicas decorrentes da vontade de exprimir terrores ou êxtases e de significar uma experiência da vida não têm mais objeto nesta perspectiva: nem a inspiração-expiração de Martha Graham,<sup>3</sup> nem a queda e sua recuperação em Doris Humphrey.<sup>4</sup>

Paradoxalmente, estes novos coreógrafos são menos hostis que seus predecessores à dança clássica: evidentemente não voltam às sapatilhas de pontas nem às fórmulas mitológicas, mas sua orientação não lhes inspira a mesma cólera contra o movimento executado por ele mesmo, independente de qualquer ligação com a vida. Surge assim uma espécie de dialética da história da dança de nossa época. A dança moderna, no começo do século, é a primeira negação do balé clássico. Em meados do século aparece a negação da negação. Novos coreógrafos pretendem utilizar o movimento não por sua significação, mas pelo próprio movimento, como objeto. O mal-estar de uma arte cercada por um mundo que ela não pode nem admitir nem recusar traduz-se por uma recusa global de todas as significações: "O mundo não é nem significante nem absurdo. Ele simplesmente é. Os objetos existem antes de ser qualquer coisa" (Robbe-Grillet).

Como a dança contemporânea só quer lidar com o movimento ou a pop art com o objeto, a palavra, o

---

<sup>3</sup> Coreógrafa, bailarina e professora. Cria uma técnica de dança baseada na respiração, que podem conduzir à contração (dor) e libertação (êxtase). Coreografias sobre mitologia e temas de seu país.

<sup>4</sup> Bailarina, coreógrafa e professora norte-americana. Sua técnica baseava-se no ciclo da respiração e ações de "queda e recuperação".



movimento, o objeto existe sem interioridade e sem transcendência.

A maioria, do cinema à dança e à pintura, acredita descobrir, através da diferença, a autonomia. Trata-se então da corrida à diferença e à novidade. Os bailarinos passam a se preocupar com a dança e sua forma, com a dança enquanto linguagem autônoma e especializada, passível de existir sem música, cenários, figurinos, enredo ou emoção a ser contada.

É uma época de experimentação, profissionais de arte, interessados em trabalhar com dança, se reúnem em grupos para criar infra-estruturas que lhes permitam trabalhar mais, com menos custos e maior informalidade. Novos locais de apresentação serão utilizados e a dança aparecerá nas performances e happenings da época, eventos de música, cinema, arte visual, teatro e poesia. Nesses grupos trabalham coreógrafos-bailarinos, coreógrafos não-bailarinos tecnicamente treinados e gente sem treino corporal algum, já que para as experiências cinéticas com grande número de pessoas serão necessários muitos participantes.

Alguns coreógrafos optam por mostrar no palco seu processo de trabalho, acreditando que este valeria mais do que o produto final. Os ruídos e a palavra são utilizados para pontuar os movimentos. Desmistifica-se a narrativa emocionada, assim como o virtuosismo de qualquer técnica: as coreografias não precisam contar nada e improvisa-se para mostrar que o processo coreográfico também é tentativa-e-erro, pois a beleza e o acabado - fatores de sedução - não nascem do nada.

Nas improvisações surge a necessidade de simplificar-se a técnica e, para isso, a saída é a utilização dos movimentos naturais do homem, que mostram seu corpo sem deformá-lo.



Assim, faz-se uso de ações como escovar os dentes ou sentar-se numa cadeira, dentro de uma estrutura de dança. Como a naturalidade do movimento será uma das tônicas da dança contemporânea, partindo-se daí podemos discernir, grosso modo, algumas de suas tendências.

Há o naturalismo dos corpos, que preenche o espaço com ações de todos os dias, acrescidas de muita emoção - emoção natural, do homem, cotidiana. Contrária à prática de movimentos específicos, essa tendência do natural trata de criar movimentos que não ocultem as ações naturais do homem sem, entretanto, acreditar que para isso se possa prescindir de treinamento específico. Os bailarinos e coreógrafos usam suas técnicas tanto para contar ou expressarem-se dramaticamente e literariamente, como para pesquisar e realizar o movimento pelo movimento, oscilando assim entre conteúdos temáticos da dança contemporânea e moderna.

Os corpos contam a si mesmo em ações, que não escondem o 'natural dos gestos', e os planos espaciais e apoios de sustentação são utilizados para transmitir os conteúdos da narrativa. Na busca por modificações, os dançarinos também pinçam da modernidade a deformação, o estranho e o carregado da dança expressionista. A expressividade do rosto volta a restringir-se ao olhar, que expressa o íntimo e não vaga pela sala à procura de um horizonte perdido ou de um ponto para a fixação da cabeça nos movimentos de vultar. Percebe-se um intimismo sofrido, não exteriorizado pelo rosto, mas pelo corpo, que expressa a si mesmo, autonomamente à história ou tema abordado, é o corpo tornando orgânico o seu linguajar e expressando com menos limitações as composições coreográficas.



Além disso, alguns coreógrafos trabalham com grupos de amadores e profissionais em grandes danças coletivas, onde testam novas e velhas técnicas de movimentação, experimentando sempre: são as danças corais<sup>5</sup>.

O princípio de dançar-se o movimento pelo movimento manifesta-se na dança. Os coreógrafos modificam a dança clássica, base técnica sobre a qual trabalham e, à semelhança da estética neoclássica, algumas vezes as linhas definidas e as formas marcadamente esculpidas aparecem em seus trabalhos.

Entretanto, se existe essa semelhança, ela não é capaz de sozinha justificar uma total identificação entre estas duas formas de linguagem de dança, as mudanças são de fato substanciais. O coreógrafo utiliza os bailarinos para criação de formas abstratas como instrumentos de interpretação dos seus objetivos e idéias. Os bailarinos não interpretam personagens ou a si mesmos, o objetivo é o movimento e sua forma. Assim, observa-se o início do experimento com outras possibilidades coreográficas: aparece um novo tipo de deslocamento no grupo que marcha em conjunto.

Os conjuntos dançam blocos elásticos que reagem tecnologicamente aos estímulos. Nesta e naquela coreografia há criações de formas torcidas das pernas que se entrecruzam, pressionando o solo, enquanto os troncos se estiram para um lado em torções semelhantes às encontradas nas técnicas do jazz dance.

Entretanto, na investigação de novas formas para sua estrutura, a dança pincela-se de emotividade e sensações. A emoção chega como uma outra etapa de seu desenvolvimento

---

<sup>5</sup> Introduzidas por Rudolf Von Laban na Alemanha dos anos 20 e 30, podem assumir um caráter recreativo e mesmo educacional, quando praticadas por leigos e profissionais. Quando executadas por bailarinos ou pessoas com alguma formação técnica corporal, resultam em formas representativas de arte, onde o essencial também é a expressão harmônica total, resultante da somatória de especiais maneiras de movimentação de cada participante.



enquanto forma de linguagem, como acontecerá também em algumas coreografias da dança contemporânea após o período da abstração temática total.

Muitas vezes a emotividade chega através de signos de gestualidade e de movimentação animalesca, em outras as linhas curvas do desenho espacial se enrolam e desenrolam como rios, sugerindo emoções lentas, cíclicas, arredondadas. Assim, a dança vai em busca de uma forma e estrutura que desmistifique a narrativa, negando uma coerência linear na ação descritiva. Com o tempo, após treinarem formas e possibilidades corporais isentas de qualquer interpretação dramática, negando o exagero do drama e a introversão da dança moderna, os bailarinos recuperam parte do pessoal e interno do homem (seu cotidiano mais intimista) e suas relações com o mundo (seu cotidiano menos intimista).

A emoção e as histórias serão então contadas pelos corpos. Através dos movimentos, tecem-se balés extremamente rítmicos, que utilizam o rock e o eletrônico para estimular a dança dos bailarinos. Há a oposição entre o reto e quadrado do mecânico e o redondo e circular do natural. E aí está o homem preocupando-se com seu corpo, o universo que ele pode conhecer em oposição ao desconhecido: mundo imensurável em relação a ele.

O movimento se faz pelos ritmos do corpo humano, cortantes, vibrantes, tempos preciosos são utilizados em conjunto de movimentação uníssona. Dança-se, não se representa a descrição de um rito, a vibração sai do movimento célere e do trabalho com os conjuntos, ritmo dos ritos ancestrais e contemporâneos: a tribo primitiva e a tribo tecnológica (a cidade).

Dança-se a novidade, o up-to-date, a urbe e sua vida. A



angústia destas não se transmite pela expressão facial dos bailarinos, mas é transmitida por movimentos rápidos, cortantes, desconcertantes. O corpo corta e soca o ar como instrumento do movimento e não como instrumento da emoção de cada um ou do conjunto. Através do corpo, conta-se a história: o cotidiano supersônico, o oposto (o oriente), o absurdo da vida, mutável, rápida e incompreensível.

Nos anos sessenta e setenta, uma nova geração de coreógrafos americanos, geralmente chamados coreógrafos pós-modernos, levou mais longe algumas das idéias de Merce Cunningham<sup>6</sup>. Eles concordavam que deveriam usar movimentos cotidianos em dança, mas rejeitaram o virtuosismo da técnica de Cunningham e as complexidades de suas estruturas coreográficas, insistindo em um estilo que procurava captar o processo de sentir e construir o movimento. Por conseguinte, substituíram passos de dança convencionais por movimentos simples como rolar, caminhar, saltar, correr e se concentraram nos princípios básicos da dança: espaço, tempo, peso e energia corporal.

Era uma época de experimentação, onde artistas interessados em dança se reuniam em grupos para criar infra-estruturas que lhes permitissem trabalhar mais, com menos custos e maior informalidade. Novos locais de apresentação foram utilizados e a dança aparece nas performances e happenings da época (eventos de música, cinema, arte visual, teatro e poesia).

Descartam do espetáculo quaisquer elementos que pudessem tirar a atenção do trabalho do movimento. Os figurinos eram freqüentemente roupas práticas do dia-a-dia, havia pouca ou nenhuma iluminação especial e muitas

---

<sup>6</sup> Ver nota 1.



performances aconteciam em sótãos e galerias, fora de edifícios teatrais convencionais. Narrativa e expressão eram desprezadas, e as estruturas coreográficas eram muito simples, envolvendo a repetição e acumulação de frases, jogos de movimento ou tarefas, como em uma coreografia de Tom Johnson (1976), *Running Out of Breath*, onde o dançarino simplesmente corria ao redor do palco enquanto recitava um texto, até ficar realmente sem fôlego.

A maioria destes grupos de vanguarda era pequena e não ocuparam posição de destaque no mundo da dança profissional, atraindo uma platéia reduzida de aficionados. Embora atualmente a dança contemporânea atraia um grande público na Europa e América do Norte, foi durante muitas décadas um tipo de arte minoritária e sem reconhecimento. Sem receber subsídios, essas companhias tendiam a uma produção menos elaborada e se apresentavam em espaços pequenos, onde o contato com a audiência era mais íntimo.

Em 1962, era fundado o Judson Dance Theater (JDT), na Judson Church, em Manhattan apresentando trabalhos de coreógrafos experimentais. O primeiro espetáculo foi feito pelos diplomados do curso de composição da dança do músico Robert Dunn. O JDT foi influenciado pelas teorias e práticas do mundo da arte contemporânea: minimalismo, conceitualismo, anti-ilusionismo, etc. A Dança era definida como 'qualquer movimento para se olhar'. A Judson Church só durou até 1966, mas do grupo fizeram parte nomes que posteriormente se tornariam famosos, como: Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Douglas Dunn, Meredith Monk, Yvonne Rainer, James Waring, Steve Paxton, Simone Forti, Sally Gross, Elaine Summers, Phoebe Neville, Ruth Emerson, Deborah Hay.



Alguns deles vão formar suas próprias companhias, como Trisha Brown<sup>7</sup>. Em seu trabalho, classificado como pós-moderno, ela explora e experimenta o movimento puro, com ou sem acompanhamento de música, em espaços teatrais não tradicionais. Nas décadas de 70 e 80, Brown começa a incorporar cenografia e música em suas peças e a trabalhar em teatros tradicionais, em vez de ao ar livre. Reclassificada como coreógrafa<sup>8</sup>, ela apresentou trabalhos como *If You Couldn't See Me* (1994), um solo no qual Brown está de costas para o público quase todo o tempo. O estilo desenvolvido por Trisha Brown influenciou a maioria da vanguarda da dança americana durante os anos sessenta e setenta.

Mas, talvez seja Twyla Tharp<sup>9</sup> a representante da dança americana de vanguarda mais conhecida internacionalmente. Como Merce Cunningham, gostava de apresentar suas danças em lugares pouco comuns. Quando vai pela primeira vez a Paris, em 1971, preferiu dançar suas *Six Pieces* não no palco, mas na galeria do teatro da Cidade Universitária. Em pouco tempo torna-se uma das mais respeitadas coreógrafas americanas, tendo coreografado o filme *Hair*, em 1979, sendo convidada para montar suas obras com o *American Ballet Theater*. Suas coreografias se caracterizam como seqüências muito elaboradas, que podem se sobrepor umas às outras ou se sucederem em encadeamentos não obrigatórios: uma dança aparentemente aleatória, que responde com precisão à concepção da música aleatória, em que a organização dos fragmentos escritos pode variar incessantemente. Pode-se

---

<sup>7</sup> Em 1970, forma sua companhia, com a qual desenvolveu pesquisas coreográficas como *Roof Piece*: quinze dançarinos dispostos cada um em um telhado diferente de Manhattan, executavam uma série de movimentos, enquanto o público assistia de outro telhado.

<sup>8</sup> Durante muito tempo os trabalhos experimentais não foram considerados como espetáculos de dança, principalmente pela ousadia de suas propostas. Assim, Trisha Brown só é reconhecida como coreógrafa a partir do momento que resolve dançar no espaço tradicional do edifício teatral.

<sup>9</sup> Nascida em Portland, Indiana, aluna de Erick Hawkins, Merce Cunningham, Carolyn Brown e Paul Taylor, Tharp sai da companhia de Paul Taylor em 1965 para formar sua própria companhia.



encontrar uma atitude parecida nos pintores expressionistas abstratos: simultaneamente liberdade de reunião das partes entre si e rigor na execução de cada uma delas.

Por volta dos anos 80, surgem novos coreógrafos europeus, como: Jean-Claude Gallotta, Maguy Marin, François Verret e Mathilde Monnier. Permitem-se tudo, exceto ser enfadonhos ou se parecerem com os antecessores. Alguns receberam uma formação técnica clássica ou contemporânea, mas o momento não é para trabalhar a técnica, mas para criar e, como autores, retomam a preocupação com a temática.

As criações coreográficas de Maguy Marin, a partir de 1983, variadas em termos formais, concentram-se no drama da natureza humana<sup>10</sup>. Mathilde Monnier une improvisações de dança e de música aos grandes temas gregos, em *Antigone* (1993)<sup>11</sup>. Jean-Claude Gallotta inspira-se no desejo de aventuras, relacionando-o às tribulações de Odisseu, como confirma *Ulysses*<sup>12</sup>(1998), enquanto François Verret explora o vasto tema masculino/feminino, em *Fin et Début* (1999).<sup>13</sup>

Todo esse movimento contemporâneo e pós-moderno estabelece uma alteração que será vital para a Dança: pela primeira vez, o bailarino participa diretamente do processo de criação coreográfica - antes exclusividade dos coreógrafos - através do uso da improvisação, um método conhecido do teatro, mas estranho à dança. Assim, após treinar formas e possibilidades corporais isentas de qualquer interpretação dramática, e negar a narratividade e o envolvimento emocional

<sup>10</sup> A preocupação de Maguy Marin com o drama da natureza humana a leva a coreografar uma série de peças com grande variação temática. Seus dançarinos interagem igualmente com música, texto, acessórios, cenários, luzes e figurinos. Para Marin a dança é drama narrativo contado por meio de elementos integrados.

<sup>11</sup> Monnier procura, no íntimo do movimento moderno, razões que o liguem com a realidade contemporânea. Atualmente sua pesquisa está dirigida à área psiquiátrica, onde estuda o fenômeno do autismo.

<sup>12</sup> A partir de seqüências improvisadas, cria um simulacro do episódio entre Odisseu e Circe. Usa, em sua coreografia, tanto quanto a dança, a palavra, o cinema, a música.

<sup>13</sup> *Fin et Début*(1999) sobre o tema masculino/feminino, é uma estranha metamorfose de uma mulher em raposa.



dos 'pais da dança moderna', a dança contemporânea caminha na direção da recuperação do pessoal e interno do homem e suas relações com o mundo. A emoção e as histórias passam então a ser contadas pelos corpos individuais.

E chega-se a Pina Bausch - um caso especial.

Bailarina e coreógrafa alemã, que desde 1973, vem trabalhando à frente do Wuppertaler Tanztheater, através de um discurso poético fragmentado, repleto de imagens oníricas, induz o espectador a uma leitura pessoal da realidade focalizada, realidade esta que passa a ser uma "recriação" e não uma "interpretação" de modelos comportamentais conhecidos. O que de mais sério ela fez foi requalificar o que se entendia, até então, por expressividade. Pina Bausch construiu a dramaturgia do expressionismo via dança. Exatamente por isso, trouxe uma dificuldade suplementar para os que preferem as classificações. Para lidar com o que ela criava, foi necessário nomear uma categoria que a olhos pouco treinados pode parecer um hibridismo, mas que, na realidade, representa uma nova instauração: a dança-teatro ou tanztheater.

Pina Bausch vem de Kurt Jooss, o primeiro grande nome a tentar misturar o balé clássico com a tradição expressionista. Na sua dança está também o cinema de Walter Murnau, Fritz Lang (O Vampiro de Düsseldorf, Metrópolis) e Robert Wiene (O Gabinete do Dr. Caligari). Podemos encontrar também influências do Dadaísmo do Cabaret Voltaire.

Pina Bausch vai levar tão adiante os ingredientes que exploram a capacidade expressiva na dança, que se torna impossível defini-la apenas pela análise dos passos coreográficos. Quando se discute se o que ela faz é dança ou teatro, depara-se com uma antiga e interminável polêmica que se enraíza longe, esbarra-se em paradigmas conceituais que



vêm sendo reformulados há vinte séculos, tanto na dança, quanto no teatro.

A questão é sempre a mesma: o que diferencia a dança do teatro? A ênfase no movimento? Convenhamos que este seja um conceito caduco por natureza, tendo em vista que a elaboração de um personagem, no teatro dramático, exige também um trabalho corporal intenso e ininterrupto. Sim, mas e o uso da palavra? Também não se sustenta o argumento, quando nos deparamos com as encenações do Kinematic<sup>14</sup>, grupo americano, que não só usa a palavra em cena, como monta seus textos.

É possível ainda que algum questionamento apareça na área teatral, por exemplo, ao se observar o empenho na dramaturgia de Beckett em privilegiar o 'corpo em frangalhos', em decomposição. Sim, ele propõe uma dramaturgia em que o corpo vai desaparecendo, paralisando - como nos personagens de Fim de Jogo, Nag, Nell, velhos e doentes, talvez sem pernas, que ficam em latas de lixo e Hamm, que é cego e permanece sentado em uma cadeira, paralítico, ou o apagamento gradual de corpo de Winnie, em Dias Felizes, onde a personagem vai desaparecendo num monte de areia, enquanto seu corpo vai perdendo a mobilidade, sobrando no final apenas a sua voz, insistente e ininterrupta. Correto do ponto de vista de uma análise e interpretação do texto. Porém, não é exatamente isso que acontece, se a observação for dirigida ao trabalho do ator em Beckett. Essa paralisia de partes do corpo dos personagens beckettianos, exige, na concretude da encenação, um rigoroso e peculiar trabalho corporal do ator. Paradoxalmente, a proposta de anulação corporal da sua dramaturgia, traduz-se

---

<sup>14</sup> O Kinematic, foi formado em 1980, nos EEUU, por Tamar Kotoske, Maria Lakis e Mary Richter, que se reuniram com o objetivo de fazer experiências em coreografia, o principal interesse do Kinematic evoluiu rumo à criação de histórias e ao relacionamento entre a dança e os textos verbais..



num fundamental apuro corporal do executante. Pois, sem dúvida, é necessário um empenho físico respeitável para ficar, como seus personagens, em latas de lixo, cadeiras de rodas ou entalado em buracos, às vezes, por quase duas horas (por espetáculo). A expressividade corporal torna-se minimalista. O grande problema é que não existe movimento sem ação interna. Por mais mecânico, físico que seja o movimento, ele sempre provoca uma 'leitura' que lhe empresta um significado, por vezes bastante interessante, pois já que não há indução ficcional, cada espectador tem liberdade de entender, conforme suas próprias experiências, o que as formas lhe sugerem.

O que vai se percebendo é que os cânones radicais, que compartimentam as artes, no nosso caso, a dança e o teatro, vão sendo derrubados e a discussão, se o que se vê em Bausch e em outros encenadores contemporâneos é dança ou teatro, passa a ser uma questão retórica em agonia, polêmica insustentável, principalmente, depois da criação do tanztheater.

Bausch fala de cenas fundadas no que “move as pessoas”, referindo-se a emoções ou feridas psíquicas, trajetórias privadas do corpo individual, que ela, fisicamente, mostra ao público através de um processo de criação onde o corpo se apresenta como núcleo dramático, fonte original de suas histórias recordadas. Os assuntos de Bausch são as pessoas na rua, na vida cotidiana, o modo como alguém caminha ou como inclina seu pescoço, lhe conta algo sobre como vive ou sobre as coisas que lhe aconteceram. O ineditismo do processo de criação de Bausch, é que ele parte de perguntas pessoais feitas a seus bailarinos. O resultado é a construção de cenas baseadas nos impulsos mais profundos, arquivados na memória corporal. Esse método, que já se



tornou clichê na criação da dança contemporânea, possibilita a Pina Bausch um resultado teatral que nenhuma outra companhia alcança. Ela é pioneira em uma estética da dança que confronta a significação cultural e histórica de corpos. O corpo é o texto de Bausch. Corpos para ela são documentos com seus assuntos.

Essa dramaturgia nascente recoloca na ordem do dia uma evidência: a dança é o movimento do corpo entregue ao seu mistério, à sua humanidade. Fazer advir essa linguagem interior, comum a todos e desconhecida de cada um, é a aposta paradoxal dessa dramaturgia: fundada na significação do movimento, no pensamento-movimento, que traduz narrações que se superpõem, narrações de corpos técnicos, psicológicos, afetivos, biográficos e culturais - corpos que enunciam e refletem consciências.

Não se trata de uma maneira ou outra de representar os mesmos conteúdos preexistentes como dança ou teatro. Pina Bausch cria novas formas-conteúdos. Através de uma nova sintaxe para o teatro e para a dança, ela inventa uma singular modalidade de dramaturgia, uma dramaturgia escrita e inscrita nos movimentos dos atores-bailarinos, também co-autores, uma *dramaturgia corporal*, que rompe os limites tradicionais entre o teatro e a dança, e aponta Pina Bausch como uma das artistas mais inovadoras para o teatro e para a dança no século XXI.

Nelken, de Pina Bausch

Foto:Jochen Viehoff





## Referências bibliográficas:

BANES, Sally. *Terpsichose in Sneakers*. Boston: Houghton Mifflin, 1980.

GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. 2ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

VACARINO, Elisa. *Pina Bausch: Parlez-moi d'amour*. Paris: L'Arche Éditeur, 1995.

ZIPES, Jack. *Fairy Tales and The Art of Subversion*. New York: Methuen, 1993.

## DADOS DA PUBLICAÇÃO:

CALDEIRA, Solange. *Dança: do movimento puro à dramaturgia corporal de Pina Bausch*. *Mimus – Revista on-line de mímica e teatro físico*. Salvador: Padma/Faculdade Social, Ano 01, no. 2, julho, 2009, p. 23-38,. Disponível em: < [www.mimus.com.br](http://www.mimus.com.br) >. Acesso em [data de acesso].