

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**Saulo Pedrosa da Fonseca Rios**

**SINFONIA DE AFETOS EM *CAFE MÜLLER*:  
corpo, estética da comunicação e presença na dança-teatro de Pina Bausch**

**Mariana**

**2018**

**Saulo Pedrosa da Fonseca Rios**

**SINFONIA DE AFETOS EM *CAFE MÜLLER*:  
corpo, estética da comunicação e presença na dança-teatro de Pina Bausch**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Temporalidades.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração

Área de concentração: Comunicação e Temporalidades

**Mariana**

**2018**

*Dedico este trabalho ao sorriso do pequeno João Pedro.*

R586s Rios, Saulo Pedrosa da Fonseca.

Sinfonia de Afetos em Cafe Müller [manuscrito]: corpo, estética da comunicação e presença na dança-teatro de Pina Bausch / Saulo Pedrosa da Fonseca Rios. - 2018.

137f.:

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Coração.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

CDU: 316.77

Catálogo: [www.sisbin.ufop.br](http://www.sisbin.ufop.br)

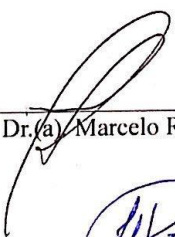
Saulo Pedrosa da Fonseca Rios


SINFONIA DE AFETOS EM CAFE MÜLLER: CORPO,  
PRESENÇA E ESTÉTICA DA COMUNICAÇÃO NA  
DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Ciências Sociais Aplicadas (ICSA) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação, aprovado em 11 de abril de 2018.

Banca Examinadora:

  
Prof.(a). Dr.(a). Cláudio Rodrigues Coração – Orientador(a)  
(UFOP)

  
Prof.(a). Dr.(a) Marcelo Rangel (UFOP)

  
Prof.(a). Dr.(a) Hina Bernadete Rodrigues (UFOP)

## AGRADECIMENTOS

Refletindo sobre os encontros e desencontros da vida, brindo e privilegio o encontro, com um agradecimento direcionado a todas aquelas pessoas que possibilitaram e contribuíram para a realização deste sonho.

Obrigado a meu pai, minha mãe, minha irmã e meu cunhado pelo suporte incomensurável e, especialmente, por me suportarem e terem entendido minha ausência.

Agradeço ao Prof. Dr. Cláudio Coração que, mais que um mestre, tornou-se um amigo para toda a vida. Aprendi muito com você, meu caro.

Ao amigo André Ramos, pela companhia diária no último ano e por me apresentar uma das principais, se não a principal, referência teórica deste trabalho.

Aos colegas de sala, em especial ao amigo Pedro Lavigne (a vida é para ser vivida, meu caro), à amiga Alejandra Salamanca Rodrigues (irmã colombiana de *corazón*) e à amiga Lídia Ferreira (por compartilharmos este sonho juntos, desde o processo seletivo).

À Erika Dias, pela possibilidade do encontro e pela surpresa em minha vida.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Hila Rodrigues, à Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Jan Alyne e ao Prof. Dr. Fred Tavares, gente admirável e remédio para o caos do Brasil e do mundo.

À Renata de Souza, pela atenção e excelência no trabalho desenvolvido na secretaria do PPGCOM.

Ao grupo de pesquisa “Quintais: cultura da mídia, arte e política” e ao coletivo “(R)existir é preciso”, por me mostrar que o sonho ainda é possível.

Aos funcionários do ICSA, na pessoa do segurança Lelé.

À Tia Elisete pelo incentivo. À Aline Monteiro, pelo apoio. Ao Luiz Abreu, do Estúdio Luiz Abreu, pela ajuda amistosa e gratuita com banners e ppts. Ao Flaviano Souza e Silva e Didito Camillo, pelas conversas e toques sobre teatro e artes cênicas.

Obrigado à Ufop pelo financiamento da pesquisa que originou este trabalho e ao PPGCOM.

Aos amigos e amigas de todos os tempos da minha vida.

Este estudo foi possível graças a vocês. Tenham certeza que tem um pouquinho de cada um nestas páginas.

## RESUMO

A presente pesquisa procura promover estudo sobre a obra da coreógrafa e bailarina alemã Pina Bausch, apreendendo sua dança-teatro como ponto de partida para complexificarmos nosso estar no mundo. Nesse sentido, toma como pressuposto o conceito de estética da comunicação e produção de presença, com o intuito de reaver a dimensão do sensível na modernidade, readmitindo os afetos como fenômenos que intervêm na experiência cotidiana, trespassada por uma cultura midiática, onde o corpo desponta como órgão de sentido e conhecimento. Como objeto, realiza leitura sobre espetáculo *Cafe Müller*, evidenciando o percurso teórico apresentado no decorrer do trabalho.

**Palavras-chave:** Corpo, Produção de Presença, Estética da Comunicação, Afetos, Pina Bausch.

## ABSTRACT

The present research pretend to promote a study on the work of the German choreographer and dancer Pina Bausch, seizing her dance-theater as a starting point for the complexification of our being in the world. In this sense, it takes as presupposition the concept of aesthetics of communication and production of presence, with the intention of recovering the dimension of the sensitive in modernity, reintroducing affections as phenomena that intervene in everyday experience, pierced by a media culture, where the body emerges as an organ of meaning and knowledge. As an object, he reads about the *Cafe Müller* show, evidencing the theoretical course presented during the work.

**Keywords:** Body, Production of Presence, Aesthetics of Communication, Affections, Pina Bausch.



## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Cena de A Sagração da Primavera.....	50
FIGURA 2 - Cena de <i>Arien</i> .....	51
FIGURA 3 - Cena de <i>Kontakthof</i> .....	53
FIGURA 4 - Cena de O Lamento da Imperatriz .....	64
FIGURA 5 - Cena de O Lamento da Imperatriz .....	64
FIGURA 6 - Cenário de <i>Cafe Müller</i> .....	114
FIGURA 7 - A criança brinca .....	119
FIGURA 8 - Presença fantasmagórica de Pina .....	120
FIGURA 9 - “Sem saída, sem entrada” em <i>Cafe Müller</i> .....	121
FIGURA 10 - Cena do casal .....	123
FIGURA 11 - Cena final .....	124

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - TECENDO REFLEXÕES SOBRE O CORPO.....	20
1.1 Um <i>pas de deux</i> inédito.....	20
1.2 Corpo e comunicação – por um caráter falante do corpo.....	25
1.3 Sobre a ilusão de uso do corpo.....	28
1.4 Sobre o uso do corpo.....	39
1.5 Dance, dance, senão estamos perdidos: o corpo para Pina Bausch.....	44
CAPÍTULO 2 – AFETOS: POR UMA POESIA NA DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH .....	54
2.1 A poesia como construção poética e modo de vida.....	54
2.2 O lamento da imperatriz nada mais é que o nosso próprio lamento.....	58
2.3 Afetos - um diálogo com o não-racionalizável inerente à experiência humana.....	69
2.4 O encontro como impossibilidade possível.....	76
2.5 Dialética dos afetos - tragédia e sofrimento.....	81
2.6 As construções poéticas na dança-teatro de Pina Bausch.....	89
CAPÍTULO 3 – ESTÉTICA DA COMUNICAÇÃO, PRODUÇÃO DE PRESENÇA E <i>STIMMUNG</i> .....	93
3.1 Por uma estética da comunicação inspirada na dança-teatro de Pina Bausch.....	93
3.2 De um regime de identificação da arte - o teatro pós-dramático como dispositivo de presença.....	104
3.3 Revelar os afetos - em busca das <i>stimmungen</i> de <i>Cafe Müller</i> .....	108
CAPÍTULO 4 – SINFONIA DE AFETOS EM <i>CAFE MÜLLER</i> .....	111
4.1 A cena.....	113
4.2 O silêncio .....	114
4.3 O mal-estar em <i>Cafe Müller</i> .....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS - A POSSIBILIDADE DO ENCONTRO.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	131
ESPETÁCULOS CITADOS .....	138
REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS .....	139

## INTRODUÇÃO

O que mais podemos absorver de Pina Bausch e sua dança-teatro? Quase uma década após sua morte, a emblemática figura da diretora/coreógrafa alemã e o vasto legado artístico deixado por ela ainda têm algo a nos ensinar sobre nosso estar no mundo. Diante da proliferação de discursos conservadores, da incomunicabilidade que nos aflige - a despeito dos espaços de fala conquistados na cena política -, da recorrência de imagens que insistem em nos mostrar sempre mais, e do ambiente midiático que condiciona nossa experiência, a obra de Pina Bausch enaltece a serenidade como *Ethos* passível para instituir resistência à intensidade dos estímulos a que somos constantemente submetidos.

Nascida no ano de 1940, em *Solingen*, Pina Bausch entregou sua vida à dança. Praticou balé até os 15 anos de idade, quando se transferiu para a Escola Folkwang, em *Essen* (Alemanha), onde realizaria primeiro contato com a dança profissional, já como aluna do mestre da dança expressionista alemã Kurt Joss, discípulo de Rudolf van Laban - considerado um dos fundadores da dança moderna e responsável por inaugurar uma série de pesquisas sobre as relações entre corpo e movimento.

Em 1960, Pina se mudaria para Nova York, para um período de residência na *Julliard School of Music*, escola de renome no que tange a transdisciplinaridade no campo das artes. Nela, música, teatro, dança, fotografia, cinema, artes plásticas e arquitetura eram incorporadas às teorias e práticas, configurando um trabalho coletivo de diferentes artistas, de diferentes nacionalidades, que, à época, expressavam preocupações sócio-políticas, com ênfase no questionamento do conceito de arte. Mais tarde, de volta à Alemanha, a coreógrafa assumiria, em 1973, o Balé do Teatro da cidade de *Wuppertal*, promovendo profundas mudanças nos fazeres artísticos daquele centro de excelência dedicado ao balé clássico, culminando com a criação da *Wuppertal Tanztheater*. Em *Wuppertal*, Pina edificaria sua arte e pulverizaria as fronteiras entre a dança e o teatro, aperfeiçoando a dança-teatro como linguagem artística que, no decorrer do tempo, acabou se tornando expressão idiomática para seu nome.

O trabalho de Bausch é oriundo dos movimentos culturais do pós-guerra, momento em que a arte passa a ser apreendida através de uma visão holística. Nesse contexto, era necessário romper com a noção de uma arte burguesa, vinculada a padrões estéticos e técnicos considerados canônicos pela *intelligentsia*. Abria-se, assim, um horizonte de possíveis à liberdade de criação, ao experimentalismo, ao improvisado e à interação entre as mais variadas expressões artísticas. Se antes arte e cotidiano, artista e público eram singularizados por uma relação dicotômica, de afastamento, o novo contexto implodiria esta separação.

A arte de Pina incorpora elementos daquilo que o teórico do teatro Hans-Thies Lehmann (2007) identifica como teatro pós-dramático, caracterizado pela recusa do texto como componente primordial do acontecimento cênico, o que demandaria atenção à materialidade da encenação e ao gosto pelo sensível (LEHMANN, 2007), com o corpo ocupando lugar privilegiado na narrativa cênica. Isso quer dizer que a partir dessa nova realidade cênica, corpo, movimentos e gestos galgariam importância em detrimento de uma dramaturgia psicológica, conformada pela imitação da realidade e pelo resultado da encenação, marcas históricas do teatro ocidental. Bausch relegava a concepção de arte como representação, distanciando-se, pois, da mimese como espelhamento dos fenômenos físicos da natureza e estetização da vida diária. Nesse sentido, convém dizer que coreógrafa se apropriava do cotidiano para problematizar o real pelo viés da abstração, em uma dimensão ontológica.

Na academia, a dança-teatro de Pina Bausch é objeto de interesse há algum tempo, mais especificamente nos universos da dança e do teatro, a exemplo das pesquisas desenvolvidas por Ciane Fernandes (2007), Solange Caldeira (2009) e Juliana da Silveira (2015), as três com trabalhos de destaque que se tornaram importantes referências para aquelas pessoas que se aventuram a pesquisar Pina no Brasil. Concebendo a obra de Pina Bausch como expressão paradigmática de um período de efervescência artística da segunda metade do século XX, a bailarina e pesquisadora Caldeira (2009) destaca a intertextualidade como uma das características inerentes à dramaturgia de Pina, através da interação com o teatro, o cinema, a música, a arquitetura e as artes plásticas. Para a autora, apreender a interação como processo de criação exigiria um esforço em denegar a ideia de diálogo entre as linguagens artísticas e conceber a inter-relação entre elas, da constituição mesmo de um discurso poético fragmentado, híbrido-estético denominado dança-teatro, resultante de “mixagens, colagens, apropriações, paródias, pastiches, cruzamento de linguagens e pluralismos” (CALDEIRA, 2009, p. 25).

Em estudo sobre o método da repetição em Pina, Fernandes (2007) reflete sobre a ênfase nas relações humanas diárias e a incorporação de gestos do cotidiano a suas obras, reverenciando seus bailarinos, suas histórias pessoais e vivências, como partícipes da criação dos espetáculos. A autora explica que, trazidos ao palco, os gestos cotidianos são estetizados pela reiteração de movimentos, qualidade notável na obra de Pina. Tecnicamente estruturados para inserção nas peças, os gestos postos em cena, repetidos incessantemente, “tornam-se abstratos, não necessariamente conectados à sua função diária” (FERNANDES, 2007, p. 28), desestabilizando os corpos dos bailarinos e dos espectadores. Fernandes (2007) comenta também sobre a imponência e o forte apelo visual das obras de Pina, realçando a dualidade inerente à esta característica, ao observar que os espetáculos eram entrecortados por grandes

partituras e gestos de delicadeza, em um espaço cênico rico em detalhes. Deste modo, os corpos de seus bailarinos, em interação com o ambiente cênico, potencializam a plasticidade dos movimentos através da presença de elementos orgânicos e objetos do cotidiano.

Já Silveira (2015), promove investigação acerca da obra da bailarina alemã, com foco em uma descrição histórica e dramaturgicada dança-teatro de Pina, evidenciando dispositivos de composição (método das perguntas, estrutura de colagens e *patchworks* de movimentos), figurinos (como recursos essenciais no sentido de explicitar papéis sociais relacionados aos universos masculino e feminino), cenário e música, “em uma dramaturgia que tem como base o olhar de Bausch sobre as experiências de seus bailarinos” (SILVEIRA, 2015, p. 16).

A dança-teatro de Pina Bausch pode ser compreendida como uma dramaturgia dos afetos. Afetos que emergem, ao mesmo tempo que absorvidos, pelos corpos dos artistas em cena e dos espectadores. Aquilo que Denílson Lopes (2013) identifica como encenação de afetos é parte integrante do trabalho da coreógrafa, anterior mesmo à consolidação das peças, fazendo parte da própria construção poética dos espetáculos. Realizando perguntas, sugerindo temáticas existenciais e apresentando temas ao seu corpo de baile, Pina solicitava aos bailarinos de sua companhia que as respostas a esses questionamentos ocorressem por meio da improvisação de movimentos. Com base neles, descartava-os ou integrava-os às peças.

Ao compreendermos a dança como a arte de criar espaços por meio dos corpos em movimento, a dança-teatro de Bausch remete-nos à necessidade de refletirmos sobre o corpo em sua materialidade, como meio de comunicação que opera, igualmente, em nossas formas de perceber e experimentar o mundo. Na dramaturgia de Pina Bausch, o corpo é como uma partitura onde se inscrevem melodias e ecoam canções plenas de afetos, palimpsesto por meio do qual histórias podem ser resgatadas, sentidas e expressadas.

Importante observar que nos espetáculos da *Wuppertal*, os espectadores eram tomados por um bloco de sensações, espécie de histeria que transitava entre crises de risos e choros compulsórios proporcionados pelos gestos emocionais que pulsavam das performances dos bailarinos, fato que nos leva a afirmar que uma pesquisa que ambicione promover uma reflexão sobre a obra de Pina Bausch, deve levar em consideração uma estética da comunicação que objetiva reaver a complexidade de uma tessitura do sensível, readmitindo os afetos como fenômenos que intervêm em nossa experiência cotidiana, trespassada por uma cultura midiática, onde o corpo desponta como órgão de sentido, dispositivo privilegiado para sentir o mundo e seus fenômenos. Talvez seja isto algo do que ainda precisamos absorver da dramaturgia de Pina.

Tomando como referência o cenário exposto, gostaríamos de apresentar uma alternativa de compreensão à dança-teatro de Pina Bausch, a partir de um gesto epistemológico que é menos da ordem da descrição técnica de coreografias<sup>1</sup>, partituras de dança e atribuição de significados aos acontecimentos cênicos, do que de entregar-se fisicamente à arte de Bausch. Dessa forma, nosso trabalho pretende evidenciar os afetos como elementos que condicionam nossa experiência de vida, tendo como referência a arte de Pina, identificando o espetáculo *Café Müller* (1978) como objeto singular para isso. Dirigido por Pina Bausch, com cenografia e figurino de Rolf Borzik<sup>2</sup> e trilha incidental de Henry Purcell, *Café Müller* é reconhecido como uma das peças mais representativas e intimistas de Pina. Remetendo à infância da coreógrafa no restaurante de seu pai, no contexto de uma Alemanha devastada pela Segunda Guerra Mundial, o espetáculo articula afetos e modos de vida que dizem respeito ao sofrimento como experiência de subjetivação e a impossibilidade do encontro com o Outro. Em *Café Müller*, o café, se transforma em um espaço fantasmagórico, marcado pela incomunicabilidade e pelo silêncio. Nele, seis corpos encontram-se à deriva. Com movimentos minimalistas, erram dentro de um ambiente frio, por entre cadeiras e mesas, como espectros agoniados, performando corporalmente o lamento e o desconforto diante da modernidade, de um futuro que se presentificou sem corresponder às ambições do passado. *Café Müller* nos remete, talvez, ao desespero, à uma atmosfera claustrofóbica que, ao nos encobrir, inflama um desejo de partida que nunca se efetiva.

Nossa pesquisa baseia-se em um gesto dêitico. Renuncia, de um lado, a um estudo de recepção e descrição de processos dramatúrgicos, muitos dos quais vinculados ao campo da semiótica. De outro, aproxima-se da inter-relação entre a comunicação e a experiência estética, chamando atenção para a urgência em “resgatar o afetivo, o corporal como possibilidade de comunicação, diferente de posições meramente intelectualistas, construtivistas e cerebrais, tão presentes na teoria e na produção marcadamente modernas [...]” (LOPES, 2007, p. 24). Na esteira de Lopes (2007), partimos do pressuposto de que o afeto não se encontra na figura do autor e nem do espectador, mas na obra; emerge dela e atinge nossos corpos sensivelmente. De modo a promovermos uma leitura que nos auxilie no empreendimento que propomos, utilizamo-nos do conceito de *produção de presença*, recorrendo aos postulados de Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p. 9), para quem a produção de presença apresenta-se como fenômenos que

---

<sup>1</sup> Mesmo porque, como dizia Pina, “A dança deve ter outra razão além de simples técnica e perícia. A técnica é importante, mas é só um fundamento” (*Dance, senão estamos perdidos*, 2000). Disponível em: <https://goo.gl/3sMBjd>. Acesso em: 23/07/2017.

<sup>2</sup> Primeiro esposo de Pina Bausch, faleceu, prematuramente, em 1980, em decorrência de um câncer.

apelam à dimensão sensível do corpo “[...] e não são apreensíveis exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido”, ou seja, vinculada à interpretação e atribuição de significados a um texto, evocando um *stimmung* (GUMBRECHT, 2014) que se articula aos objetos culturais, materializando atmosferas e ambiências histórica e culturalmente específicas que acabam por nos envolverem em uma dimensão subjetiva. Por tanto, apreenderemos a noção de *stimmung*, tensionada ao conceito de produção de presença, como categoria analítica para perscrutarmos a sinfonia de afetos que se presentifica em *Cafe Müller*.

No decorrer da história, o teatro e a dança estabeleceram-se como linguagens artísticas produtoras de imagens e representações do real. Seja pelo viés da verossimilhança ou da abstração, as representações e performances vinculadas a essas artes do espetáculo oferecem um horizonte de pesquisas que, cada vez mais, vem configurando um novo e privilegiado campo para a problematização de fenômenos comunicacionais contemporâneos. Nesse sentido, um olhar atento à dança-teatro de Pina Bausch nos dá a possibilidade de problematizarmos nossas formas de vida através da interlocução entre os campos da dança, do teatro e da comunicação.

Ao recorrermos a Pina para refletirmos sobre as questões que atravessam esta pesquisa, nosso trabalho galga importância não só pelo rico legado artístico deixado pela coreógrafa alemã e pela possibilidade de fruição e consumo de sua obra, mas por nos colocar em um terreno fértil para pensarmos as articulações entre comunicação e experiência estética, destacando o corpo e o afeto como elementos preponderantes desta contenda. Há que se resgatar, e, sobretudo na pesquisa em comunicação, as percepções sensoriais como formas de experimentar o mundo, o que nos permite aproximação à uma estética da comunicação que nos é cara e será revelada no decorrer do trabalho.

Diante do quadro apresentado, queremos afirmar que o que a dança-teatro de Pina Bausch nos oferece é uma oportunidade de refletirmos sobre o mundo e os afetos que neste circulam. Então, como apreender os afetos que se materializam na dramaturgia de Pina Bausch, tendo como referência o espetáculo *Cafe Müller*? Munidos desse questionamento, gostaríamos de evidenciar uma circulação de afetos, tendo como pressuposto a ideia de uma corporeidade capaz de ora absorver, ora fazer pulsar sentimentos e emoções que nos tocam no processo de fruição do espetáculo objeto de nossa pesquisa. Por essa perspectiva, nosso trabalho tem por objetivo perscrutar a maneira pela qual Pina Bausch dimensiona os afetos em sua dramaturgia, procurando identificar quais *pathos* emergem de *Cafe Müller*, como eles são encenados no espetáculo e como a encenação que se dá no espaço cênico nos dá pistas para problematizarmos nosso estar no mundo enquanto indivíduos herdeiros dos traumas e sofrimentos que emergem da passagem da tradição para a modernidade.

Para isso, faz-se necessário, antes, refletirmos acerca das construções do corpo na virada do século XX para o século XXI, gesto que realizamos no primeiro capítulo deste trabalho com a finalidade de readmitirmos os sensíveis do corpo, apreendendo este como órgão de sentido, conhecimento (e porque não político?), ao questionarmos o dualismo cartesiano que, ao longo do pensamento ocidental, estabeleceu ruptura entre a matéria e o espírito. Um capítulo, portanto, que se constrói na intercessão entre a noção de corporeidade (e tudo que este termo implica em um âmbito conceitual) e seu tensionamento com a política, tendo em vista os usos possíveis de um corpo que, cada vez mais, se constitui a partir das imbricações entre a mídia e o mercado.

Poesia e Prosa. Posteriormente, o quadro que apresentamos nos força a promovermos uma reflexão acerca de uma teoria dos afetos, que leve em consideração a onipresença da mídia na contemporaneidade, evidenciando uma nova forma de vida que surge a partir da ruptura traumática que representou a passagem da tradição para a modernidade, legando uma série de rastros e um certo mal-estar nos sujeitos. Apesar disso, propomos a defesa de uma vida pautada pela poesia, em detrimento da hiperprosa racionalista disseminada pelo mercado e pela mídia. Ainda sobre a poesia, observamos como afetos e paixões de toda sorte configuram elementos importantes para a concretização da dança-teatro de Pina Bausch como acontecimento cênico, chamando a atenção também para as construções poéticas dos espetáculos dirigidos pela artista.

O terceiro capítulo ganha conotações epistemológicas e metodológicas, momento em que procuramos refletir a respeito de uma espécie de comunicabilidade estética, ao fazermos a defesa de uma percepção sensível no campo da comunicação, através dos efeitos de presença produzidos pela experiência estética que se instaura no processo de fruição da obra de Pina Bausch. À essa questão, um ponto que gostaríamos de destacar: recorrer a Gumbrecht (e o leitor irá notar a menção, talvez exagerada, ao autor) para dar conta da problemática que apresentaremos, pode configurar uma atitude ousada - pelo menos aos olhares de muitos pesquisadores<sup>3</sup> que se debruçam sobre a temática da estética da comunicação – especialmente

---

<sup>3</sup> O autor vem recebendo uma série de críticas sobre seus postulados, especialmente aqueles vinculados às materialidades da comunicação – período de ebulição intelectual de um primeiro Gumbrecht, se assim podemos dizer – especialmente após o *frisson* em torno da Teoria Ator Rede, de Bruno Latour. Simone Pereira de Sá (2016) que durante anos foi defensora da noção de materialidades da comunicação, transformou-se hoje em uma grande crítica dessa noção. A autora, baseando-se numa leitura, a nosso ver rasa, do primeiro capítulo de “Produção de presença” (2010) chega a afirmar que a teoria do autor é a-histórica e subjetiva. Sobre o primeiro “adjetivo” empreendido pela a autora, não temos muito o que dizer, posto que uma pesquisadora que afirma que Produção de presença é uma obra a-histórica, muito provavelmente não tenha tido acesso a ela por completo. Com relação à subjetividade do livro, questionamos: ora, qual autor ou autora, teórico ou filósofo, não se baseou em experiências pessoais, e modos subjetivos de olhar o mundo com o objetivo de criar e estabelecer novas teorias? Em nosso ponto de vista, grande parte das críticas que o autor vem recebendo são desmedidas e querem promover, se não uma guerra entre teorias, uma disputa de imaginários no campo da comunicação.



em um campo do conhecimento que se apoia na hermenêutica e na produção de sentido como modos exclusivos de experienciar a vida e problematizar os objetos comunicacionais. No entanto, ressaltamos que os postulados do autor têm muito a contribuir com o campo da comunicação (para além da questão das materialidades dos dispositivos, como vem sendo difundido e criticado), especialmente quando promovemos um diálogo com a noção de conhecimento compreensivo, em Muniz Sodré (2006), como veremos.

O leitor vai notar também que o trabalho possui configurações conceituais e analíticas desde seu início. Nosso desafio foi o de fazer pulsar a arte de Pina do começo ao fim, encerrando com uma análise pormenorizada de *Cafe Müller*, de modo a alcançarmos um possível que nos dê condições de revelar o que há de oculto na arte da coreógrafa, por meio da absorção dos estímulos que se manifestam em sua obra, na entrega física aos prazeres e desconfortos suscitados pelos gestos emocionais e encenação de afetos em seus espetáculos. Para tanto, nossa pesquisa pleiteou um desenho metodológico que se alicerçou em três momentos distintos. Inicialmente, realizamos uma pesquisa intensa bibliográfica, com a finalidade de colocar em perspectiva as diferentes abordagens sobre a dramaturgia de Bausch e as questões que ela suscita, bem como o estabelecimento de um diálogo entre autores de diversos campos do conhecimento, assim como de conceitos que sustentam, teoricamente, nosso estudo. Neste sentido, destacamos a obra de Agamben (2017), Safatle (2016), Sibilia (2013), Gil (1997, 2001), Benjamin (2009, 2012, 2016, 2017), Spinoza (2007), Gumbrecht (1998, 2006, 2010, 2014, 2015, 2016), Sodré (2006, 2014), LEHMANN (2007) e RANCIÈRE (1996, 2015).

Em um segundo momento, empreendemos uma pesquisa de caráter documental, fazendo uso de entrevistas concedidas por Pina Bausch, pelos bailarinos que fizeram ou ainda fazem parte da *Wuppertal Tanztheater*; reportagens, biografias e matérias, bem como programas de televisão, documentários e filmes que abordam vida e obra da artista, além de espetáculos e fragmentos de espetáculos dirigidos pela coreógrafa, que se encontram disponíveis no *Youtube*<sup>4</sup>, e nos auxiliaram a evidenciarmos características essenciais à arte de Pina como a importância do corpo, o método das perguntas e a temática da impossibilidade do encontro.

A aplicabilidade de alguns conceitos que desenvolvemos no trabalho, sobretudo os de produção de presença e *stimmung* sofrem um ponto de inflexão, visto que não há uma metodologia clara para lidarmos com essas categorias. Na realidade, somos signatários da

---

<sup>4</sup> Uma de nossas dificuldades no percurso foi, exatamente, a de encontrarmos espetáculos na íntegra, posto que não tivemos a oportunidade de assistir, ao vivo, nenhum deles, tendo em vista ainda a morte de Pina.

crítica às metodologias de pesquisa que consideramos cristalizadas (como aqueles processos metodológicos que condicionam a qualidade de um trabalho acadêmico, à exigência restritiva que diz que uma pesquisa precisa, necessariamente, ser identificada como qualitativa ou quantitativa). Apostamos, como sugere Hissa (2013), em metodologias não convencionais, criativas, que se delinearão no decorrer desta dissertação. Para o autor, as metodologias criativas são aquelas que "sonham, a partir dos sonhos dos sujeitos. Não são sonhos retos, sequenciais. Neles, há intrínseco anacronismo [...]" (HISSA, 2013, p. 123).

Para empreendermos a análise de *Cafe Müller*, inspirados pela noção de metodologias criativas em Hissa, apelamos a elementos de um método muito utilizado em pesquisas sobre dança e teatro, afim de adequá-los ao olhar que lançamos ao espetáculo: trata-se da análise de espetáculos. A análise de espetáculos, conformada por Patrice Pavis (2005), sugere a decomposição de uma peça com o intuito de relatá-la. No entanto, além de fundamentar a análise de espetáculos pelo viés da semiótica, Pavis (2005) liga o teatro e a dança exclusivamente à produção de sentido e à imposição de significados à obra. O que importa na proposta de Pavis (2005), é a sugestão do autor em prestarmos atenção aos elementos que constituem o acontecimento cênico: cenografia, sistemas de iluminação, objetos, performances, ritmos, figurinos, sons, silêncios e espectadores.

Daí surge nossa terceira linha de ação. Analisamos a sinfonia de afetos em *Cafe Müller*, por meio de um olhar pormenorizado sobre o espetáculo, em busca da encenação de afetos (LOPES, 2013) e dos *pathos* que emergem dele, nos tocamos a partir da relação entre os corpos dos bailarinos-atores, os corpos dos performers e dos espectadores, o corpo e a cenografia, corpo e iluminação, corpo e objetos, corpo e atmosferas. Para isso, fruímos o espetáculo com atenção aos ritmos e coreografias expressas nas performances dos atores-bailarinos, procurando apreender quais afetos pulsam da obra, bem como as atmosferas que se materializam através dela.

Finalmente, faz-se necessário dizer que o leitor não encontrará aqui um estudo sobre técnicas de dança ou que se restrinja a um entendimento da dança como meio de comunicação. Nossa proposta foi a de colocar em perspectiva a dança-teatro de Pina Bausch, acreditando que sua arte transcenda essas questões, justamente por nos oferecer uma oportunidade ímpar de complexificarmos o mundo através de sua obra, vinculando esse gesto (que se dá na intercessão entre a dança e a comunicação) à necessidade de legitimarmos - especialmente nas ciências sociais aplicadas e nas humanidades - movimentos, danças, performances e demais formas de comunicação não-verbal como *práxis* e *epistemes* privilegiadas na constituição/difusão de saberes e conhecimentos. E, igualmente, nos dá a oportunidade de refletirmos sobre o amor, a

tristeza, a melancolia - afetos presentes no mundo como condicionantes de nossa experiência – e o impossível do encontro. Mas, seria o encontro, mesmo, impossível?

## CAPÍTULO 1 - TECENDO REFLEXÕES SOBRE O CORPO

### 1.1 Um *pas de deux* inédito

*Não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência, sobretudo, num domínio em que a fadiga, incessantemente renovada dos órgãos precisa ser bruscamente sacudida para reanimar nosso entendimento.*  
(ARTAUD, 2006, p. 98)

Refletir sobre o corpo. Nos questionamos se há algo de errado nesta sentença. Algo de estranho, torto, que nos incomoda a ponto de interrompermos a dança com o par desejado, no momento em que nos decepcionamos com sua ausência de ritmo e damos conta que nossos corpos não possuem química entre eles. Certamente, há algum desarranjo nessa estrutura. Contudo, o que gostaríamos de propor é um afastamento em relação à *episteme* que, até bem pouco tempo, governou nossos modos de olhar para, e pensar o corpo. Objetivamos sim, neste primeiro capítulo, refletir sobre o corpo, mas a partir de um espectro que se harmoniza com um pensamento em voga. Esse que dialoga com pesquisas e teorias que reconciliaram, de uma vez por todas, corpo e mente, apesar de ainda observarmos semeada, fundamentalmente no senso comum (e porque não dizer que até mesmo em alguns campos do conhecimento), uma aparente teimosia (ponto de inflexão, diríamos) que consiste em romper o elo entre corpo e mente. Na esteira de Artaud (2006), melhor seria afirmarmos que nossa finalidade aqui é a de pensarmos sobre o corpo com o corpo (ponto de inflexão? diríamos que não), sermos corpo em sua plenitude; utilizarmo-nos do corpo perenemente, de modo a apreendermos nossa presença enquanto sujeitos, ora cognoscitivamente, ora sensivelmente afetados pelas coisas que nos são apresentadas no cotidiano, acumuladas na cultura e na experiência que implica o viver, enfim.

*Cogito ergo sum.* Penso, logo existo. Proclamaria René Descartes na primeira metade do século XVII, em um gesto que colonizaria o pensamento ocidental e inauguraria a filosofia moderna. A revelação de Descartes enunciava a razão como único e exclusivo caminho passível de nos levar à verdade, componente essencial para desvendarmos os mistérios que a natureza nos apresenta, servindo de fundamento para todo conhecimento produzido desde então. O gesto filosófico do pensador francês anexaria a ciência à atividade prática, ao instrumentalizar o conhecimento em um paradigma que nos mergulhou em uma batalha marcada por dualismos entre a verdade e a mentira, entre o espírito e a matéria, corpo e mente, *logos x pathos*.

A partir dessa perspectiva, o homem no uso, e tão somente no uso, de sua capacidade de raciocinar, de refletir sobre os fenômenos, assumiria posição de destaque frente as substâncias orgânicas e materiais do mundo da vida. Como consequência de uma dualidade psicofísica, a matéria, o corpo do sujeito pensante, desaparece enquanto elemento simbólico. Pedaco de carne, desponta como coisa a serviço da mente, como um objeto subjugado a segundo plano, vassalo de seu suserano, o espírito. Estabelecia-se, assim, o primado da razão sobre a emoção, da consciência sobre o corpo, e um modelo de pensamento que se cristalizara a partir daquilo que foi nomeado como racionalismo científico cartesiano.

Ainda que o cartesianismo tenha deixado como herança, na sociedade ocidental, a ideia de constituição do sujeito iluminado pela razão, a partir do exercício do livre pensar, manifestando, assim, um certo modo de entendermos a vida, sobretudo se levarmos em consideração o predomínio da metafísica<sup>5</sup> como norma e corrente filosófica universal, a modernidade implicaria um processo de complexificação no que concerne às muitas abordagens referentes ao corpo.

A revolução industrial, as linhas de montagem das grandes empresas e as obrigações no interior das fábricas colocaram em cena o uso dos corpos dos trabalhadores, em contato com objetos maquínicos nunca antes vistos, tendo como finalidade única a produção em série para um mercado capitalista que se estabelecia como sistema econômico e social predominante. Assistia-se à separação do corpo do trabalhador e da força física empreendida nas tarefas diárias, do produto de seu próprio trabalho. Impossível não nos lembrarmos de Charles Chaplin e seu desarranjo diante das recentes transformações sociais, culturais e tecno-científicas no filme *Tempos Modernos* (1936). Os espasmos involuntários do corpo do palhaço Carlitos após jornada de trabalho extenuante, culminam com a cena tragicômica em que é devorado por um maquinário monstruoso, titânico, seguramente uma referência a Cronos, Deus do Tempo na mitologia grega. Se no mito, a imagem de Cronos consolida-se como metáfora para dizer do tempo e da inexorabilidade inerente a ele, que corrói a tudo e a todos; pelo olhar de Chaplin, a máquina representaria um instrumento destrutivo, de aniquilação do homem, e, conseqüentemente, de seu corpo.

Paralelo e em decorrência desse panorama, o crescimento das cidades e o surgimento das grandes metrópoles com seus centros em ebulição, colocaria os sujeitos frente a uma nova

---

<sup>5</sup> Tanto Gumbrecht (2010) quanto Sodré (2006) vão empreender críticas à metafísica, aos processos de inteligibilidade social pautados na produção de sentido como ponto de referência intelectual e científica na sociedade ocidental. O teórico alemão a partir de uma perspectiva inserida na teoria da literatura em diálogo com a historiografia. O sociólogo brasileiro no âmbito da comunicação. Os dois tendo como ponto de intercessão o campo da estética.

experiência corpórea, que teria como marca um processo de intensificação e de excitação dos sentidos. O movimento de urbanização na virada do século XIX para o século XX apresentou paisagens sonoras ruidosas e odores miasmáticos, em comparação com as fragrâncias bucólicas do campo. Transformações geográficas que exporiam uma realidade espacial inédita e uma nova configuração de interação com o tempo, calcada na aceleração do ritmo dos corpos, no compasso da aceleração dos modos de produção capitalista. Diante de tantas mudanças, o corpo errante do *flâneur* sofreria um colapso nervoso, sendo absorvido pela multidão que antes contemplara com entusiasmo *blasé*. Passa de observador a observado, consumido pelo corpo social. Inerte e perdido na multidão, encontraria refúgio na privacidade de sua individualidade corpórea. Em uma perspectiva pessimista, o *flâneur* corporificado no eu lírico do poeta Charles Baudelaire, transmutar-se-ia em um cínico no auge do capitalismo<sup>6</sup>.

A Primeira (1914 – 1918) e a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) nos apresentaram seus horrores. A pena do poeta é preterida pela arma de fogo do soldado. Corpos mutilados, fragmentados pela violência e barbárie dos confrontos armados das trincheiras, pela imoralidade das bombas, pela destruição em massa e pela carnificina promovida pelos regimes nazifascistas. Os soldados que sobreviveriam à primeira guerra, retornariam mudos, incapazes de narrar o que vivenciaram, pobres em experiência, atestaria Walter Benjamin (2012). Na segunda guerra, as imagens dos campos de concentração, dos corpos amontoados nas valas, do genocídio de judeus, ciganos, negros e homossexuais expuseram a morte, consubstancializada na ausência suprema da experiência dos corpos sem vida submetidos ao poder totalitarista<sup>7</sup>.

Nossa intenção aqui é a de evidenciar que acontecimentos de toda ordem, ao longo do século XX, imprimiram a nós, *sujeitos racionais*, um processo de (re)conhecimento e (re)descoberta do corpo no plano da ética e de uma tessitura do sensível, permitindo que nos desvencilhássemos do cartesianismo psicofísico e considerássemos a possibilidade de fruirmos um *pas de deux* inédito, dançado pelo espírito e seu novo parceiro: o corpo. É nesse sentido que o século XX nos ofereceu um terreno fértil para a concepção de um ideal remoçado sobre o corpo. O historiador francês Jean-Jacques Courtine (2006) vai além. Conforme o autor, “jamais o corpo humano conheceu transformações de uma grandeza e profundidade semelhantes às

---

<sup>6</sup> Menção à obra *Baudelaire e a modernidade*, de Walter Benjamin (2017).

<sup>7</sup> É fato que a primeira e segunda guerra mundiais exibiram atrocidades, especialmente se consideramos um regime de visualidade instaurado, sobretudo pela fotografia. No entanto, dentro de uma perspectiva ontológica, esses eventos dispõem de singularidades. Se a partir dos acontecimentos da primeira guerra, a experiência cairia de cotação (BENJAMIN, 2012), a segunda guerra articula uma experiência de outra ordem, inaugura um clima, uma atmosfera distinta, um *stimmung* nas palavras de Gumbrecht (2014), que nos tocava física e afetivamente, servindo como parâmetro para problematizarmos nosso estar no mundo e, em nosso caso, o objeto do trabalho que aqui apresentamos.

encontradas no decurso do século que acaba de terminar” (COURTINE, 2006, p. 10), ao argumentar que o marco inaugural de invenção teórica do corpo se deu a partir da psicologia, com Freud. O *frisson* em torno da psicanálise permitiu que descobríssemos não só o inconsciente, mas uma estrutura libidinal que ligaria o inconsciente ao corpo, estrutura essa que o psicanalista alemão veio a conceituar como pulsão.

*Mens sana in corpore sano*<sup>8</sup>. A psicanálise abriu caminho para compreendermos algumas das vicissitudes do corpo através de sua associação às estruturas psíquicas. Por meio da psicanálise, constatamos que corpo e psiquê encontram-se tensionados em uma relação de horizontalidade, revelando a concepção de uma corporeidade, menos como aquela cristalizada no cotidiano, que insiste em colocar o corpo a serviço da mente, de forma passiva, do que do ponto de vista que une o *self*, isto é, o eu, nossa individualidade, ao corpo. Eu sou meu corpo, somos nossos corpos, como ressalta Muniz Sodré (2014, p. 12) ao comentar que “não há consciência supostamente sediada no cérebro e o corpo como seu objeto, pois a consciência é uma operação que se realiza em toda a parte do corpo. A consciência é corpórea”. É por esse ângulo que podemos assegurar que a consciência se materializa no corpo. Ora, não é preciso ser um expert em medicina para afirmarmos que alguns quadros patológicos estão em consonância com a afirmação de Sodré. A vitiligo, por exemplo, caracterizada pela perda de pigmentação da pele, é uma enfermidade autoimune que ataca o corpo, principiada por situações estressantes extremas. O mesmo se passa com os quadros de melancolia, depressão, ansiedade e síndrome do pânico. Cada vez mais presentes, as doenças de fundo psicossomático deixam vestígios corpóreos diversos como tremores, palpitações, dificuldades de respiração, insônia e perda de apetite nos sujeitos que são acometidos por elas. É o inconsciente gritando e solicitando socorro, através dos resíduos que deixam nos corpos.

Mas é somente a partir do vínculo entre psiquê e corpo que este se constitui teórica e materialmente? Há muitas outras questões que poderíamos enumerar em relação às possibilidades de leituras e compreensões teóricas sobre corpo, como aquelas produzidas no campo da sociologia. Por meio desta, reconhecemos que o corpo é moldado por contextos sociais e culturais. É através do corpo que realizamos contato com o mundo, que construímos nossa individualidade corpórea, imersos em uma coletividade que nos põe em contato com o corpo do outro. Nesse sentido, nossos corpos nos são constituídos através de uma série de

---

<sup>8</sup> Do Latim, “corpo são, mente sã”, frase difundida na cultura ocidental e que se transformou em dito popular, a partir da Sátira X, escrita pelo poeta romano Décimo Júnio Juvenal, no século I.

interações que se dão nas vivências diárias, associadas a ambiências sociais e culturais específicas, que podem, até mesmo, condicionar nossa orientação sexual<sup>9</sup>.

David Le Breton (2006), alicerçado pelo pensamento sociológico, atenta para a necessidade de levarmos em consideração uma *sociologia do corpo*, aquela que “estabelece as lógicas sociais e culturais que nele se propagam” (LE BRETON, 2006, p. 15), distinta, portanto, de uma *sociologia implícita do corpo* e de uma *sociologia em pontilhado do corpo*<sup>10</sup>. Se colocamos nossas mãos na boca ao bocejar, se balançamos os braços com o objetivo de nos despedirmos de outrem, ou se fixamos nossos olhos nos olhos de uma pessoa, esses movimentos, para além de significarem que temos sono, de representarem um adeus saudosos ou que demonstramos interesse em determinado sujeito, respectivamente, respondem à uma géstica que assimilamos social e culturalmente e encontra-se sedimentada em nossos corpos. No entanto, é preciso ressaltarmos que esses movimentos estão constringidos a contextos. O ato de olhar fixamente para uma pessoa, no sentido de um flerte, pode significar também um chamamento para um enfrentamento físico ou uma ameaça qualquer. É dessa maneira que somos levados a nos aproximarmos de Le Breton, no momento em que o autor declara o corpo como “o lugar e o tempo no qual o mundo se torna homem, imerso na singularidade de sua história pessoal, numa espécie de húmus social e cultural onde retira a simbólica das relações com o outro e com o mundo” (LE BRETON, 2006, p. 34).

Podemos afiançar então que o corpo é local, por excelência, da experiência humana. Ele nos significa. Em um estado febril, é ele que estremece e clama por socorro, indicando que há algo de anormal com nosso organismo. É dele que retiramos a força física para executarmos os afazeres diários. É através dele que extraímos e atribuímos sentido aos fenômenos. É também por meio dele que entramos em sintonia com as coisas do mundo e somos tocados sensivelmente por elas.

O corpo é potência de transformação, devir. É fonte de inspiração que seduziu e motivou a produção artística e intelectual da humanidade, objeto de representação, de imaginário, de desejo e dispositivo de inúmeros agenciamentos e constringimentos. Nele, nos reconhecemos,

---

<sup>9</sup> BUTLER, Judith. Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do sexo. In: G. Louro (org.), *O corpo educado*. Belo Horizonte, Autêntica, p. 151 – 172, 2001.

<sup>10</sup> Os estudos de Le Breton (2006) se dão no sentido de construir uma teoria sociológica do corpo, em definitivo, empreendendo uma crítica a outros dois pontos de vista desenvolvidos pela sociologia. O que o autor conceitua como uma sociologia implícita do corpo, seria aquela que “embora não negligencie a profundidade carnal do homem, não se detém verdadeiramente nela. Aborda a condição do ator nos diferentes componentes e, sem se esquecer do corpo, dilui, no entanto, sua especificidade na análise” (LE BRETON, 2006, p. 15). Já aquilo que o sociólogo francês considera como uma sociologia em pontilhado, é esta, que apesar de apresentar elementos de análise do corpo, falha em não sistematizar os mesmos.



promovemos o encontro com nosso interior. Alteridade, é através do corpo que reconhecemos o outro e o que do outro há em nós. Nos termos de Paul Zumthor (2016), o corpo é órgão de conhecimento, é:

[...] a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos, tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também ao ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio. (ZUMTHOR, 2016, p.27)

A citação de Zumthor remete-nos à urgência de refletirmos sobre a materialidade do corpo, apontando para uma perspectiva epistemológica que, de um lado, se distancia do cartesianismo e, do outro, legitima formas de conhecimento para além do racionalismo científico. Inspirados pelas palavras do teórico suíço, é igualmente pertinente apreendermos o corpo como meio de comunicação, primeira mídia, objeto de mediação social e realidade pela qual vivemos, ainda que nosso tempo tenha nos apresentado outras complexidades pelas quais vivenciamos essa realidade.

Mesmo que acreditando no potencial emancipatório do corpo, ponderações são necessárias. Isso significa que é de fundamental importância realizarmos um esforço no sentido de nos questionarmos sobre este corpo que comunica, tendo em mente as constantes transformações e metamorfoses que vem sofrendo nos últimos anos, marcadas por constrangimentos decorrentes da imbricação entre a mídia e o sistema social e econômico vigente.

## **1.2 Corpo e comunicação – por um caráter falante do corpo**

*[...] ao fazer com que os nossos corpos desempenhem o papel de uma infralíngua que traduz os signos que nos envia – revela-nos que trazemos em nós um transdutor de signos. Neste sentido, o corpo não fala, faz falar. (GIL, 1997, p. 35)*

Fala o corpo do bailarino em uma partitura de dança. Fala o corpo do ator na dramaturgia de um espetáculo. Fala também o corpo do músico, na execução de uma canção, assim como fala o corpo ordinário do sujeito apaixonado que se entrega no jogo da conquista. Fala o corpo do tatuado, do doente, do sadomasoquista e do militante coberto por cicatrizes. Enunciar que “o corpo fala” nos aproxima, essencialmente, de uma operação comunicativa que se manifesta na ausência do verbo, ao sacrificar a palavra em favor da emergência do silêncio, mas que, ainda assim, comunica. Não obstante, uma fala que ao invés de se atualizar pelo verbo, o virtualiza. Esta fala é, por isso mesmo, taciturna, conformada por uma economia gestual que comporta expressões faciais e movimentos corporais múltiplos, evidenciando estados de espírito, sentimentos, afetos e necessidades biológicas que exprimimos e sentimos através de nossos corpos.

Nos anos 1970, assistimos ao renascimento do corpo em sua materialidade, tendo como rastro principal o discurso proferido por movimentos liberais feministas e homossexuais. Com ressonância nos dias de hoje, os emblemas *meu corpo me pertence* e *meu corpo, minhas regras*, são entoados como canções de guerra por mulheres e grupos LGBTs, ao se apropriarem do corpo como bandeira e estratégia de resistência política, diante de uma sociedade considerada machista e homofóbica. Apesar da urgência da luta empreendida por esses movimentos, ao explorarmos a sentença *meu corpo me pertence*, veremos que ela guarda dois contrassensos aparentes: a) na medida em que sujeita o corpo à consciência (meu corpo me pertence, logo, sou dono dele); b) e, conseqüentemente, à palavra (meu corpo me pertence, desse modo faço meu corpo acontecer, num gesto sagrado que se efetiva através da palavra). O corpo apropriado pelas grandes narrativas é um corpo que fala, libertário, um símbolo que resiste e luta, mas que ainda se mantém dominado pela mente. Consciência e palavra como sendo responsáveis por conceber o corpo. Acreditamos que a comunicabilidade de um corpo pode ser explicada através de um outro movimento. O que nos leva a questionarmos: se o corpo comunica, como é conformada a experiência que institui a fala do corpo?

Com o intuito de promovermos uma leitura menos rasa, no sentido de perscrutarmos o caráter falante do corpo, é importante termos como ponto de partida o fato de que, assim como denegamos a dualidade psicofísica que afasta a mente do corpo, rejeitamos, igualmente, a separação entre o corpo e a palavra, destacando que, apesar de muda, a fala do corpo é articulada por modalidades específicas, conectadas à linguagem verbal e à cultura, realidade esta que nos distingue dos movimentos bestiais, grunhidos e uivos que compõe a comunicação dos animais, salvaguardando a admiração e afeições que o contato com estes seres nos imprimem.

Jacques Lacan, em releitura sobre as reflexões de Freud, revelaria a comunicabilidade do corpo a partir de sua intercessão com a linguagem. Desse modo, o exercício da clínica psicanalítica implicaria em um processo comunicativo que se estabelece entre o corpo do analista e o corpo do paciente. No divã, o analisado é convidado a relaxar, a deixar seu corpo em um estado de suspensão, permitindo a irrupção do desejo recalçado. O desrecalque do desejo do analisado concretiza-se por meio da palavra que se encontra em um estado de latência em seu corpo. No momento de sua emergência, a palavra exerce uma ponte entre seu interior subjetivo e a realidade externa objetiva. Isso nos permite dizer que não há palavras sem corpos e que estes são atravessados por acontecimentos que nos marcam e que estão vinculados à erupção da linguagem neles inscrita (LAURENT, 2016).

Do mesmo modo, não há corpos sem palavras. Nossos corpos encontram-se embebidos por palavras, e a linguagem é por eles absorvida numa operação de incorporação do verbo. É esse o argumento do filósofo moçambicano José Gil (1997). Para o autor, o que propicia a comunicabilidade de nossos corpos é exatamente o princípio de que a linguagem esta neles sedimentada. Por essa lógica, não há como considerarmos a possibilidade de uma autonomia do corpo em processos comunicativos, o que nos aproximaria daquele ponto de vista cartesiano que, ao afastar a consciência do corpo, promove também um quadro de ruptura que separa o corpo da linguagem. Gil (1997) busca esclarecer a questão referente à comunicabilidade dos corpos, ao conferir a eles o *status* de “infralíngua”, quer dizer, aquela linguagem que costumeiramente conceituamos como pré e/ou não-verbal, configura, na realidade, o fruto de uma incorporação da linguagem verbal, “ou melhor, da sua inscrição-sedimentação no corpo e nos órgãos” (GIL, 1997, p. 46).

Mesmo que fundamentado em um pensamento, a nosso ver, demasiadamente semiótico, esquadrihado por um exercício metafísico que aspira atribuir significado a tudo (algo intrínseco à filosofia de José Gil), o entendimento de um corpo como infralíngua nos oferece uma perspectiva curiosa para observarmos os processos comunicativos inerentes ao corpo. Ao declarar o corpo como infralíngua, o filósofo argumenta sobre a impossibilidade de existência da linguagem não-verbal, antes da constituição da linguagem verbal, posto que a linguagem não-verbal surge em concomitância com a operação de elaboração da fala. Por isso mesmo, é ela pós-pré-verbal (GIL, 1997). A partir desse horizonte, o autor nos apresenta então um argumento que soa como um paradoxo, ao evidenciar que é no tempo da pós-pré-verbalidade que o corpo se constitui enquanto linguagem pré e não-verbal, “pois a incorporação da linguagem implica a perda real das propriedades verbais e a emergência, na fala, de conteúdos

semânticos confusos, contraditórios que marcam a presença do corpo nas operações linguísticas” (GIL, 1997, p. 47).

De fato, o corpo fala. Todavia, há ocasiões em que a linguagem incorporada é atingida por uma zona de incomunicabilidade, de vazios lacunares aparentemente impossíveis de apreender. Partindo do pressuposto de que a comunicação se estabelece como processo de interação e trocas que se dão entre os sujeitos, nos termos de Gil (1997), seria o corpo, elevado ao *status* de infralíngua, o responsável por preencher essas zonas indiscerníveis. Logo, nosso corpo assume o papel de um tradutor de signos e mensagens que o corpo do outro nos envia. Apesar disso, o preenchimento dessas zonas de indiscernibilidade não passa por um processo de interpretação desses signos, mas por um exercício de se entregar corporalmente a eles, o que, a nosso ver, articula a infralíngua à uma economia sensível. Exemplo: para haver uma situação de comunicação em presença, conectamo-nos corporalmente aos corpos de nossos interlocutores e os deles aos nossos. Afetamos e somos afetados pelo corpo do outro, dos outros. Contudo, esse processo abriga contingências, pode acontecer de algo nos escapar, como que por entre os dedos. É neste momento que a infralíngua do corpo opera, fazendo-o vibrar em um compasso ritmado com o corpo do outro, harmonizando a interação entre os corpos, numa dimensão que é menos da ordem do exercício interpretativo de movimentos e gestos, do que de um regime físico-afetivo, com o corpo revelando-se “uma estrutura potencial que permite passar do nível do significado ao nível dos significantes” (GIL, 1997, p. 35). Pois bem, é apoiado nesse raciocínio que o filósofo vai ressaltar que o corpo não só fala, como também faz falar (GIL, 1997). É o que se passa com o corpo do espectador que se conecta ao corpo do performer em um espetáculo de dança-teatro, ou ao do ator numa trama dramática, notadamente, nas complexidades corpóreas que se dão em um tipo de dramaturgia que se convencionou conceituar como pós-dramática, como veremos adiante.

### **1.3 Sobre a ilusão de uso do corpo**

*Debord concebe duas formas de espetáculo: o concentrado, típico do stalinismo e do nazismo, em que o Estado e o partido político dominante fazem uso propagandístico dos meios de comunicação e das grandes manifestações públicas; o difuso, característico da sociedade de massa contemporânea, em que o mercado usa publicitariamente a mídia para consolidar o fetichismo da mercadoria.*  
(SODRÉ, 2006, p. 80)

O corpo. Inventado teoricamente pela psicanálise, meio onde consciência e linguagem encontram-se sedimentadas, moldado por contextos sociais e culturais. Nos dias de hoje, nos deparamos com novos desafios para refletirmos sobre o corpo. Se para problematizarmos o corpo é importante considerarmos aspectos históricos, sociais, culturais e políticos que lhes são caros, há outros elementos de igual ou maior importância que nos impingem termos em conta para refletirmos sobre ele: a mídia e o mercado.

Durante a cobertura de um espetáculo de dança, um fotógrafo registra o salto surpreendente de uma bailarina. Grande chance de a imagem vingar como capa da editoria de cultura de um periódico tradicional. Um jovem adolescente se penteia, cuidadosamente. Em seguida opta por aquele que considera ser o seu melhor ângulo. Mune-se de seu celular, semicerra os olhos e registra uma *selfie* destinada a suas redes digitais, na expectativa de que a imagem congelada de seu rosto obtenha tantas curtidas possíveis, quantas visualizações. Com o mesmo dispositivo, a executiva balzaquiana realiza o *download* de um pequeno vídeo amador pornográfico, expondo dois corpos que ardem em movimentos orgiásticos. A televisão, por sua vez, exibe os belos corpos de atores e atrizes em publicidades e produções teledramatúrgicas. E o que seria o cinema, se não uma grande crônica da própria história dos corpos em movimento diante de nossos olhos? No contexto de uma sociedade midiaticizada, de uma cultura midiática, onde as tecnologias de comunicação exercem um papel fundamental em nossa experiência, em processos de inteligibilidade social, assim como nos modos de ver e sentir o mundo, torna-se impossível discorrermos sobre o corpo sem levarmos em consideração a onipresença da mídia e sua vinculação à indústria cultural.

Não há fala sem corpo, nem há corpo sem fala. A fala do corpo, sua gestualidade e movimentos são compostas por textos diversos que emergem poeticamente através das interações que se dão entre os sujeitos no cotidiano e em relação a processos midiáticos, cenário luminoso que permite Bruno Leal (2006) sublinhar que o corpo é local de inscrição de signos e textos, com a mídia galgando um papel fundamental nessa escritura corporal. De acordo com o autor, o exercício de pensar o corpo articulado ao texto demanda um empenho em “observar os movimentos passados, nele materializados, nele remanescentes, e os movimentos presentes que ele performa” (LEAL, 2006, p.148), visto que cultivados, “os corpos se metamorfoseiam, transubstanciados na mídia e na rua” (LEAL, 2006, p.151). Dessa forma, fala-se com o corpo, por intermédio de gestos performativos que assimilamos por meio do contato com o outro e no contato com a mídia. Basta realizarmos um pequeno exercício mnemônico para nos lembrarmos que muitos dos usos que fazemos do corpo e da gestualidade que utilizamos para fazê-lo falar, com a finalidade de exercermos uma ação comunicativa, têm origem em experiências

mediáticas. Quantas vezes não mimetizamos, grande parte delas inconscientemente, movimentos da heroína da telenovela ou do mocinho de um filme de ação? É notório que uma determinada maneira de fumar, que implica uma certa postura em acender o cigarro, segurá-lo e levá-lo à boca, de sorver e expelir a fumaça, está associada às muitas *mise-en-scènes* fílmicas, notadamente aquelas comuns em obras cinematográficas produzidas entre as décadas de 1960 e 1970, já que hoje em dia há uma orientação assentada no politicamente correto que coíbe a exibição de cenas com atores fumando.

A noção de corpo como texto, apresentada por Leal (2006), promove uma leitura curiosa acerca de como a dimensão performativa dos corpos em nosso cotidiano estão articuladas aos dispositivos midiáticos. Apesar de colocar luz em um aspecto essencial para apreendermos esses movimentos que se dão na mediação entre corpo e mídia, a perspectiva do autor parece-nos otimista em excesso, pedagogicamente eufórica. Euforia esta inspirada, possivelmente, por uma chave de leitura que o aproxima dos estudos culturais ingleses, marcada por um pragmatismo demasiado. Nesse sentido, Leal omite aquilo que julgamos crítico, concretizado em um jogo de forças constante e desproporcional. De um lado, o espetáculo dos corpos midiáticos gloriosos. Do outro, a banalidade dos corpos da rua, espaço que cada vez mais vem sendo destituído pelo mercado neoliberal e pela mídia de suas resistências, maneiras de fazer e astúcias do homem comum, como assinalava De Certeau (1994). Na grande maioria das vezes não há recurso, nesse embate, pelo qual o corpo ordinário possa insurgir contra a força da imagem e a opulência dos corpos midiáticos, ainda que seguros da necessidade de seguirem resistindo.

A mídia configura palco privilegiado, de onde podemos observar as metamorfoses pelas quais o corpo vem passando nos últimos anos. Essas transformações encontram-se atravessadas por discursos, narrativas e representações de toda sorte. Esboçam parte delas o direito à assistência médica, o elogio à medicina curativa patrocinada pelos grandes laboratórios farmacêuticos, em detrimento dos tratamentos preventivos, sintomático de uma sociedade medicalizada; a vulgarização do sexo e a erotização do corpo ao alcance de um simples toque dos dedos. O que nos importa problematizar é o cenário no qual os meios de comunicação, mais do que exercer influência nos movimentos que performamos no cotidiano, operacionaliza um tipo de governabilidade de nossos corpos, apoiada na imagem, experiência visual que não se baseia somente na dimensão do olhar, mas implica, igualmente, o desejo e o sentir, através de

uma retórica corpórea que instaura uma nova corporeidade sugerindo um certo uso do corpo, com a finalidade de promover seu adestramento<sup>11</sup> e subtrair sua politicidade.

Para que sejamos utopia, basta que sejamos um corpo (FOUCAULT, 2015). Essa afirmação causa estranheza. Não parece ter sido proferida pelo filósofo que se debruçou sobre os constrangimentos e opressões pelas quais os corpos são submetidos. Sim, o corpo comporta a utopia. A arte de Pina Bausch é reveladora disso. Mas para haver utopia, para haver aquilo que alimenta o corpo com o propósito de que ele não deixe de caminhar, é preciso reconhecer os poderes que atuam no sentido de adestrar nossos corpos e, para isso, Michel Foucault é leitura fundamental.

Ao investigar a retidão dos corpos dos soldados a partir dos escritos a respeito das evoluções dos pelotões de guerra dos séculos XVII e XVIII, o filósofo francês notaria uma sucessão de forças e regulações que atuariam no sentido de modelar seus corpos. Tenhamos em mente que o homem ou a mulher em vias de se tornar soldado passa por uma espécie de sequências de condicionamentos. Primeiramente, precede a estes a opção/seleção de um determinado modelo de corpo assinalado pela largura dos ombros, pela altura, pela musculatura e resistência física, pelo tamanho dos braços e das pernas, assim como pela orientação sexual. A seguir, o corpo selecionado é submetido a assujeitamentos que implicam certos movimentos e gestos que semiotizam o soldado. Maneiras de olhar, formas de progressões, sincronismos das marchas e obediência aos superiores são algumas delas. Passado esse processo, os corpos dos soldados encontram-se prontos, moldados para batalha, com o único objetivo de matarem ou serem mortos em nome de uma ideologia patriótica, religiosa ou política, que não necessariamente integram a experiência vivida do sujeito combatente. Ao realizar esse esforço, o que Foucault quer demonstrar é que histórica e culturalmente, nossos corpos passam por um procedimento de gerenciamento empreendido pelas instituições que integram a sociedade. Hospitais, escolas, prisões, manicômios, conventos, assim como a família e a religião, atuam coercitivamente com o mesmo objetivo (apesar de empregarem estratégias díspares), que seria o de adestrar os corpos dos indivíduos.

Nos termos de Foucault (1979), o que promove a sensação de coesão social e a materialização de um corpo político, não é o comum compartilhado entre os sujeitos, mas o

---

<sup>11</sup> Implica observarmos que é imprescindível questionarmos a figura de um sujeito passivo, um corpo autômato subjugado ao poder, ao domínio e à manipulação de sua consciência pela mídia. Ao contrário, a mediação pressupõe um processo dialético. Em nossa experiência diária escolhemos ou não interagir com a mídia. Contribuímos e colaboramos com a circulação das imagens, discursos e símbolos que nela circulam. No entanto, como apontamos acima, a dialética inerente à nossa relação com a mídia comporta o embate entre forças de resistência e dominação por vezes desiguais.

poder exercido sobre seus corpos. Esse poder sugere um controle que leva à domesticação dos corpos segundo três modalidades. A primeira é relativa à escala do controle. Esta refere-se à uma dimensão micropolítica, que suprime a abrangência do corpo político em favor de pressões sub-reptícias que atuam na subjetividade corpórea dos sujeitos. Através dessa modalidade, os poderes das instituições estruturam sua influência na própria gestualidade e movimentos dos corpos dos indivíduos, argumento que se afasta, portanto, da construção de um corpo como texto tal qual como vimos em Leal (2006).

A segunda modalidade relaciona-se ao objeto de controle das instituições, que já não dizem respeito aos elementos comportamentais dos sujeitos, mas à uma economia ligada à eficiência dos movimentos corpóreos, à sua sistematização e condicionamentos físicos. Por fim, a terceira modalidade converge em direção aos constrangimentos e coerções sucessivas pelas quais os corpos passam, com ressonância nas maneiras como experienciamos o tempo e o espaço. Foucault (2013, pos. 2907) esclarece que, a união dessas três modalidades representa “o controle minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante das suas forças e que lhes impõem uma relação de docilidade”, designando-as por *disciplinas*.

E qual seria a finalidade dessas disciplinas? Domesticar, civilizar, adestrar, instrumentalizar os indivíduos. Suprimir o caráter transgressor de seus corpos. Eliminar suas potências, seus devires, suas contingências e utopias. Exorcizar a abjeção de corpos considerados anormais pelas estruturas de poder. O que é, senão, a atuação violenta executada por João Dória<sup>12</sup>, prefeito da cidade de São Paulo, na região popularmente reconhecida como Cracolândia, em uma operação marcada pelo autoritarismo, com a demolição de prédios e barracões? O que dizer da ação que procedeu a operação, quando se aventou a possibilidade de internação forçada dos usuários de droga? É o poder estatal impingindo a modelação e racionalização dos corpos doentes dos usuários de droga. Assepsia, coerção e abuso com intuito de fabricar corpos dóceis. Ações como essas são reveladoras do nascimento daquilo que Foucault conceitua como anatomia política, aquela que:

[...] é também uma *mecânica do poder*, define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se deseja, mas para que funcionem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determinam. A disciplina fabrica assim corpos submetidos e exercitados, corpos dóceis. A disciplina aumenta a força dos corpos (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). (FOUCAULT, 2013, pos. 2919)

---

<sup>12</sup> Ver: <https://goo.gl/zVh4SG>



*Vigiar e punir* e *Microfísica do poder*. Obras seminais de Foucault, em que o filósofo, utilizando-se do conceito de biopolítica, apresentaria argumentos a respeito das sujeições dos corpos perante as instituições, e as múltiplas articulações junto ao corpo político. Passados quase 50 anos do aparecimento dessas reflexões, o cenário atual demanda a atualização do pensamento de Michel Foucault. Já não é somente o exército, a igreja, as prisões e a família que sobrepujam nossos corpos. Nosso tempo apresenta dispositivos disciplinares a partir de uma conjuntura outra. É preciso redirecionarmos nosso olhar para a mídia e suas imbricações junto ao capitalismo enquanto sistema social e econômico dominante. Considerarmos a simbiose entre esses dois sistemas, o tecno-midiático e o econômico, na qualidade de dispositivos pós-disciplinares pelos quais os corpos, social e individual, vêm sendo penalizados por novas formas de regulação, portando a iminência do padecimento.

O neoliberalismo, alicerçado pela ideia de livre-comércio e pela regulação autônoma da economia, fundamentada na autopoietização do mercado. A permanência do passado através da decepção com a impossibilidade de alcançar o mundo que poderia vir a ser, presentificada no sonho não realizado e na ausência de expectativa com relação a uma outra globalização possível e, conseqüentemente, na transformação desse sonho em pesadelo, com a sobrevida da globalização como perversidade, nos termos de Milton Santos (2000) que já nos alertava sobre essa ameaça no início do novo milênio. Tomemos como exemplo as narrativas sobre a globalização. Após *frisson* estabelecido pelo índice da diversidade, realçando a possibilidade de mistura de raças, culturas e a policromia dos corpos (SANTOS, 2000), o que vivenciamos em relação à globalização da economia é um processo de homogeneização dos corpos. Quando não, assistimos à racionalização do conceito de diversidade dos corpos. A publicidade faz isso com maestria, a exemplo da campanha realizada pela Boticário em 2015, com o mote diversidade<sup>13</sup>. O que experimentamos? Nesses moldes, um sistema socioeconômico, cuja música que ecoa de sua paisagem sonora nos remete a um réquiem para os corpos.

O capitalismo neoliberal opera, profundamente, nos quereres dos indivíduos. Despolitiza a imaginação e o desejo, direcionando-os a ele. Ele nos deseja, tanto quanto deseja ser desejado. *Deseje a roupa, deseje o tênis*, entoa o sistema socioeconômico vigente. É bem provável que a máxima proferida por Lacan nunca tenha sido tão atual e sirva de tanta utilidade para apreendermos essa tese, assim como alerta Slavoj Žižek. Ao incorporar os dizeres do

---

<sup>13</sup> Em 2015, a Boticário realizou uma campanha publicitária voltada para o Dia dos Namorados. Com o tema “diversidade”, a campanha gerou polêmica, ao explorar formas de relacionamento hetero e homoafetivas. Para mais, visitar: MENDES, José Maria. *Entre dinâmicas de mercado e identitárias: os youtubers e a controvérsia publicitária d’O Boticário*. In: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação; XXVI Encontro Anual da Compós, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/Q677WG>

psicanalista francês, Žižek (2016, p. 383) assinala que o desejo é, “em última instância, o desejo do Outro: a pergunta enigmática do desejo não é ‘O que eu quero realmente?’, mas ‘O que o Outro realmente quer de mim? O que sou, enquanto objeto, para o Outro?’ – eu (o sujeito), como objeto-causa do desejo do Outro”. Deseja-se bens materiais de consumo. Deseja-se bens supérfluos. Deseja-se bens simbólicos. Deseja-se, com a mesma intensidade, o Outro e seu desejo. Podemos aferir que o mercado nos incita a desejarmos o corpo do Outro e o desejo desse corpo pelo desejo de um ideal de corpo. Nos condiciona, assim, a compartilharmos um padrão de beleza, de boa forma, de saúde, através da expropriação do desejo, “possível através da própria absorção da dinâmica pulsional pela lógica econômica, ou seja, através de uma socialização das pulsões que não passe mais [...] pelas clivagens organizadas sob a forma do recalque” (SAFATLE, 2016, p.138). Expropriando o desejo, expropria-se o corpo. Sua potência emancipatória é a inércia, é o próprio mercado. Um corpo-mercado nutrido pelo desejo de consumir, numa economia libidinal que visa o prazer intenso. Deseja-se a intensidade do gozo, porém, desrespeitando o tempo essencial entre o gozo que jaz gozado e aquele que o procede.

Nesse sentido, a ideologia neoliberal, calcada na ideia de bem-estar social, não pode ser entendida somente a partir dos aspectos socioeconômicos que a caracterizam. Instaura, no corpo social e individual, uma vida psíquica específica através daquilo que Lacan, citado por Safatle (2016), classifica como imperativo do mais-gozar e, em consequência, uma corporeidade específica, espelhando suas características ao socializar uma forma empresa, tendo como valores imanentes a livre concorrência, a produção, o consumo, a comercialização e o lucro. Segundo Safatle (2016), a socialização da forma-empresa neoliberal estabelece o dispositivo disciplinar pelos quais nossos corpos são subjugados a partir da modernidade. Idealiza-se, molda-se, regula-se e gerencia-se corpos, tendo como referência principal o mercado financeiro. Internalizamos maneiras de viver, sentir e de experienciar nossos corpos, com modelo no neoliberalismo e por intermédio de um ideal empresarial de si, como atesta Safatle (2016). Segundo o autor, a partir de releitura de Foucault, o ideal empresarial de si promove o compartilhamento generalizado da filosofia das grandes corporações neoliberais no interior da sociedade, impelindo os indivíduos a se compreenderem como empresários de si, numa falsa liberdade de escolhas, ao definir “a racionalidade de suas ações a partir da lógica de investimento e retorno de capitais”, ao instrumentalizarem o desejo no “fundamento normativo para a internalização de um trabalho de vigilância e controle baseado na autoavaliação constante de si, a partir de critérios derivados do mundo da administração de empresas” (SAFATLE, 2016, p. 139).

O que acarreta a generalização do *ideal empresarial de si*, ou seja, a generalização desse modo de mercantilização dos corpos individuais no interior do corpo social? Segundo Safatle (2016), por um lado, o *empreendimento de si*, ou melhor, a construção de si como uma identidade que, a nosso ver, é fluida, calcada na performatividade dos corpos no tempo efêmero da moda, que objetiva, sobretudo “a intensificação dos prazeres que se dispõe a mim no interior de um projeto individual conscientemente medido e enunciado” (SAFATLE, 2016, p. 149). *Hippies, hipsters e yuppies*, categorias indetetárias produzidas, visando o que, se não, a potencialização dos prazeres, ao enxergarem a “corporeidade como propriedade a ser cuidada a partir da lógica dos investimentos e das rentabilizações, como expressão básica de um individualismo possessivo” (SAFATLE, 2016, p.149)? Por outro, o *cuidado empresarial de si*, que domestica aquilo que desestrutura nossos corpos e nos toma de assalto. Que nos impede de nos questionarmos quem sou eu de frente para o espelho. Aquilo que, por fim, “elimina toda heteronomia e estranhamento na relação do sujeito com o corpo” (SAFATLE, 2016, p. 149). Implica, pois, se não na destruição, na fragilização dos corpos que se encontram, regularmente, na iminência de serem quebrados, frágeis como a especulação financeira, uma das marcas do mercado de ações.

Através da leitura de Safatle (2016), podemos afirmar que vivenciamos a despolitização do desejo pela construção do *ideal empresarial de si* elevado ao status de dispositivo disciplinar (ou pós-disciplinar) do novo século. Do mesmo modo, não seria exagero dizer que nossos corpos também foram despolitizados, afinal, o que é a corporeidade, se não a própria sedimentação da mente sobre o corpo? Talvez, por isso, Safatle tenha certificado que esses corpos estão em eterna mutação, fundamentalmente, por se associarem à dinâmica do mercado, o que proporcionaria a perda de suas qualidades narrativas, por estarem “habitados pela violência dos fluxos contínuos codificados pela forma-mercadoria” (SAFATLE, 2016, p. 136). Impossível não evocarmos Walter Benjamin para dialogar com Safatle. Se para o filósofo alemão a impossibilidade de narrar está correlacionada à perda da experiência (BENJAMIN, 2012), é possível sublinharmos que, a partir da afirmação do filósofo chileno-brasileiro, o valor do corpo cairia de cotação (assim como o da experiência), subordinado às intempéries do mercado no qual se espelha e que alicerça sua constituição.

Nesse contexto sim, há potências do corpo. Há devires. No entanto, potências e devires disruptivos: devir mercado, devir imagem. O corpo-mercado que nasce em consequência da propagação do *ideal empresarial de si* como dispositivo disciplinar neoliberal, encontra-se intimamente ligado ao corpo-imagem difundido pelas tecnologias da comunicação. São eles mesmo um só corpo, que encontra na mídia local extraordinário para sua emergência.

Falar desse corpo, nos incita a reafirmarmos a força das imagens em nossa cultura, e nos debruçarmos sobre o olhar, visto que um olhar que mira um corpo, é o mesmo olhar que deseja esse corpo. Este olhar não pode ser compreendido como um olhar que foi hipnotizado pela força luxuriosas das imagens. As imagens nos convidam sim, a contemplá-las. Todavia, nosso olhar designa uma mirada complexa sobre a realidade corpórea pela qual os indivíduos observam o mundo (BUITONI, 2014) a partir de suas experiências. Mas esse olhar se encontra cada vez mais míope, posto que observamos e experienciamos um mundo associado ao mercado e repleto de imagens.

Por isso, é conveniente afirmarmos a existência de uma hipervisualidade do corpo em nossa cultura, visto que fotografia, cinema, televisão, telas de computadores, *smartphones* e tantos outros dispositivos midiáticos vêm refletindo a onipresença do corpo em nossa experiência visual. Constantemente seduzidos por uma infinidade de imagens e representações do corpo, e, por isso mesmo, fascinados com sua presença, essas representações trazem em seu bojo um convite para que reflitamos sobre os constrangimentos que o corpo, em seu devir-imagem, projetado pelos meios de comunicação, nos impõe, a partir do predomínio do visível em detrimento dos demais sentidos corpóreos, mas que, ainda assim, incita à produção de nossos corpos e de nossas subjetividades, nos moldes daqueles corpos que contemplamos e que nos induz, num delírio narcisista, a corporificarmos um *ideal empresarial de si*. Mas quais seriam esses corpos? Quais marcas lhes configuraram?

Caso procuremos por marcas desses corpos, no sentido de cicatrizes, é bem provável que não possamos identificá-los. Os corpos-imagens expostos na mídia não possuem marcas de nascença, não possuem cicatrizes que os diferenciam. Seus vestígios se perderam em um processo de purificação, cobertos pelo véu da glória, em uma alegoria a Adão e Eva no Paraíso antes de comerem o fruto proibido, como conta Giorgio Agamben. Na acepção de Agamben (2014), os corpos de Adão e Eva, apesar de nus, estavam vestidos com a graça de Deus, em harmonia profunda com o Éden, livres, pois, da vergonha e do pecado. É através deste que seus corpos perdem o elemento da sacralidade, quando Deus, em punição pela desobediência do casal, retira a vestimenta sobrenatural de seus corpos, expulsando-os em seguida. A sacralização do corpo-imagem midiático compreende, igualmente, um processo de purificação, assepsia e higienização do corpo, rompendo com sua materialidade<sup>14</sup>, como ressalta Paula

---

<sup>14</sup> Gumbrecht (1998) compreende que nos dias de hoje, a forma pela qual interagimos com as imagens midiáticas demanda a renúncia do corpo para a fruição dos corpos em movimento diante de nossos olhos. Dessa forma, haveria uma certa hipertrofia do espírito em relação ao corpo, a partir do consumo de experiências corpóreas mediatizadas.

Sibilia (2013), para quem até mesmo os corpos dos monstros, dos autômatos, o corpo doente e o corpo sem vida, quando apropriados e projetados nas telas midiáticas, são submetidos à essa limpeza. Dessa forma, “o olhar purificador que hoje censura as imagens corporais, responde a novas regras morais, bem diferentes daquelas que amarraram os corpos humanos ao longo da era disciplinar, embora não menos severas” (SIBILIA, 2013, p.128). Propondo o diálogo entre Sibilia (2013) e Safatle (2016), observamos que esse panorama se associa ao conceito de *cuidado empresarial de si* que, ao eliminar o componente de estranhamento do sujeito com relação ao corpo, visa à moralização deste pelo viés da purificação.

Assim, a banalização das cirurgias plásticas e dos diversos procedimentos médicos que incluem a aplicação de toxinas, a exemplo do *botox*, para a correção de “defeitos” corpóreos e marcas impressas na face pela inexorabilidade do tempo, tal qual o culto a um ideal de corpo e boa forma, atrelado à obsessão por silhuetas perfeitas, sustentada pela indústria do *fitness*, realizam a gestão e regulação de nossos corpos. Modos de ser e estar no mundo preconizados pela mídia, a partir de uma estética límpida e espetacular. Nem só o mercado, nem só a mídia. Por essa leitura, a regulação dos corpos, calcada nos modos de vermos e sermos afetados por essas imagens, é característica de uma sociedade pós-disciplinar (SIBILIA, 2013), onde o dispositivo disciplinar de poder e regulação desponta da imbricação entre a mídia, a hipervisibilidade do corpo na mídia, o livre comércio característico do mercado neoliberal e nosso olhar sobre essa tríade. Por exemplo, se tirarmos um instante para repararmos as publicidades inseridas nos meios de comunicação, vamos observar que pululam da televisão, de revistas e jornais corpos monumentais, translúcidos, belos e iluminados pela luz do espetáculo midiático que não só nos ofuscam, como eliminam os vestígios que compõe o corpo cotidiano e que o significam enquanto corpo: imperfeições físicas, necessidades biológicas e sua própria corporeidade. Um corpo, além de despolitizado, despossuído de sua historicidade, fetichizado (SODRÉ, 2006). Tomemos como exemplo o *Instagram*, uma das mídias digitais de maior popularidade no mundo. Em uma de suas constantes atualizações, o *Instagram* proporcionou a seus usuários novos filtros e efeitos. Através de uma interface intuitiva, o dispositivo flexibilizou o processo de edição de fotos, agora permitindo a remoção de marcas faciais. Sabemos que essa possibilidade não confirma um fenômeno novo, haja visto os *softwares* de edição de imagens amplamente usado pela mídia impressa. Mas vale o destaque pela popularização do programa e sua apropriação por parte dos usuários. Daí aquilo que Sibilia (2013, p.127) observa como paradoxo do estatuto do corpo humano nas sociedades midiáticas, um corpo “ao mesmo tempo cultuado como uma imagem idealizada e altamente codificada, e desprezado em sua materialidade carnal que alicerça todas as experiências vitais”.

Resistência. Se por um lado a mídia denega a materialidade do corpo, purificando-o à exaustão, a arte parece realizar um movimento contrário, ao expor a visceralidade dos corpos em sua espessura carnal excessiva. Um corpo explícito, com todas as suas contradições. Sibilia (2013) sublinha que durante as décadas de 1960 e 1970, por influência dos movimentos culturais e políticos daquele momento, assistia-se ao aparecimento do corpo no campo das artes. Performances, instalações, esculturas, *body art*, teatro e dança descortinam o corpo, sua viscosidade e textura orgânica, “perscrutando assim a complexa espessura da corporeidade humana numa diversidade de formatos e experiências” (SIBILIA,2013,p.123). A dramaticidade das performances incorporadas da sérvia Marina Abramović, as automutilações, registradas em foto, do austríaco Rudolf Schvarzkogler e a instalação de Adriana Varejão localizada no Museu de Arte de Inhotim são exemplos de como a arte contemporânea vem explorando o corpo ao expor sua visceralidade, afastando-se de uma estética do belo e criticando o culto à beleza, amplamente difundido no cotidiano e preconizado pela mídia. Não se trata, pois, de elegermos a arte como a grande libertadora dos corpos frente aos constrangimentos que a mídia os impõe, mesmo porque existem vários estudos que procuram problematizar as artes e sua hibridização junto à indústria cultural, através das estratégias de marketing e suas intercessões com a mídia, mas de atestarmos que o campo das artes vem cedendo ao terreno do visível, especialmente nos modos de representação do corpo. É a maneira pela qual essa hipervisualidade vem sendo explorada que Sibilia (2013) empreende uma crítica às obras contemporâneas. Para a autora, muito do que vem sendo produzido por artistas da atualidade encontram-se no âmbito do já visto ou já pensado, tendendo a perder seu vigor político “sem fôlego suficiente para ampliar os campos do pensável e do possível – bem como o ambíguo terreno do visível, ao mesmo tempo tão copioso e tão estreito” (SIBILIA, 2013, p. 125).

Nesse território do visível, a perspectiva de Sibilia (2013) condena o corpo a virar imagem, sem antes mesmo de julgá-lo. Há assim um confronto entre duas estéticas do corpo: uma limpa e bela difundida pela mídia, outra suja, disforme e explícita representada pela arte. Ambas fundamentadas por um regime de visualidade. Porém, averiguamos como sendo de extrema importância rompermos com as amarras da visualidade, típicas de um ideal de representação midiática e artística para reconhecermos os demais sentidos do corpo inerentes à nossa experiência. Ao invés de tentarmos “implodir certas codificações que constroem o visível” conforme sugere Sibilia (2013, p. 133), readmitirmos, aí sim como paradigma de resistência frente aos dispositivos pós-disciplinares que governam nossos corpos, a dimensão do sensível e, conseqüentemente, nossa corporeidade. Transcender as questões referentes ao regime do olhar sobre os corpos, fazendo-as passar das visualidades às visibilidades, da

transparência à opacidade, através de uma *partilha do sensível*<sup>15</sup>, nos termos de Jacques Rancière (2015), com a função de evidenciar a existência de um comum compartilhado, nesse caso, um corpo visível em sua politicidade, capaz de ainda ser afetado física e afetivamente pelas coisas do mundo, articulando diferentes modos de ser e estar. Ou seja, nosso chamamento é no sentido de demonstrarmos a possibilidade de um outro uso possível do corpo, que beire ao impossível, de reconsiderarmos a existência de um corpo utópico, a partir de um empenho sobre aquilo que, nas palavras de Rancière, alcance “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2015, p. 13).

Durante muitos anos, acreditou-se que o veneno de uma espécie ímpar de aracnídeo levaria à melancolia e, em decorrência desta, à morte. Reconhecida como aranha lobo, a tarântula seria esse aracnídeo, comumente encontrado em algumas regiões da Europa. Reza a lenda que para que a vítima não viesse a sofrer as consequências mortíferas do veneno de sua algoz, ela precisaria entregar seu corpo à uma dança intensa e lancinante, de modo que, ao suar, o veneno fosse expelido através de seus poros. Assim nascia a tarantela, uma dança/ritmo típica do sul da Itália que ganhou sinfonias escritas pelos mais distintos compositores da música universal, a exemplo do alemão Félix Mendelssohn e o famoso *Saltarello* de sua *Sinfonia Italiana*. A nosso ver, o que o mito do veneno da tarântula e da entrega a uma dança frenética nos revela é a possibilidade de desestruturarmos nossos corpos, de desarticulá-los, levando-nos a ponderarmos sobre a viabilidade de criação de um corpo sem órgãos, como imaginou um Antonin Artaud (2006) tardio, já atacado pela esquizofrenia, apesar da lucidez de suas palavras. O que queremos sugerir é que nos espelhemos nos efeitos colaterais propiciados pelo veneno da tarântula para articularmos uma dança, um uso possível do corpo, que nos afaste daqueles modelos pelos quais o experienciamos, tão caros à mídia e suas imbricações com o mercado neoliberal. Para isso, evocamos o filósofo italiano Giorgio Agamben (2017).

#### 1.4 Sobre o uso do corpo

*Procurar compreender o que significa o “uso do corpo” significará também pensar esse outro possível corpo do homem.*  
(Agamben, 2017, p. 27)

---

<sup>15</sup> Por partilha do sensível, Rancière (2015, p.15) compreende como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”.

Desestruturar. Romper com uma compreensão de corpo difundida pela mídia. Desestabilizar os dispositivos disciplinares que vêm moldando os corpos, dissolvendo sua materialidade, e que, ao expurgar as marcas que fazem do corpo, corpo, oculta sua visceralidade à purificação da carne, comum ao corpo-imagem. É possível fazer um uso do corpo, mas um uso produtivo, que nos possibilite fazer experiência de nós mesmos, que nos vincule ao mundo, e que nos dê forças para nos desvencilharmos das garras da mídia? Nas conhecidas transmissões radiofônicas de Artaud, o dramaturgo vociferava sobre a necessidade de nos revoltarmos contra as estruturas de poder que nos gerenciam para, assim, acabar de vez com o juízo de Deus. Mas como? Criando um corpo sem órgãos. Somente desse modo o homem “então o terá libertado de todos os seus automatismos e rendido à sua verdadeira e imortal liberdade. Então, vai voltar a ensinar-lhe a dançar ao contrário como no delírio de Bal-musette e esse inverso será o seu verdadeiro lugar” (POUR EM FINIR AVEC LE JUGEMENT DE DIEU, 2012, 9min.10, 9min.49). Para um ouvinte leigo, os dizeres de Artaud soam como devaneio. Para apreender suas palavras, um gesto de abstração é indispensável, como o faz Deleuze no ensaio *Como criar para si um corpo sem órgãos*.

Gilles Deleuze (2008) reflete que os órgãos representam o juízo de Deus. Isto é, o poder em sua glória e amplitude, que nos cerceia, que nos subjuga cruelmente, nos julga e nos pune como o Deus do antigo testamento. Nesse sentido, o organismo seria um elemento anulador que impõe ao corpo normas e funções dominantes e hierarquizadas (DELEUZE, 2008). Aos olhos de Deleuze, é imprescindível realizarmos uma autoimolação, uma ação sacrificial que substitua nossos órgãos por um vazio pleno, mas passível de ser preenchido por intensidades afetivas, que restitua os agenciamentos dos corpos e a dimensão política do desejo, “mas em condições tais que o corpo sem órgãos substitui o organismo, a experimentação substitui toda a interpretação da qual ela não tem mais necessidade” (DELEUZE, 2008, p. 25), restituindo a potência sensível, ao irmos, segundo Deleuze (2008) da estratificação do corpo social que nos afeta em nossa individualidade, para os agenciamentos inerentes ao corpo, vinculados a possibilidades de uso que reestabelecem assim seus possíveis. Para isso, é preciso compreender não só o significado do termo *uso*, mas de *uso do corpo*, com o intuito de pensar esse outro possível do homem e de seu corpo, conforme filósofa Giorgio Agamben (2017).

Naturalmente, ao dizermos que usamos algo, esse uso coloca em perspectiva uma finalidade. Usamos algo, seja um objeto, uma ferramenta, um artifício material ou linguístico com um objetivo irremediável a ser concretizado, geralmente em curto prazo. Se o restaurador de obra de arte usa suas ferramentas, ele as usa com o intuito de reparar um quadro ou uma escultura. O violonista, ao tocar violão, o usa para fazer música. Ambos estão colocando em



obra suas respectivas faculdades. Atualizam uma potência que se encontra em uma estrutura virtual, na iminência de se materializar através do uso, quando, aí sim, por meio dele, deixa de existir no campo da virtualidade para se concretizar a partir do uso. O que Agamben (2017) propõe é uma outra dimensão do uso, aquela que não depende de uma finalidade, que se distancia do significado de uso que se convém relacionar com a produtividade. O filósofo italiano vai tratar dessas questões em sua mais recente obra, *O uso dos corpos*, quarto e último volume de seu projeto monumental denominado *Homo sacer*, ao tratar de “pensar o uso como categoria política fundamental” (AGAMBEN, 2017, p.42).

Partindo da filosofia de Aristóteles, Agamben reflete sobre o termo *uso dos corpos* utilizado pelo pensador grego para falar sobre a relação entre o senhor e seus escravos, uma relação orgânica, onde o escravo não era um ente pertencente a seu senhor, mas parte do corpo dele. Ausentes da vida política na *polis* grega, os escravos eram definidos pelo uso do corpo e não pelo produto de seu uso, ou seja, pela obra que produz (AGAMBEN, 2017). Soa estranho, especialmente se ouvirmos suas palavras abalizados pelo entendimento de trabalho que temos hoje. Mas Agamben esclarece:

[..] é possível que o ‘uso do corpo’ e a ausência de obra do escravo sejam algo mais ou, então, algo diferente de uma atividade laboral e que até conservem a memória ou evoquem o paradigma de uma atividade que não é redutível ao trabalho, nem à produção, tampouco à *práxis*. (AGAMBEN, 2017, p.38)

O que Agamben revela é que a perspectiva de Aristóteles sobre o uso dos corpos, pode servir para compreendermos possibilidades do corpo, no sentido de potências, na modernidade. Um uso possível do corpo de outra ordem, que não se concretiza sobre os ditames do trabalho tal qual conhecemos hoje, que não se efetiva tendo como modelo o mercado neoliberal voltado para o lucro, se quer na mídia e sua preconização de um corpo incólume. Um uso que coloque em inércia o que nomeamos como corpo-mercado, corpo-imagem, e agora, corpo-trabalho.

Por esse motivo, a necessidade de apreendermos o significado de uso, enquanto categoria analítica, através do verbo grego *chresthai*<sup>16</sup>. Para um melhor entendimento do termo, é preciso, mais uma vez, implodir o paradigma sujeito/objeto. Visto que *chresthai* é um termo transitivo, ele permite realizar a mediação entre a dualidade sujeito e objeto, ambos sendo afetados por um vínculo que os une, “que não transita de um sujeito ativo para o objeto separado

---

<sup>16</sup> Termo polissêmico, de riqueza semântica. Verbo medial que significa colocar o uso em ato, em diferentes situações. Exemplifica Agamben (2017, p. 43) “*chrestai theoi*, literalmente: ‘usar o deus’ = consultar um oráculo; *chrestai logoi*, literalmente: ‘usar o retorno’ = sentir nostalgia; *chrestai logoi*, literalmente ‘usar a linguagem’ = falar”.

da ação, mas envolve em si o sujeito na medida em que este está implicado no objeto e ‘se dá’ a ele” (AGAMBEN 2017, p. 47). Nesse sentido, e segundo Agamben (2017), o termo manifesta o vínculo que determinado sujeito possui consigo mesmo, o ato de ser afetado, ou a afeição que recebemos quando nos colocamos em relação a objetos de quaisquer natureza. Assim sendo, fazer uso do corpo significa “a afeição que se recebe enquanto se está em relação de uso com um ou mais corpos. Ético – e político – é o sujeito que se constitui nesse uso, o sujeito que dá testemunho da afeição que recebe enquanto está em relação com um corpo” (AGAMBEN, 2017, p. 48). É por essa afeição, e não da obra resultante do uso do corpo que fazemos experiência de nós mesmos, que nos constituímos enquanto sujeitos, uma vez que, para Agamben (2017, p. 49) “todo uso é, antes de tudo, uso de si: para entrar em relação de uso com algo, devo ser por ele afetado, constituinte como aquele que faz uso de si. No uso, homem e mundo estão em relação de absoluta e recíproca imanência”. A partir dessa reflexão, o que o autor sublinha é que o cenário atual caracterizado pelo mercado neoliberal nos coloca é a impossibilidade de fazermos uso dos corpos, ou seja, uso de si (mais uma vez ressaltando que o entendimento de uso para filósofo é distinto, ou seja, aquele que não se reduz à um objetivo e/ou finalidade). Diferentemente, pois, do ideal empresarial de si, que determina o empreendimento de si e o cuidado empresarial de si como indicamos. Por esses sim, fazemos uso de nós mesmos, de nossos corpos, tendo como fim os imperativos do mercado e da mídia.

Conforme o autor, fazer uso de si implica uma outra relação com os possíveis de um corpo, em outras palavras, não há necessidade de fazer passar os possíveis, o vir-a-ser, do estado virtual para o atual, naquele momento em que se efetiva o uso de uma potência que se encontra em estado de latência e é desperta quando o corpo é posto em obra. Logo, a potência de um corpo já existe em si mesma, sem a necessidade de ser materializada através do uso do corpo. Agamben (2017) apresenta então o conceito de uso habitual/hábito, recorrendo a Aristóteles, mais uma vez, com a finalidade de assegurar aos possíveis uma existência e uma realidade própria, sem a necessidade de serem colocados em ato. Desse modo, o *hábito* seria a forma pela qual uma potência já existe em si. Nos apropriando de um exemplo citado pelo autor, no entanto, com as modificações que se adaptam a nosso objeto, segundo o conceito de *hábito* em Agamben (2017), Pina Bausch, bailarina e coreógrafa a quem atribui-se o hábito de dirigir suas peças, faz uso de si enquanto realiza o ato de coreografar e sabe coreografar habitualmente suas peças. Ela não é senhora da possibilidade de coreografar, podendo, ou não, pôr em obra essa potência, mas constitui a si mesma enquanto faz o uso da potência de coreografar, independente do fato de colocar em ato o hábito de coreografar ou não. Resumindo, “o uso, assim como o hábito, é uma forma-de-vida e não o saber ou a faculdade de um sujeito” (AGAMBEN, 2017, p. 85). Por

essa perspectiva, a coreógrafa, o bailarino e todos os sujeitos que fazem uso do corpo, para Agamben:

[...] são os titulares transcendentais de uma capacidade de agir ou de fazer, são antes de tudo, seres vivos que, no uso e só no uso dos próprios membros, assim como do mundo que os circunda, fazem experiência de si e constituem a si como usuários (de si mesmos e do mundo). (AGAMBEN, 2017, p. 85)

A complexidade do pensamento de Agamben soa como um disparate, sobretudo se levarmos em consideração o significado de *uso* a que estamos culturalmente acostumados no cotidiano e o fato de que uma potência, só é potência quando se materializa, ou, nas palavras do filósofo, quando colocada em obra. Qual seria então a solução para usarmos uma potência sem fazê-la se manifestar, sem que conformemos sua passagem do estado virtual para o atual? Para Agamben (2017), a resposta estaria em um gesto de contemplação da potência e do uso de si mesmo, como o gesto bíblico de Deus quando, depois de seis dias de trabalho que resultaram na criação do mundo, retira o sétimo dia para contemplar sua obra, uma contemplação que emerge sob o paradigma do uso, dentro do pensamento do filósofo italiano. Assim, “como o uso, a contemplação não tem um sujeito, porque, nela, o contemplante se perde e se dissolve integralmente; assim como o uso, a contemplação não tem um objeto, porque, na obra, ela contempla apenas a (própria) potência” (AGAMBEN, 2017, p. 86). Um exercício, pois, de *inoperosidade*<sup>17</sup>, uma espécie de mobilidade imóvel que se dá na ação contemplativa, que leva à desapropriação de nossos corpos, a partir da anulação das faculdades corpóreas, articulando uma zona de não conhecimento. Para Agamben (2017, p. 87), essa “relação não é inerte, mas se conserva e se constitui por meio de uma desativação paciente e tenaz das *energeiai*<sup>18</sup> e das obras que nela afloram sem cessar, por meio da serena renúncia a toda atribuição e a toda propriedade: *vivere sine proprio*”. É então, a partir desse exercício contemplativo que se articula através de um uso inoperável de um corpo, que poderíamos inserir um vírus nos

---

<sup>17</sup> Na filosofia de Agamben, inoperosidade não é um simples termo. É um conceito essencial para a compreensão de seu projeto *Homo sacer*. A inoperosidade abre um caminho possível para desativarmos os dispositivos de poder. Destacamos uma citação do filósofo, com o objetivo de auxiliar na compreensão do termo: “Se compreende agora a função essencial que a tradição da filosofia ocidental assegurou à vida contemplativa e à inoperosidade: a prática propriamente humana é um sabatismo que, tornando inoperosas as funções específicas do vivente, as abrem em possibilidade. Contemplação e inoperosidade são, neste sentido, os operadores metafísicos da antropogênese que, liberando o vivente homem do seu destino biológico ou social, o consiga àquela indefinível dimensão que estamos habituados a chamar de política. (...) O político não é nem uma *bios*, nem uma *Zoé*, mas a dimensão em que a inoperosidade da contemplação, desativando as práticas linguísticas e corpóreas, materiais e imateriais, incessantemente abre e remete ao vivente. Por isso, na perspectiva da *oikonomia* teológica da qual traçamos aqui a genealogia, nada é mais urgente que a inclusão da inoperosidade nos próprios dispositivos” (AGAMBEN, *apud* NASCIMENTO, 2010, p.91).

<sup>18</sup> Conforme a tradição aristotélica, termo grego que é sinônimo de uso, mas um uso separado da potência ou do hábito.

dispositivos de poder, desarticulando as estruturas que nos moldam. A contemplação inoperosa é então uma ação de subversão das estruturas de poder pós-disciplinares.

De acordo com Agamben, através da inoperosidade, e somente através dela, abre-se o caminho de um novo possível para os sujeitos e seus corpos. À inoperosidade vincula-se a noção de impropriedade de um corpo, de um uso que age como ruptura de expectativas, ao não colocar em ato sua potência, mas, ainda assim, promovendo um novo horizonte de possibilidades, abrindo os homens a outros possíveis. É por esse motivo que o autor considera que “habitar um corpo significa estar em relação de uso intenso com ele, a ponto de poder perder-se e esquecer-se nele, a ponto de constituí-lo como inapropriável” (AGAMBEN, 2017, p. 111). Assim, para Agamben (2017) nosso corpo nos é dado como a coisa mais própria, somente, e tão somente, na medida em que ele se revela inapropriável<sup>19</sup>, no momento em que o quebramos, quando desestruturamos nossos corpos e nos entregamos a eles. A inoperosidade, portanto, articula um fundamento político e, sobretudo, ético. O que seria a inoperosidade de um corpo, senão a materialização de um corpo sem órgãos, como bradava Artaud?

Rompe-se o chão. O que fazer? Soltemos em direção ao vazio. Dançemos a tarantela a ponto de perdermo-nos em nosso próprio corpo para expurgarmos aquilo que nos melancoliza, que nos aflora e nos gerencia. *Dance, dance, senão estamos perdidos*, uma convocação de Pina para que desarticulemos as estruturas de poder da sociedade, para que sejamos devir-água, devir-terra, devir-amor, ao invés de devir-mercado e devir-imagem, por meio da construção poética de suas obras, dos movimentos, coreografias e encenações que inoperam e inapropriam os corpos de seus atores-bailarinos e de nós, espectadores de sua dança-teatro. Façamos uso de nossos corpos, assim como fazia Pina Bausch.

### **1.5 Dance, dance, senão estamos perdidos: o corpo para Pina Bausch**

*Certas coisas se podem dizer com palavras, e outras, com movimentos. Há instantes, porém, em que perdemos totalmente a fala, em que ficamos totalmente pasmos e perplexos, sem saber para onde ir. É aí que tem início a dança, e por razões inteiramente outras, não por razões de vaidade. (Trecho de “Dance, senão estamos perdidos”, discurso proferido por Pina Bausch por ocasião do recebimento do título de doutora “honoris causa” pela Universidade de Bolonha, Itália, 2000)*

---

<sup>19</sup> Como nos diz Agamben (2017, p. 109): “No momento em que sinto um impulso incontrolável para urinar, é como se toda a minha realidade e a minha presença se concentrassem naquela parte do meu corpo, da qual provém a necessidade. Ela me aparece como absoluta e implacavelmente própria; contudo, precisamente por isso, porque eu estou nela pregado sem saída, ela se torna a coisa mais estranha e inapropriável”.

Como vimos, os corpos parecem terem perdido a capacidade de narrarem, assim como a de produzirem experiência. Mas será mesmo que não nos resta saída? Estamos realmente perdidos? Considerando a presença fantasmática do corpo-imagem midiático e do corpo-mercado neoliberal, sim. Porém, se, de fato, permanecemos impotentes, nosso alerta é para que tentemos resistir com o objetivo de transcendermos esse quadro pessimista e reavermos a potência que permite que alcancemos a politicidade dos corpos. Ainda há esperança. Talvez, a urgência seja a de voltarmos a acreditar na premissa que diz que “a única função real da arte seja exatamente esta, nos fazer passar da impotência ao impossível. Nos lembrar que o impossível é apenas o regime de existência do que não poderia se apresentar no interior da situação em que estamos” (SAFATLE, 2016, p. 25). Sendo assim, experienciar o impossível. No caso do corpo, reaver sua qualidade narrativa, reaver seus devires. Se custoso, apuremos nossa audição e cheguemos mais perto. O corpo inoperoso não se deixa ouvir pelo grito. Ele sussurra. Contempla e se faz contemplado, assim como a relação que se estabelece entre os corpos dos espectadores e dos bailarinos na arte de Pina Bausch.

Podemos afirmar que o corpo bauschiano nasce de um grande encontro entre o corpo do ator-bailarino com suas marcas, cicatrizes e histórias individuais<sup>20</sup> e o corpo do espectador. Dominique Mercy está em cena. Apresenta-se a seus espectadores. Ele não está interpretando um personagem. É ele mesmo, Dominique, no palco, com sua individualidade e suas vivências, expondo as marcas e as experiências que a vida lhe presenteou. “Não contrato precipuamente dançarinos, estou interessada em pessoas. E, nas peças, essas pessoas são antes de tudo elas mesmas, não precisam representar”<sup>21</sup>, pronuncia Pina Bausch. Para ingressarem em sua companhia, bailarinos e bailarinas passavam por um processo de seleção empreendido por Pina, que levava em consideração a técnica e o talento na dança e no teatro, mas também a historicidade dos candidatos e de seus corpos. Não obstante, a *Wuppertal Tanztheater* é formada por artistas de diferentes nacionalidades e idades. Para Pina os corpos “enunciavam e refletiam consciências” (CALDEIRA, 2010, p.3), eram únicos, heterogêneos, matéria prima para a construção poética de sua arte, legitimada na experiência de vida individual de cada um dos atores-bailarinos de sua companhia, o que impinge uma certa resistência à homogeneização dos corpos imposta pela ideia de globalização como perversidade, colocando em cena uma perspectiva multicultural e a viabilidade de uma outra globalização, como aquela sonhada por

---

<sup>20</sup> No capítulo 2 veremos como Pina Bausch constrói suas obras poeticamente através do método das perguntas, até então inédito, que sugere a participação de seus atores-bailarinos e suas histórias individuais, como coautores de suas peças.

<sup>21</sup> Pina Bausch em *Dance, senão estamos perdidos*. Disponível em: <https://goo.gl/3sMBjd>. Acesso em: 23/07/2017.

Milton Santos (2000). Os corpos da dramaturgia diferem-se daquele corpo-imagem preconizado pela mídia: limpo, asséptico e jovem, comum a um arquétipo de beleza.

Voltemos a Dominique Mercy. Quando da estreia de *Mazurca Fogo*<sup>22</sup> (1995), o bailarino, natural de Bordeaux, França, possuía quarenta e cinco anos de idade. Seu corpo, ainda que esbelto e atlético, já apresentava as marcas da passagem do tempo. Além do mais, distanciava-se dos corpos padronizados de bailarinos clássicos, como aqueles do balé tradicional que, costumeiramente, se aposentam ainda jovens, antes de se quer alcançarem os quarenta anos.

Paralelamente, o corpo bauschiano não condiz com o corpo hipervisível, a exemplo daquele que configura muitas das produções da arte contemporânea, como assinala Paula Sibília (2013). O corpo bauschiano remete sim ao corpo em sua estrutura carnal, exposto no palco aos olhares dos espectadores, mas atuando por uma chave de exposição específica. Basta que evoquemos os corpos dos bailarinos em *kontakthof*<sup>23</sup> (1978). Os corpos dos homens, sempre bem vestidos, com ternos e sapatos irretocáveis. Os das mulheres, trajando vestidos longos e saltos altos, como que adequadamente preparadas para um baile de gala. Lidando com a confrontação entre os universos masculino e feminino, Pina evidencia no espetáculo do final dos anos 1970 um paradigma de exposição que é menos da ordem da visualidade, do que da visibilidade dos corpos no contexto de uma sociedade machista.

A arte de Pina Bausch rompe com os limites entre a dança e o teatro. A escrita corporal, típica de sua dança-teatro, concretiza a simbiose entre o corpo do dançarino e do ator em um só corpo, um corpo que, a nosso ver, é dramaticamente costurado pelas linhas da impropriedade/inoperosidade. Mas antes de exemplificarmos como Pina inopera os corpos de seus bailarinos e, conseqüentemente, dos espectadores, gostaríamos de, em algumas linhas, propor uma reflexão sobre o uso do corpo do ator e o uso do corpo do bailarino, tendo como fundamento a dança-teatro de Pina Bausch.

A dança é muito mais do que arte de criar espaços através dos corpos em movimento. Apropriando-nos dos termos de Agamben (2017), a dança se concretiza no âmago de uma relação inoperosa e imprópria do bailarino, a partir de certos usos de seu corpo. Primeiro uso: aquele que permite ao bailarino denegar as leis da gravidade e saltar em direção ao firmamento,

---

<sup>22</sup> Peça criada por Pina Bausch em homenagem à cidade de Lisboa. Uma visão sensível sobre a capital portuguesa. A peça integra outras inúmeras peças criadas por Pina e seus bailarinos homenageando países ou cidades do mundo. O mesmo acontece com *Palermo, Palermo* (1989), Itália; *O Dido* (1999), Argentina; *Água* (2001), Brasil, *Tem Chi* (2004), Japão e *...Como el mosquito em la piedra, si, si, si...* (2009), Chile.

<sup>23</sup> Em português *Pátio de encontros*. Obra assinada Pina Bausch abordando questões como a impossibilidade do encontro, a solidão, a melancolia e a crítica à dança clássica.

como aventa Gumbrecht (2012), e de lá, no firmamento, contemplar seu salto através das lentes da inoperosidade, quando aí sim terá percebido que foi esse gesto suicida que possibilitou que retomasse seu corpo, no exato momento em que perdeu o equilíbrio e se arriscou a cair no vazio (GIL, 2001).

Através dos saltos e dos movimentos dançados, o bailarino objetiva o firmamento. Abre um buraco no espaço, fazendo emergir o infinito. Isso quer dizer que a dança não se inicia com o primeiro movimento de uma coreografia, ou que se encerra assim que esta termina, já que o infinito não tem início e nem fim. Não, ela se concretiza através de uma energia que nasce no interior do corpo do bailarino, materializa-se no movimento e prolonga-se em direção ao infinito, assim como as ondas que reverberam no espelho d'água de um lago, ao atirmos uma pedra. É por essa leitura que Gil (2001), em uma reflexão filosófica sobre movimento, corpo e dança, vai dizer que o movimento dançado “compreende o infinito em todos os seus aspectos. Basta imaginarmos um movimento parado nos seus dois extremos, fechado, acabado em todos os seus elementos constitutivos, energia, velocidade, qualidade, para que ele deixe de ser dançado” (GIL, 2001, p.15). Compreendendo o infinito, ele compromete-se com o impossível.

Segundo uso: parte de uma das reflexões sobre a eucinéctica<sup>24</sup> de Rudolf Van Laban<sup>25</sup> e seu pressuposto que indica que o esforço físico utilizado na materialização do movimento é ele próprio movimento do corpo. É um uso habitual do corpo, uma potência que já contém em si a forma do movimento por vir. E, quando irrompe, o bailarino perde-se nesse movimento, a partir de um uso do corpo que propicia, nas palavras de Gumbrecht (2012), um certo distanciamento da consciência e da intencionalidade do movimento, uma anulação momentânea entre o corpo e a consciência, que remete aos postulados do teórico alemão acerca da produção de presença, como veremos adiante, mas também à própria impropriedade de um corpo. É como se o corpo ganhasse consciência própria, destituída do bailarino. Nessa zona de não-conhecimento que José Gil (2001, p. 28-29) vai nomear como *Grande Vazio*, o bailarino “já não conta senão com esta consciência do corpo cujo controle não possui e que, no entanto, constitui todo o seu domínio do movimento”. Percebamos, por exemplo, uma série de repetições de movimentos como aquela de uma coreografia apresentada no espetáculo *Blaubart*<sup>26</sup> (1977), criado e dirigido por Pina. Há um grupo de bailarinos, formado por homens e mulheres em pares. As mulheres abraçam os homens que se mantêm inertes. Em seguida, os homens se soltam com

---

<sup>24</sup> Estudo sobre os aspectos qualitativo dos movimentos, divididos em fluência, espaço, peso e tempo (SILVEIRA, 2015).

<sup>25</sup> Considerado um dos pais da dança moderna, foi o criador da dança expressionista alemã, influenciando Mary Wigman e Kurt Joss, tutor de Pina Bausch.

<sup>26</sup> Versão de Pina Bausch para a ópera do compositor húngaro Béla Bartok.

agressividade, caindo sentados em um palco coberto por folhas secas. As mulheres tentam pegar o braço direito dos homens que, bruscamente, desvencilham-se de suas mãos. Logo após, em mais uma tentativa de ajudarem os homens, as mulheres tocam os rostos deles com as duas mãos. Mais uma vez os homens denegam o auxílio, virando o rosto de lado. Pouco depois, e repentinamente, os homens se levantam e, novamente, as mulheres os abraçam. A coreografia é repetida inúmeras vezes, à exaustão, e cada vez mais rapidamente. A velocidade da série, a precisão e sincronia dos movimentos remetem à uma memória sedimentada no corpo: uma memória corporal. Em verdade, o que a série de repetições exemplifica é o próprio afastamento da consciência e da intencionalidade dos bailarinos durante a execução da coreografia.

Amalgamando o corpo do bailarino e o corpo do ator em um só corpo, Pina exerce determinados usos desse corpo no sentido de inoperá-los. Enquanto espectadores de sua arte, somos afligidos por esses usos. Os corpos dos bailarinos de Pina não demandam que extraiamos sentido deles. Ao contemplá-los, somos atingidos em uma dimensão física e afetiva. Segundo um acordo tácito, aceitamos participar da *mise-en-scène* dramatúrgica e nos apropriarmos dos usos que Pina e seus bailarinos fazem de seus corpos. Experimentamos a possibilidade de um corpo utópico que os dispositivos pós-disciplinares insistem em nos negar. Experimentamos, como espectadores, um devir-bailarino-ator capaz de nos metamorfosear pela fruição dos devires a que são submetidos os bailarinos de Pina no acontecimento cênico.

#### **a) Corpos possíveis - devires**

A arte tende a realçar os possíveis de um corpo. A dança-teatro de Pina Bausch se concretiza a partir da readmissão desses possíveis. Quando dizemos possíveis, estamos, na realidade, falando de possibilidades que não são propriamente físicas (como um salto, ou um passo de dança próprio de um ator-bailarino e impossível para um espectador comum), mas dos possíveis que nos foram indeferidos pelos dispositivos pós-disciplinares como aventamos anteriormente. São possíveis que nos remetem a desejos e devires. Devires como potências em si mesmas, que restituem a politicidade dos corpos, articulando um vir-a-ser, assim como expõe Pina.

Se a capacidade de imaginar nos foi negada, refletimos sobre os devires, tendo em mente que eles não imitam algo, não representam e nem mimetizam coisas e que, muito menos, fazem parte de um mundo onírico. Como o hábito que existe sem ter a necessidade de ser posto em obra, os devires constituem uma realidade própria. O corpo-animal do xamã, que se articula por meio de um devir-animal, não se contenta com a verossimilhança. Produzindo a si mesmo ele



é real, como assevera Deleuze (2008, p. 18), segundo o qual o “real é o próprio devir, o bloco de devir e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. [...] o devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se tornou [...]”. Nesse sentido, o devir-animal faz passar o hábito ao ato, no momento pelo qual contemplamos o corpo-animal e suas potências de agir.

Para Deleuze (2008), o fazer artístico não possui outra finalidade, senão a de desencadear devires. Observemos *A Sagração da Primavera* (1975). A peça trata do medo da morte, através do ritual de sacrifício de uma mulher, ao som da obra homônima do compositor russo Igor Stravinski. No cenário, os corpos dos bailarinos e um palco coberto por terra. As mulheres, portando vestidos brancos, quase transparentes. Os homens, sem camisa, com uma calça preta. Toda a trama se passa nesse espaço onde é executada uma coreografia intensa, com muitas repetições, flexões das pernas e movimentos dos braços, remetendo a uma prática de autoflagelação. De início, os corpos dos bailarinos apresentam-se limpos. No decorrer da encenação e com o esforço físico necessário para a execução das partituras, os bailarinos vão se mostrando cada vez mais cansados, com seus corpos expelindo suor. A poeira sobe. A terra embebe as vestimentas e seus corpos. Ela suja, transforma-se em barro e potencializa o desenho coreográfico no espaço heterotópico do palco, local privilegiado para a incidência dos possíveis de um corpo. Os corpos dos bailarinos já não são simplesmente corpos, são devires. Devir terra, corpo-terra. No tempo e espaço daquele acontecimento cênico, corpos-terra emergem. A terra como elemento da natureza, onde o suor do cansaço e o sangue do sacrifício é derramado. O devir que nasce da simbiose entre os corpos e o espaço, Deleuze (2008) conceitua como *hecceidade*. Para o filósofo, a hecceidade é um paradigma de individualização dos corpos que se constituem a partir de sua presença material, em um tempo e espaço específico. No devir-terra que nasce da peça, a hecceidade não se conforma somente a partir do corpo sujo pela terra, muito menos na terra que gruda nos corpos, “ou simplesmente num cenário ou num fundo que situaria os sujeitos, nem em apêndices que segurariam as coisas e as pessoas no chão. É todo o agenciamento em seu conjunto individuado que é uma hecceidade” (DELEUZE, 2008, p. 49). Em *A Sagração da primavera* tudo é terra, conforme FIG.1. Como espectadores, contemplamos o devir-terra dos corpos e somos convidados, nós mesmos, a nos tornarmos terra.



FIGURA 1 - Cena de *A Sagração da Primavera*

Fonte: *Pina*. Direção: Win Wenders. 2011.

## **b) Corpos impróprios**

Lembremos Agamben (2017): nossos corpos nos são próprios na medida em que eles se tornam e se revelam como coisas impróprias. Na imensa maioria de suas peças, Pina Bausch atua de modo a operar uma série de inapropriações de nossos corpos, em cenas de histeria, de choros e risos compulsivos, culminando no ponto onde chegamos a desaparecer em nossos próprios corpos, por meio de uma pulsão instintiva, mas reveladora de uma potência que nos leva à propriedade do corpo, restituindo sua experiência e sua politicidade.

Analisemos isoladamente uma cena de *Arien* (1979). Nela, seis mulheres estão sentadas em cadeiras sobre o palco, cujo chão encontra-se submerso por uma fina camada de água. Pouco a pouco, as mulheres vão sendo vestidas com acessórios diversos como perucas, óculos e véus, e, ao mesmo tempo, caracterizadas e maquiadas grotescamente por homens. O ato beira a um evento cômico e chega a arrancar risadas dos espectadores. As mulheres seguem inertes, com o semblante de seus rostos sérios, impassíveis, direcionando os olhares aos espectadores. Os homens dão continuidade à caracterização das mulheres, submissas aos gestos controladores dos homens que pintam seus rostos para humilhá-las ou, quem sabe, para moldá-las, respaldados por uma imagem de beleza que julgam atraente (FIG.2). Pouco a pouco, a comicidade da cena vai perdendo força. Somos atingidos por um sentimento de outra ordem,

que nos leva a buscar a verdade da cena. Após a ocorrência da ação, cinco mulheres deixam o palco e uma delas permanece. Esta levanta, vagarosamente e, em prantos, deixa a cena. O culto ao belo, tão difundido pela mídia e presente em nosso cotidiano pode nos dar pistas para desvendar o componente oculto da cena. Abalizados pelos pressupostos de Agamben (2017), acreditamos que o que Pina revela nessa cena é a impropriedade dos corpos. Efetivamente, os corpos das mulheres não fazem parte delas. Integram, pois, experiências que se arquitetam sobre “um movimento duplo, em que o sujeito se encontra, por um lado, consignado irremediavelmente a seu corpo e, por outro, também inexoravelmente incapaz de assumí-lo” (AGAMBEN, 2017, p. 108). A necessidade de assumirmos determinado padrão beleza, revela-nos a impropriedade do corpo. É pela desestruturação de nossos corpos que podemos, enfim, desarticular os dispositivos de controle que representam o ideal empresarial de si e subverter o fetichismo narcisista disseminado pelo mercado, evidenciando um comum do corpo que contesta o corpo-imagem límpido e purificado dos meios de comunicação.



FIGURA 2 - Cena de *Arien*

Fonte: Excerto do espetáculo.

### c) Inoperando os corpos através da repetição

Quantas vezes não nos pegamos repetindo determinada palavra? Quando repetimos uma palavra, incessantemente, algo de incomum se manifesta. A palavra tende a se dessemantizar, pouco a pouco, como o uso da palavra na poesia concreta. Pina Bausch faz uso da repetição em sua dança-teatro. Na realidade, o método empreendido pela coreógrafa é uma das características mais importantes de suas obras.

A repetição é um método usado para disciplinar e educar. No futebol, nas artes marciais ou na dança, utiliza-se a repetição como método de aprendizagem para alcançar a excelência. A bailarina Ciane Fernandes (2007) assinala que a repetição é um método muito usado no balé clássico e em outras formas de dança contemporânea como método de aprendizagem, como processo criativo de peças e para a memorização de técnicas e coreografias. Pina não nega a repetição como método de aprendizagem. No entanto, se utiliza dela para dessemantizar movimentos, criar um hiato na cena, quebrar corpos e as expectativas dos espectadores. Fernandes (2007) conta que em determinada cena de *Bandoneon* (1980), Dominique Mercy, travestido com tutu, capézio e *collan*, a exemplo de uma bailarina clássica, tenta, intermitentemente, executar um passo de balé. Sem sucesso, o ator-bailarino se joga ao chão. Levanta-se novamente para executar o passo, caindo em sequência. As tentativas de realização do passe são sempre frustradas pelas quedas. Sabendo que Mercy é um bailarino extremamente técnico, ele executa a coreografia através da falha: dança o erro. Pina nos apresenta o fracasso. Um fracasso inerente à aprendizagem no balé, como nos mostra Fernandes (2007, p. 81) “a cena de Mercy rompe a convenção de que o aprendizado por repetição leva à perfeição, ligando, ao contrário, o método ao erro [...]. A cena questiona e inverte a noção de que a repetição é um bem sucedido método de aprendizagem”. Na tentativa de fazer passar um hábito ao ato, Pina mostra a repetição como dispositivo disciplinar que deixa marcas nos corpos. Desestrutura então, a repetição como método eficiente para ensinar/aprender uma técnica, ou seja, inopera uma obra, abrindo possibilidades para outros possíveis, contingências que podem, ou não, serem igualmente eficazes para a apreensão de técnicas de dança.

Retornemos a *Kontakthof*. Em determinada passagem do espetáculo, Nazareth Panadero encontra-se sozinha, de olhos fechados, triste e desamparada. Um homem aproxima-se dela e realiza um gesto de afago em seu ombro, com carinho. Outro se aproxima e faz cócegas em seu nariz. O terceiro homem aparece por detrás e faz um singelo cafuné em seu cabelo, enquanto o segundo, o das cócegas no nariz, puxa um dos braços de Nazareth e beija suas mãos. Mais e mais homens, num total de 10, aparecem e realizam outros gestos de carinho, que vão se

repetindo descomedidamente. De carinho, os afagos passam a bolinações, puxões, tapas, mordiscadas, beliscões, levantamentos e quedas. Nazareth ameaça um choro, contido (FIG.3). A cena só cessa quando uma mulher passa pelos homens que, finalmente, deixam Nazareth para irem em direção à essa outra.



FIGURA 3 - Cena de *Kontakthof*

Fonte: *Pina*. Direção: Win Wenders. 2011.

Percebam: aquilo que era um gesto de carinho, transforma-se em uma cena assustadora, remetendo a um estupro coletivo. Ao criticar a demanda pelo desejo do outro, Bausch politiza os corpos e seus afetos. Inoperando uma demanda por amparo, mostra como um gesto de carinho pode nos aprisionar e ferir. Por essa perspectiva, a repetição curto-circuita algumas construções e modos de inteligibilidade do corpo social. Apresenta o amparo como afeto que leva à privação de si e rompe com a ideia de que a demanda pelo amparo do Outro é o único artifício para solucionarmos o problema antológico da solidão, tão comum na modernidade. Na dança-teatro de Pina Bausch, esse movimento não é gratuito. O afeto que emerge de uma cena como essa é parte fundamental de toda obra da diretora. Aprender a dramaturgia de Pina corresponde a um esforço em dimensionarmos os afetos que são lapidados e encenados em sua arte, atrelados ao contexto social no qual estamos inseridos, condicionando, portanto, nossos modos de ser e estar no mundo.

## CAPÍTULO 2 – AFETOS: POR UMA POESIA NA DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH

### 2.1 A poesia como construção poética e modo de vida

*Se a poesia transcende sabedoria e loucura,  
é necessário aspirarmos a viver o estado poético  
e assim evitar que o estado prosaico  
engula nossas vidas, necessariamente  
tecidas de prosa e poesia.  
(MORIN, 2005, p. 10)*

Queremos agora tecer algumas palavras sobre a poesia na arte de Pina Bausch, o que implica, primeiramente, a posição de nos distanciarmos da ideia de articularmos uma análise sobre os aspectos técnicos e práticos inerentes à sua dança-teatro. Além de nossa inabilidade para tal contenda – apesar de, no decorrer do trabalho, dialogarmos com tais aspectos –, dissertar sobre a técnica em dança não é nosso objetivo central, ainda que reconhecendo a importância e a riqueza da semântica da dança e da performatividade técnica na obra de Pina, sobretudo sua contribuição na instituição da dança-teatro como linguagem artística de vanguarda, como nos revelam, por exemplo, os trabalhos de Fernandes (2007), Caldeira (2009) e Silveira (2015). O desafio que pretendemos colocar aqui é o de, tendo a obra de Pina Bausch como ponto de partida, propormos uma reflexão comunicacional e filosófica, que nos auxilie a complexificar nossa experiência de vida. Assim, se em um primeiro ato, nosso trabalho galgou conotações ético-políticas (ou melhor, biopolíticas), apresentando o corpo como referência, este capítulo busca alcançar uma perspectiva afeto-existencialista<sup>27</sup>, vicejando uma conduta diante do mundo que apreenda os afetos e sensações que atravessam nossos corpos como fenômenos que integram o viver.

No entanto, o que implica dizer de uma poesia na dança-teatro de Pina Bausch? Importante deixarmos claro que, ao pronunciarmos a palavra poesia, procuramos levar em consideração duas compreensões distintas acerca do significado do termo, e que servem como pano de fundo para os argumentos que apresentaremos neste capítulo: 1) a poesia como modo de construção poética na dança-teatro de Pina; 2) a poesia como modo de vida.

A primeira diz respeito à poesia como poética, forma e modo de construção de discursos e estruturas de pensamento, e que, olhando para a dança-teatro de Pina Bausch, nos vincula ao método das perguntas criado pela coreógrafa alemã para a composição dos espetáculos da

---

<sup>27</sup> Isso não quer dizer que ao realizarmos um diálogo com a doutrina cunhada por Jean Paul Sartre, denegamos a politicidade, como afere Sartre (2017) em *O existencialismo é um humanismo*.

*Wuppertal Tanztheater*. Nas próximas páginas dedicaremos atenção especial ao método, mas, de maneira bem resumida, ele consistia em uma série de perguntas, sentenças e associações de ideias que Pina destinava a seus bailarinos e bailarinas, a exemplo do que Raimund Hoghe, coreógrafo da companhia, demonstra em seu livro-diário, apresentando uma narrativa dos bastidores de criação do espetáculo *Bandoneon* (1989). “Refletir alguma coisa com o coração” (BAUSCH *apud* HOGHE, 1989, p. 25), ou “se algumas vezes vocês têm a sensação – em diferentes situações – de medo de não cumprir o que lhe é exigido, o que é este medo? Como se reage diante daquilo que se tem medo?” (*Ibidem*, p.28), e ainda “Retornar para o seu antigo lugar [...]. Ou: homens e mulheres ficam em pé, frente a frente, em postura de dança. Falam do medo de não serem capazes” (*Ibidem*, p. 37), conformam exemplos dos questionamentos lançados por Pina. À essas sentenças, a coreógrafa solicitava que os dançarinos e dançarinas as respondessem com movimentos, gestos e performances corpóreas. Ao longo das semanas que antecediam a estreia dos espetáculos, a diretora, numa ação que remete à montagem cinematográfica, ia filtrando, descartando e selecionando movimentos que, posteriormente, integrariam as coreografias das peças. Esse exercício tinha como objetivo extrair de sua companhia narrativas de intimidade, verdades íntimas (GIL, 2001), memórias do passado, experiências e modos de vida dos indivíduos, abordando tragédias e comédias do cotidiano. Portanto, um método de criação coletiva, que acabava por formar um corpo coletivo (GIL, 2001), proporcionando a emergência da comunhão e de um encontro possível com o outro, que, por sua vez, desvelavam os afetos como elementos essenciais à poesia na dança-teatro de Pina Bausch.

A segunda compreensão pressupõe uma maneira de ser e estar no mundo. Pressupõe o onírico, em um sentido insólito, como condição para experienciar a realidade e a realidade como condição e matéria prima para a conformação do onírico. De acordo com Edgar Morin (2005), a poesia como modo de vida tende a se aproximar mais da paixão, da loucura e do místico, que do cotidiano, ou seja, demanda uma atitude de olharmos, sentirmos, e nos relacionarmos com o outro e com o mundo a partir de uma postura afetiva. Observa-se aqui que a poesia, segundo Morin (2005), corresponde a uma disposição poética que transcende a literatura, a canção, o formalismo das rimas ou a liberdade dos versos de sua forma moderna. Apesar de essas também serem produzidas por ela, a poesia remeteria a um estado do ser que, para Morin (2005, p.9), “advém da participação, do fervor, da admiração, da comunhão, da embriaguez, da exaltação e, obviamente do amor”, não obstante, do desamor, da solidão e do sofrimento. Por esse ponto de vista, podemos reiterar que há poesia não só nas imagens cinematográficas, nas construções arquitetônicas, nos movimentos da dança e nas obras de arte;

há, igualmente, potência de poesia na própria vida vivida. Desse modo, há poesia no olhar que lançamos aos sujeitos, às paisagens e às cidades. Há poesia no corpo e nas experiências e interações que se dão no dia a dia, mesmo que o capital e a mídia insistam em nos sugerir a impossibilidade de nos valermos do estado poético do ser, quer pela via da instrumentalização da poesia, quer pela obstrução de sua força perene.

À poesia, Morin (2005) afere a existência de seu extremo correlato: a prosa. Para o autor, a prosa inunda o cotidiano, embebido pela espessura do racionalizável, pela densidade e consistência da lógica, da *praxis* e da técnica. Se a poesia enseja uma possibilidade de viver a vida vivida, a prosa constitui, ela mesma, grande parte da vida a que estamos condicionados a viver, nos levando a um estado prosaico da vida (MORIN, 2005), que se inclina a “precisar, denotar, definir”, tende a se apoiar “sobre a lógica e ensaia objetivar o que ela mesma expressa” (MORIN, 2005, p. 35), algo que o espetáculo e o capital elevaram à última potência, materializando a inevitabilidade do estado prosaico da vida, o que, nos dizeres de Morin (2005), faz nascer uma hiperprosa, conformada pelo cálculo do tempo, do valor, do desejo e do lucro, através da produção e do consumo de bens pelo capital e pelos sujeitos, respectivamente.

Observamos aqui que a separação poesia x prosa guarda consigo a mesma forma da dualidade cartesiana corpo x espírito, como vimos no primeiro capítulo. Na verdade, o binômio poesia x prosa é cartesiano por essência. Todavia, assim como a noção de corporeidade nos comprova, é preciso partirmos do princípio que para que haja poesia, é necessário a prosa, e que a um estado do ser poético, há um estado prosaico do ser. Nossas experiências são constituídas, pois, no entre-lugar desses dois estados, embora o prosaico ainda (ou certamente) prevaleça, na atualidade, sobre o poético. Daí a imprescindibilidade de ainda almejarmos viver a poesia, de nos dedicarmos a alcançá-la, e tocarmos, mesmo que com as pontas dos dedos, o estado poético, assim como nos convida Morin (2005), para que, dessa forma, o prosaísmo não tome de assalto nossa existência, plena de poesia e prosa.

Posto isso, a nosso ver, o movimento que Pina Bausch realiza em suas peças, não é, senão, problematizar e confrontar a prosa da vida, mas a partir da tomada de posição de um estado poético<sup>28</sup>. Remetendo novamente a Agamben (2017), se trata de um uso contemplativo

---

<sup>28</sup> Longe de ser ímpar, esse gesto não é de propriedade da dança-teatro de Pina Bausch. A poesia de Fernando Pessoa, o teatro de Samuel Beckett, os romances de João Guimarães Rosa e as performances de Marina Abramović investem-se da poesia para problematizar a prosa da vida, assim como os cinemas de Federico Fellini e Andrey Tarkovski. Tarkovski, inclusive, oferece um entendimento de poesia que, mais do que dialogar com as questões que problematizamos aqui, estrutura toda sua produção cinematográfica, ao afirmar que a “[...] poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade” (TARKOVISKI, 2010, p.18), e que o artista dotado de poesia, ou seja, aquele que, apesar de tudo, consegue perceber o que tem de poético na vida ordinária, “[...] é capaz de ir além dos limites da lógica linear, para poder exprimir a verdade e a complexidade profundas das ligações imponderáveis dos fenômenos ocultos da vida” (TARKOVISKI, 2010, p.19).



da prosa, pelo olhar e pelas mãos da poetisa, o que nos permite conceber que a coreógrafa extrai da prosa a substância e a energia de sua poesia. Ao empreender esse gesto, Pina complexifica a experiência humana e a cotidiana, ambas atravessadas pelas transformações oriundas da passagem da tradição para a modernidade e, mais contemporaneamente, o estabelecimento de uma cultura midiática como processo interacional de referência.

Imaginemos então um gesto improvável, comum a um estado poético do ser: se possível fosse escutarmos a poesia que emana dos movimentos dos corpos e da dramaturgia de Pina Bausch, o que ouviríamos? Que experiências e lições poderíamos absorver de sua dança-teatro? A este questionamento impossível, Pina daria de ombros, como nos lembra José Gil (2001, p. 213), ao evocar as palavras da coreógrafa: “o que acho que está bem é uma pessoa poder ver de certa maneira e outra de uma maneira completamente diferente”. É seguro dizer que a declaração de Bausch remete à autonomia estética de sua obra, algo valorizado por grandes artistas. Contudo, e a despeito da esquiva da coreógrafa, seria igualmente correto admitirmos, na esteira de muitos leitores e críticos de sua arte, que, muito possivelmente, ouviríamos um canto de lamento sobre a experiência humana. Especialmente nas produções cênicas realizadas entre as décadas de 1970 e 1990, a dor, a angústia, a melancolia e o desamparo são temáticas centrais da dança-teatro de Pina Bausch, construindo uma sinfonia de afetos formada por movimentos preenchidos por paixões tristes que dizem sobre a vulnerabilidade dos sujeitos modernos. Paixões tristes que podem ser experienciadas, por exemplo, em *1980 - Uma peça de Pina Bausch* (1980)<sup>29</sup>, na cena em que uma mulher passa batom nos lábios e beija um homem no rosto repetidas vezes. O homem, apesar dos beijos, permanece indiferente, triste, como se aqueles gestos de carinho, demasiadamente exagerados, fossem para ele desconfortáveis, ao ponto de ser apreendido como agressão. Igualmente, podemos experimentar esses afetos em um excerto do espetáculo *Nur Du* (1996), presente em *Pina* (2009), filme dirigido por Win Wenders. Nele, um homem executa passos de dança ao som da canção *Luna de Margarita* (1960), do venezuelano Simón Díaz. Com um certo desespero no rosto e nos gestos, clama por outro homem, de nome André. Ao encontrá-lo, lança-se nos braços dele. Mas, logo depois, se joga ao chão para, em seguida, repetir aqueles mesmos movimentos.

O desencontro, as desilusões amorosas, a solidão, a superficialidade, a impossibilidade e a sensação de vazio das relações com o Outro é o que, de modo geral (mas não exclusivamente), pode ser vivenciado pelo espectador no encontro com as peças criadas por Pina Bausch e seus atores-bailarinos. Desse encontro, emerge de seus espetáculos uma certa

---

<sup>29</sup> A peça foi uma homenagem de Pina a Rolf Borzik, seu primeiro marido que faleceu no ano de 1980, em decorrência de um câncer.

atmosfera de sofrimento. Um sofrimento que nos acompanha e diz sobre a precariedade dos seres no mundo e que, muitas vezes, encontra-se recalcado nos modos de racionalização social de uma modernidade. Numa perspectiva filosófica existencial<sup>30</sup>, supomos então que ao dançar o sofrimento dos sujeitos, Pina narra nossos próprios sofrimentos. Neste sentido, faz-se necessário nos interrogarmos: quais sujeitos seriam estes, atormentados pelas paixões tristes que fruímos ao experienciarmos a dança-teatro da coreógrafa alemã?

## 2.2 O lamento da imperatriz nada mais é que o nosso próprio lamento

*Assim, a primeira decorrência do existencialismo é colocar todo homem em posse daquilo que ele é, e fazer repousar sobre ele a responsabilidade total por sua existência. E quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que ele é responsável estritamente por sua individualidade, mas que é responsável por todos os homens.*  
(SARTRE, 2017, p. 26)

Eis nossa tarefa. Identificar esses sujeitos implica em afirmarmos que eles emergem em um contexto específico, decorrente de uma nova configuração social, uma nova forma de interagir com o espaço e com o tempo que se revela na passagem conflituosa da tradição para a modernidade ocidental, num movimento intelectual que nos aproxima de Walter Benjamin (2009, 2012, 2016 e 2017). Mesmo que historicamente datado, a implicação dessas transformações permanecem latentes, ou seja, ainda tem ressonância nos dias de hoje, repercutem psíquica e sensivelmente em nossa forma de vida, este conjunto de sistemas e padrões de racionalização que partilhamos social e simbolicamente, e se incorporam nas instituições e em nossos hábitos, normatizando nossas interações (SAFATLE, 2008).

Imagens do filme *O Lamento da Imperatriz* (1990) e o dispositivo de repetição de movimentos em Pina Bausch. Partimos de dois aspectos da dança-teatro de Pina, na tentativa de esclarecermos as especificidades dos sujeitos evidenciados na arte da coreógrafa, a partir da ruptura traumática que representou o nascimento da modernidade e a sensação de mal-estar diante das transformações sociais estabelecidas por esse acontecimento.

Único longa-metragem dirigido por Pina Bausch, *O Lamento da Imperatriz* (1990) é uma obra que se particulariza pelo absurdo. O filme tem a cidade de Wuppertal como a personagem principal que se metamorfoseia em um palco privilegiado, onde os bailarinos

---

<sup>30</sup> Importante ressaltar que não utilizamos o termo existencial de forma desmedida. Respeitamos, pois, a historicidade do conceito, vinculando o termo à doutrina fundada por Jean Paul Sartre na primeira metade do século XX.

executam uma série de performances e experimentações, ora no espaço público, ora no ambiente privado, em uma clara tentativa de estetização da vida moderna. Partituras de dança, movimentos que transitam entre o premeditado e o improvisado, a ausência de diálogos, a exposição de corpos e expressão de devires pulsam do filme que evidencia características importantes da arte de Pina, em uma montagem não-linear complexa. Não desejamos realizar uma investigação pormenorizada da obra, muito menos uma análise fílmica em busca de um sentido que estruture a narrativa de *O Lamento da Imperatriz*<sup>31</sup>, mas algumas imagens nos tocam de modo especial.

Logo nos primeiros minutos da obra, a câmera acompanha o caminhar de uma mulher (O LAMENTO DA IMPERATRIZ, 1990, 5min.49, 6min.23). Vestida com um paletó, uma blusa, calçada com um sapato de salto-alto e pernas a mostra, a mulher desloca-se, impassível, em um local inóspito, com um grande galpão espelhado ao fundo. Solitária, podemos observar e sentir a angústia nas expressões e no caminhar da mulher, enquanto ela acelera seu andar. Este, pouco a pouco, vai nos apresentando uma paisagem precária, formada por galpões destruídos e uma grande chaminé que alude à ruína de uma fábrica que padeceu há muito, encerrando seu esplendor econômico.

Após um pequeno corte de duas cenas, a mesma mulher reaparece em um cenário extremamente urbanizado (O LAMENTO DA IMPERATRIZ, 1990, 8min.28, 9min.28). Assentada em um sofá no entrecruzamento de algumas ruas (que podem estar localizadas no centro de Wuppertal), a mulher contempla, entediada, a multidão e o ir e vir de uma frota de carros enquanto fuma, distraída e tranquilamente, um cigarro. Um retrato carcomido da modernidade. As cenas dão a ver o mal-estar dos sujeitos absorvidos pela multidão consumida pela intensidade das transformações citadinas. A partir dessas imagens é inevitável traçarmos um paralelo com os escritos de Walter Benjamin sobre a poesia de Charles Baudelaire e a Paris do século XIX.

Em Benjamin, a capital francesa aparece como pano de fundo para a emergência do sujeito moderno. Com a modernização da cidade, calcada na representação da ideia de progresso, em oposição a um passado apreendido como barbárie – valores caros a um pensamento iluminista que ainda deixava suas marcas -, uma nova paisagem brotava, com a cidade abraçando seus filhos através de uma arquitetura de encher os olhos. Mas não só o olhar mobilizaria esses sujeitos. A cidade estimularia a percepção sensível de seus cidadãos e visitantes com uma intensidade nunca antes sentida. Ofereceria também a liberdade de se

---

<sup>31</sup> CALDEIRA, Solange Pimenta. *O lamento da imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch*. São Paulo: Annablume, 2009.

consumir uma infinidade de maravilhas que possuíam a faculdade de encantar os sujeitos, assim como encantavam o homem do mundo antigo a imagem do Colosso de Rhodes, do Farol de Alexandria ou dos Jardins Suspensos da Babilônia. O caminhar pelas ruas era acompanhado pela oferta de mercadorias. À venda, produtos de toda a sorte: perfumes, roupas, artigos de luxo, xales de cashmere e objetos utilitários fascinavam a multidão, essa massa uniforme de indivíduos que erravam por suas ruas e passagens<sup>32</sup>. No entanto, um errar com uma finalidade última: o consumo das novidades que a cidade moderna lhes apresentara.

Seduzidos por letreiros, luzes e vitrines que não refletiam, mas iluminavam a imagem dos sujeitos, estes eram incitados a um comportamento narcisista, ao transitarem por verdadeiros templos do consumo, galerias onde “cada clarão, é como um dia depois de outro dia, abrindo um salão”, de novidades espetaculares, como canta o eu lírico de Chico Buarque em *As Vitrines* (1981). A metrópole como um vão tomado por entretenimentos ofertados pela “rua lasciva do comércio, só afeita a despertar os desejos” (BENJAMIN, 2009, p. 85), onde os sujeitos eram constantemente hipnotizados pelas mercadorias. A mesma que outrora produziam, agora já podiam desfrutar do prazer propiciado pelo consumo. Em suma, o consumo como nova e precária forma de vida, atestaria Benjamin (2017).

Impressiona ao filósofo alemão a lucidez de Charles Baudelaire, o último dos românticos e o primeiro dos modernos, na descrição de uma imagem que o poeta francês legendaria, acertadamente, como *la modernité*:

[...] é impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa população doentia que engole o pó das fábricas e respira partículas de algodão, cujos tecidos se deixam penetrar pela alvaiade de chumbo, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à produção de obras-primas... Essa população vai se consumindo diante das maravilhas que, afinal, a Terra lhe deve; sente correr em si um sangue púrpura e lança um olhar carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras nos grandes parques. (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2017, p. 76)

É com certo pesar que Baudelaire compreende que nesse cenário, a tradição e as formas de estruturação social coletivas da vida pré-moderna já não determinavam a experiência dos sujeitos e não serviriam como autoreferência para dizer desse novo tempo. A cidade-sonho instituíra nos sujeitos um ritmo frenético, que vibraria na cadência do tempo da produção mercadológica de um capitalismo em ascensão. Não à toa, Benjamin (2017, p. 209) certificaria que ela “muda mais rapidamente que o coração humano”. E os sujeitos, embriagados por esse frenesi, são parte da multidão mergulhada num caldo espesso de fugacidades e efemeridades

---

<sup>32</sup> Segundo Walter Benjamin (2009, p. 80), as passagens da Paris do século XIX configuravam a “morada do sonho” dos sujeitos modernos, “templo do capital mercantil” emergente, equivalente aos shoppings contemporâneos, cuja finalidade é o entretenimento pelo consumo e vice-versa.

transportadas pelo aqueduto da modernidade. Nela, o esbarrar dos corpos, os encontrões, o ombro a ombro e a pressa do transeunte na rua conformariam, para Baudelaire, o vazio do mundo moderno, das relações; formas sem conteúdo que escorrem por entre as mãos e que, ao escorrerem, impedem que produzamos experiência (BENJAMIN, 2017).

Para viver a modernidade, como uma nova realidade, é preciso nos entregarmos a um estado poético, partindo da precariedade da prosa. Para viver a modernidade é preciso, antes de tudo, uma constituição heroica (BENJAMIN, 2017), o que acarreta na obrigação de não recuar “diante dos desafios que ela propõe e não se deixar enfeitiçar pelas maravilhas que ela nos seduz” (KEHL, 2009, pos. 703). Benjamin identificaria esse herói na figura *flâneur*. Poeta urbano, o *flâneur* assume para si a responsabilidade de registrar as transformações dos sujeitos e as mudanças advindas da modernidade, legando-as para as gerações posteriores.

Para Benjamin (2017), o *flâneur* é personificado na figura do narrador de Charles Baudelaire nos poemas de *As flores do mal*. É ele que, em uma atitude sacrificial, aceitara se perder no meio da multidão para observá-la e retratar o embate entre tradição e modernidade, ajuizando a vitória desta. O *modus operandi* desse artista miserável da *pólis* moderna consistia na entrega à deriva, num vagar espaçado, solitário, anônimo e distraído pelas ruas, passeios e passagens, em oposição ao tempo frenético da multidão. Dispensando o privilégio do ócio como um tempo pertinente à criatividade, comumente associada à aristocracia abastada, o *flâneur* recua em direção à ociosidade, à vadiagem como protesto contra a mercantilização das relações instituídas pela fetichização das mercadorias. Nesse deslocamento, ele nega a sujeição do homem ao consumo. Apesar de ter consciência de seu modo de existência miserável, para o poeta, a *flanerie*, o ato de peregrinar pela cidade em transformação, errando pelas ruas e permitindo perder-se na massa não são sinônimos de decadência. Pelo contrário, são gestos críticos que se manifestam pela corporeidade. Fazendo da miséria virtude (BENJAMIN, 2017), esses componentes são, sobretudo, paixões estéticas que o encorajam em sua jornada de herói. Assim, para o *flâneur*, a verdadeira decadência são as mudanças as quais ele assiste horrorizado. Mais especificamente, é a complacência do sujeito moderno ante a forma de vida burguesa que se instituíra. Daí sua lucidez crítica, daí seu mal-estar desesperançado, daí seu desconforto melancólico causado pelo fato de ter presenciado a derrocada do indivíduo. O que lhe resta então é o ato de recolher a poesia que a multidão descarta no chão<sup>33</sup>, em detrimento da ação de se alienar na forma de vida vigente proporcionada pelo exercício do consumo.

---

<sup>33</sup> Aqui fazemos mais uma referência à canção *As Vitruines* (1981), de Chico Buarque.

Ao diagnóstico de Benjamin (2017), associamos à emergência da modernidade, na esteira de Maria Rita Kehl (2009) e Slavoj Žižek (2016), uma característica importante inerente ao sofrimento dos sujeitos evidenciados na dança-teatro de Pina Bausch: o individualismo. Se da vitória da modernidade no embate contra a tradição criaram-se as condições psíquicas e afetivas para o surgimento daquele que viria a ser o sujeito moderno, este, ainda que imerso na multidão das grandes cidades, depara-se com sua individualidade protegida pela privacidade do núcleo familiar. Vale lembrar que anteriormente, nas sociedades pré-modernas, as formas de se interagir com o mundo eram regidas por uma figura divina. Nossas crenças giravam em torno de uma verdade única, a-histórica. Nessas sociedades, natureza e tradição predeterminavam uma forma de vida que se estruturava numa experiência social coletiva e uma verdade universal partilhada por todos.

Kehl (2009, pos. 547) aponta que essa configuração começa a ruir com a ruptura que a reforma protestante provocou nos campos do trabalho, da linguagem e, sobretudo “no seio do cristianismo – quando promoveu, entre outras mudanças, uma nova forma de individualismo religioso – e atingiu a maturidade das sociedades burguesas ascendentes da Europa oitocentista”. A reforma e os processos de subjetivação que se deram na tênue linha que separava a família nuclear como ambiente privado, com resquícios de uma vida coletiva, em oposição à presença do sujeito e sua individualidade na emergente esfera pública europeia<sup>34</sup>, ocasiona um trauma na sociedade. Este corte traumático pode ser observado no recuo de uma referência estável que, historicamente, sempre estruturou nossas formas de vida, seja um referencial divino nas sociedades tradicionais, seja a autoridade paterna, na figura do pai primevo (levando-se em conta uma perspectiva freudiana) na sociedade moderna, e, em termos lacanianos, seja pelo grande Outro<sup>35</sup>, enquanto ficção e ordem simbólica que predeterminava a experiência na modernidade tardia.

Pela primeira vez o sujeito se vê sozinho diante de todas as mudanças que a modernidade traria consigo. A possibilidade de mobilidade social lhe proporcionara uma liberdade de escolhas, ainda que muitas vezes reduzidas à chave do consumo e do progresso. O

---

<sup>34</sup> Em suas Passagens, Benjamin (2009, p. 435) anota um excerto do século XIX de Sigfried Giedion, que registrava “uma mistura singular de tendências individualistas e coletivistas. Como nenhuma época anterior, ele cola em todas as ações a etiqueta ‘individualista’ (o Eu, a Nação, a Arte), mas, subterraneamente, nos mais desprezados domínios citadinos, ele precisa criar, como em uma vertigem, os elementos para uma configuração coletiva...”.

<sup>35</sup> O grande Outro é um ser virtual, insubstancial mas que, paradoxalmente, se substancializa a partir de sua própria ausência. Não podemos vê-lo. No entanto, ele está ali, regendo e dirigindo nossos atos, nossos modos-de-vida. Nas palavras de Žižek (2010, p. 16) o grande Outro é uma ordem simbólica, “a constituição não escrita da sociedade [...] é o mar em que nado, mas permanece essencialmente impenetrável – nunca posso pô-la diante de mim e segurá-la. É como se nós, sujeitos de linguagem, falássemos e interagíssemos como fantoches, nossa fala e gestos ditados por algo sem nome que tudo impregna”.

desaparecimento da tradição lhe apresentaria novas estruturas de convívio e modos de se relacionar com o outro cada vez mais complexos - vide o trânsito por diferentes identidades inerentes ao sujeito da modernidade tardia. Suportar tantas mudanças sozinho, munido exclusivamente de sua subjetividade, torna sua existência um fardo deveras pesado. A falta que essas referências fariam culmina no mal-estar como sintoma. Impossibilitado de encontrar no outro o amparo para seu desajuste, acaba por restar-lhe, assim, poucas oportunidades de escolha, a exemplo da retribuição “em moeda neurótica o preço do recalque da dimensão coletiva e dos elos comunitários que, ainda quando negados, determinam sua existência”, nos termos de Kehl (2009, pos.365); o preenchimento da lacuna fantasmática deixada pelo recuo da autoridade paterna e do grande Outro com a chave do consumo ou de outra figura autoritária, conforme Žižek (2016), ou, por fim, entregar-se ao sofrimento como perspectiva precária de forma de vida.

Retornando às imagens que evidenciamos em *O Lamento da Imperatriz*, intuímos que o deslocar da mulher (FIG. 4) é o deslocar desajustado do sujeito moderno. Seus olhos prostrados no chão, remetem ao melancólico benjaminiano, negando-se a mirar o cenário em ruínas pelo qual caminha. Mais de cem anos depois as transformações da modernidade ainda pesam sobre seus ombros, estão latentes. A despeito de seu sofrimento, ela já não se ilude pelas maravilhas que a modernidade lhe prometeu. O cenário decadente pelo qual transita revela a ilusão das promessas da modernidade, na forma de um “horror nú e crú” (BENJAMIN, 2017, p. 66) que, outrora, se apoderou de Baudelaire, e que no tempo do agora, toma de assalto seu caminhar, próprio da aceleração da vida moderna.

No entanto, como que tocada por um *insight*, toma ciência de sua fragilidade, que é a própria fragilidade da existência humana, e opta por resistir à essa nova configuração social, através de uma postura cínica. Ao invés de se deixar consumir pela multidão, como se entregava Charles Baudelaire à *flâniere*, assenta-se em um sofá (FIG.5), prostrando seu corpo no centro da metrópole. Distinto é também seu contemplar. Se para Benjamin (2012), o anjo da história, impulsionado em direção ao futuro pelo vendaval do progresso, lança seu olhar para o passado, ao observar perturbado suas catástrofes e horrores, a postura crítica da mulher em *O Lamento da Imperatriz* consiste na conduta em contemplar o presente. Encerrada em sua condição precária, observa a decadência da cidade e dos sujeitos, os mesmos que, no passado, ainda acreditavam no progresso como promessa de futuro.



FIGURA 4 - Cena de *O Lamento da Imperatriz*

Fonte: *O lamento da imperatriz*. Direção: Pina Bausch. 1990.



FIGURA 5 - Cena de *O Lamento da Imperatriz*

Fonte: *O lamento da imperatriz*. Direção: Pina Bausch. 1990.



Essa perspectiva pessimista adequa-se a uma determinada configuração temporal, um novo regime de temporalidade que buscamos evidenciar através do dispositivo de repetição de movimentos em Pina Bausch.

Como vimos anteriormente, o método da repetição é utilizado por Pina como uma forma de dessemantizar movimentos. Através da repetição, a coreógrafa procura lidar com as expectativas dos espectadores, rompendo com significados e conceitos previamente estabelecidos apresentando, ao mesmo tempo, um horizonte de possibilidades onde podemos construir novos significados e conceitos acerca de suas obras, fazendo aparecer “o novo no sempre igual e o sempre igual no novo”, como atesta Benjamin (2017, p.170) sobre a poesia de Charles Baudelaire. Entretanto, observamos que além de uma relação espacial (do movimento em si) e conceitual (no que diz respeito ao processo de fruição dos espetáculos), o dispositivo de repetição expressa, igualmente, uma relação com o tempo. Se repararmos com atenção uma coreografia qualquer que se singulariza pela repetição, fatalmente iremos observar uma espécie de confusão temporal. Notemos: uma partitura de dança se inicia com a força de um movimento que segue, em ressonância, quando, em um determinado instante, ela cessa. Na impossibilidade de encontrar uma solução que dê prosseguimento à coreografia e atinja seu fim, a partitura volta até o momento inicial, configurando a circularidade de um eterno retorno. Isso quer dizer que o movimento acontece, porém, se manifestando através de uma mobilidade imóvel. Se tomarmos como referência a construção social do tempo a que estamos acostumados, a repetição promove estranhamento e desconforto. Este desconforto diz respeito à atualidade de nossa experiência com o tempo, em consequência do surgimento de um novo cronótopo que Gumbrecht (2012, 2015) vai conceituar como presente amplo.

Historicamente, a relação do sujeito moderno com o tempo foi marcada por uma certa linearidade teleológica. Basta nos lembrarmos que o caminho percorrido pela humanidade no decorrer da história tinha como ponto de partida o passado e o trânsito pelo presente em direção ao futuro. Neste cronótopo, idealizado como o próprio tempo histórico, os eventos do passado eram apreendidos como barbárie, o presente como espaço onde se dão nossas experiências, enquanto que ao futuro confiávamos nossas esperanças alimentadas pela ideia e a obsessão pelo progresso como único caminho possível para a salvação da humanidade<sup>36</sup>. Essa estrutura de

---

<sup>36</sup> No século XIX havia uma grande obsessão com relação ao futuro e um frisson futurologista que mexia com o imaginário das pessoas, como anota Benjamin, em mais um excerto de suas *Passagens*: “Paris no ano de 2855: ‘A cidade tem trinta léguas de circunferências. Versailles e Fontainebleau, bairros perdidos entre tantos outros, projetam sobre periferias menos pacíficas os refrescantes perfumes de suas árvores vinte vezes centenárias. Sèvres, convertido em mercado permanente dos chineses, nossos compatriotas desde a guerra de 2850, exhibe... seus pagodes com sinos retumbantes, entre os quais existe ainda a manufatura de outrora reconstruída em porcelana à moda da rainha.’” (HOUSSAYE *apud* BENJAMIN, 2009, p. 443)

pensamento com relação ao tempo permaneceu por mais de um século, e, de certa forma, ainda irriga o imaginário do senso comum. A crença em carros voadores e tecnologias mágicas eram muito comuns entre as crianças nascidas na década de 1980, possivelmente influenciadas pelo *boom* hollywoodiano de filmes de ação. Acreditava-se ainda que o progresso traria o fim das mazelas do mundo, da pobreza, da fome e a cura de doenças como o câncer e a AIDS.

Foi o historiador alemão Reinhart Koselleck o responsável por conferir um estatuto conceitual à nossa experiência temporal, com o objetivo de historicizar a consciência histórica. Partindo da linearidade do tempo, Gumbrecht (2015) assinala que para o historiador, o tempo nada mais é que um agente de transformação. Assim, todos os acontecimentos do mundo são influenciados por seu passar. No cronótopo problematizado por Koselleck, os sujeitos creem que na medida em que peregrinam pelo tempo, vão deixando o passado para trás, com a distância que se conforma entre o presente e o passado, desqualificando os acontecimentos deste<sup>37</sup> como pontos de referências estáveis. Já o destino do futuro não se limita ao progresso. Pelo contrário, ele nos apresenta contingências, devires e um horizonte de possíveis donde construiríamos nossos caminhos. Na fissura entre o passado e o futuro, desponta o presente como um curto momento de transição, breve como o tempo acelerado da vida moderna. É nesse presente que se constituiria nosso espaço de experiência, “lugar onde o sujeito, adaptando experiências do passado ao presente e ao futuro, fazia escolhas entre as possibilidades que este lhe oferecia” (GUMBRECHT, 2015, p. 15).

Gumbrecht coloca em xeque o cronótopo complexificado por Koselleck, ao postular que ele já não seria suficiente para dar conta de nossa relação com o tempo. De acordo com o autor, algo aconteceu em meados do século XX que causou uma congestão nessa configuração temporal, alterando nossa relação com o tempo e influenciando em nossa disposição anímica. Para Gumbrecht (2012, 2015), esse “algo” manteve-se em um estado de latência<sup>38</sup>, revelando-se,

---

<sup>37</sup> Rangel (2016), sugere que o mal-estar do sujeito estaria vinculado a uma experiência temporal na qual a ideologia de progresso teria ofuscado o caráter de possibilidade da história como horizonte de possíveis, criando assim uma atmosfera de melancolia. Esta seria inerente à “dificuldade em se recolher determinado passado obscurecido no interior de uma realidade imediata, em especial se essa configuração do real é o da modernidade, determinada pelo progresso” (RANGEL, 2016, p.4).

<sup>38</sup> Quando utilizamos a palavra latência, utilizamos no sentido próximo em que Hans Ulrich Gumbrecht nos apresenta em uma de suas obras, como metáfora de um passageiro clandestino. “Numa situação de latência sempre que há um passageiro clandestino, sentimos que existe alguma coisa (ou alguém) que não conseguimos agarrar ou tocar – e que esta ‘qualquer coisa’ (ou qualquer pessoa) tem uma articulação material, o que significa que essa coisa (ou pessoa) ocupa determinado espaço. É impossível dizermos com precisão de onde nos vem a certeza dessa presença, tampouco sabemos afirmar exatamente onde está agora aquilo que é latente. E, porque não conhecemos a identidade do objeto ou da pessoa latente, nada nos garante reconheceríamos essa entidade se alguma vez viesse a revelar-se diante de nós. Além do mais, aquilo que está latente sofre transformações durante o tempo em que permanece oculto” (GUMBRECHT, 2012, p. 40). De certa forma, a ideia de latência em Gumbrecht dialoga com o conceito de spectralidade/assombração em Derrida (1994) que discutimos em trabalho anterior, em parceria com Cláudio Coração. Para mais, consultar: CORAÇÃO, Cláudio; RIOS, Saulo. *A presença fantasmática do*

pouco a pouco, nos primeiros anos do século XXI, ao deixar transparecer alguns vestígios, tendo em vista nossa experiência com o futuro, com o passado e com o presente.

A imagem de futuro que tínhamos no passado não se conformou. O futuro, já não se apresenta a nós como um horizonte de possíveis, mas como uma série de ameaças e catástrofes que colocariam em risco a própria humanidade: o aquecimento global, o aparecimento de novas doenças e a iminência de um desastre nuclear, agora suscitado pela rinha entre Donald Trump e Kim Jong-un são alguns desses vestígios<sup>39</sup>. Neste devir-precário, perdemos a capacidade de legar para as gerações futuras, conforme postula Gumbrecht (2015). De fato, e cada vez mais, as gerações Y e Z não se mostram preocupadas em planejarem o futuro, pouparem fundos para uma vida mais satisfatória como faziam nossos pais, apesar de todo o desastre econômico e das reformas em curso em vários países do mundo. Talvez, essa despreocupação seja reveladora de uma nova relação com o futuro, essa que se dá pela precariedade que ele nos apresenta. O futuro é a própria precariedade.

Em contrapartida, diante da impossibilidade de escolhermos futuros possíveis, nossa relação com o passado também se modifica. Já não conseguimos deixar o passado para trás. Ele invade nosso presente (GUMBRECHT, 2012) com tamanha força que viola nossa capacidade de selecionarmos seus acontecimentos como pontos de referências, haja vista as ondas de nostalgia, exploradas com grande eficiência pelo mercado e pela mídia, que se presentificam e nos acometem. As tecnologias da informação nos concederam a virtude de tudo lembrarmos através de dispositivos de armazenamento com espaço infinito, prometendo proteção contra os perigos do esquecimento, tal qual a memória prodigiosa de *Funes, o memorioso*<sup>40</sup>, no conto de Jorge Luís Borges (1989). O perigo que se coloca é o de que a promessa de tudo lembrar leve à nossa ruína, a exemplo da ruína que acometera Irineu Funes.

---

*samba*: herança e assombramento no pop-rock brasileiro dos anos 1990. In: Associação nacional dos programas de pós-graduação em comunicação; XXVI Encontro Anual da Compós, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/4wLCvZ>

<sup>39</sup> Não queremos adotar uma postura alarmista diante do futuro como precariedade no diálogo que promovemos com o pensamento de Gumbrecht (2015). Paralelamente, distanciamos-nos do ato de colocar em cheque as pesquisas científicas que comprovam o aumento do aquecimento do planeta nos últimos anos. No entanto, é verdade que grande parte dos exercícios de futurologia tendem ou para o pessimismo ou para o otimismo. Para uma crítica sobre a postura pessimista, sugerimos a leitura de Žižek (2016).

<sup>40</sup> No conto de Borges, o personagem Irineu Funes, após um incidente, desenvolve uma memória prodigiosa. Com ela, ele foi capaz de relembrar todos os acontecimentos do passado com riqueza de detalhes, como narra esta passagem: “nós, de uma olhadela, percebemos três copos em cima de uma mesa; Funes, todos os rebentos e cachos e frutos que comporta uma parreira. Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer do trinta de abril de mil oitocentos e oitenta e dois e podia compará-las na lembrança com as listras de um livro espanhol encadernado que vira somente uma vez e com as linhas de espuma que um remo sulcou no Rio Negro na véspera da batalha de Quebracho. Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada às sensações musculares, térmicas etc [...] Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro; nunca havia duvidado, cada reconstrução, porém, tinha requerido um dia inteiro” (BORGES, 1989, p. 94).

Nesse ínterim, o presente perde sua capacidade transitória e já não se singulariza como agente absoluto de transformações (GUMBRECHT, 2012), passando a ser vivido como uma cadeia de simultaneidades, um presente amplo<sup>41</sup>, “rodeado por um futuro que não conseguimos mais ver, ter acesso ou escolher, e por um passado que não conseguimos deixar para trás” (GUMBRECHT, 2012, p. 48). Por isso, nossa sensação de estagnação, de uma mobilidade imóvel, a exemplo da repetição bauschiana, em que o passado, como tempo e espaço onde o movimento teve seu início, invade o presente no qual assistimos a coreografia. Na repetição em Pina, antes do movimento atingir seu apogeu e seu fim, o futuro fecha-lhe as portas, frustra suas expectativas, forçando o recomeço da coreografia, de volta a um passado onde acreditar na possibilidade do futuro, enquanto devir, ainda era algo possível. De fato, uma experiência de fruição de um presente vivido como simultaneidades. Mais do que uma subversão estética (FERNANDES, 2007) intimamente ligada à fruição de seus espetáculos, Pina Bausch estetiza esse cronótopo através do dispositivo de repetição de movimentos.

Não há como sairmos incólumes dessa nova relação com o tempo que se instituiu. Neste sentido, somos compelidos a concordar com Gumbrecht, no momento em que o autor afirma que o presente amplo:

[...] no qual as experiências se acumulam até se tornarem um fardo pesado [...] é, acima de tudo, um presente cuja relação com o futuro transforma a crença no progresso e os ambiciosos projetos que ela acarreta numa disposição estagnante de algo mais profundo do que a depressão (GUMBRECHT, 2015, p. 67).

Isso posto, quais sujeitos seriam estes, atormentados pelas paixões tristes que fruímos ao experienciar a dança-teatro da coreógrafa alemã? Retomando a indagação com a qual iniciamos este excerto, uma resposta possível seria aquela que identifica esses sujeitos como aqueles que procuramos descrever acima, circunscritos a uma forma de vida herdeira das configurações sociais da modernidade e do regime de temporalidade imposto por esse novo cronótopo. O sofrimento e o desajuste perante tantas mudanças permanecem no decorrer do tempo e são a própria condição de existência desses sujeitos, constituindo seus processos de subjetivação. Se tomarmos como referência os textos de Benjamin (2017), podemos aferir que esses sujeitos consubstancializam-se na figura do poeta Charles Baudelaire. Mas não somente.

---

<sup>41</sup> Em suas reflexões sobre a emergência desse novo cronótopo que o autor conceitua como presente amplo, Gumbrecht (2015, p. 17), aponta que, se no presente vivido como transitividade, a autoreferência histórica e epistemológica seria a do sujeito cartesiano, seria pertinente afirmar que o novo cronótopo, clame por uma nova autoreferência “que esteja mais solidamente enraizada no corpo e no espaço”, a partir de um desejo que emergiu “como reação a um mundo determinado por uma excessiva ênfase na consciência”, e completa que, possivelmente, essa nova referência seria o próprio corpo dos sujeitos.

São eles, igualmente, o compositor alemão Johannes Brahms, que ao compor o *Concerto para Piano nº1* (1859), cria uma atmosfera de nostalgia de uma vida tradicional, frente as mudanças que se estabeleceram com a modernidade. Estes sujeitos são, porque não, Bernardo Soares, heterónimo de Fernando Pessoa, trancafiado na privacidade de seu quarto, narrando e compartilhando seu desajuste ante e com o mundo em *O livro do desassossego* (2013). São também Virgínia Woolf, em sua carta de despedida endereçada a seu marido, quando, desesperançada e afetada por uma onda de improdutividade intelectual, opta por colocar fim a sua vida. São Pier Paolo Pasolini (2016) anunciando-se como uma força do passado, no momento em que atesta a monstruosidade dos homens e mulheres que nasceram das entranhas mortas da modernidade. São o eu lírico de Carlos Drummond de Andrade, fraco e comovido como o diabo, na busca de uma solução para o mundo em *Poema de Sete Faces* (1983). Esses sujeitos são Pina Bausch. São seus bailarinos-atores. Somos nós, desassossegados, lamentando, tal qual a imperatriz bauschiana, a condição dos seres humanos. Portanto, é desse lamento que sobressai a potência existencial da obra de Pina Bausch. Sendo o lamento da imperatriz nosso próprio lamento, isso significa dizer que o ato individual de lamentar envolve o lamento de toda a humanidade. Posto isso, o mal-estar do sujeito moderno nada mais é que nosso próprio mal-estar, como atesta Jean Paul Sartre (2017, p. 28), ao proferir que “o homem é angústia; isso significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas o que escolhe ser, mas é também o que será a humanidade inteira, não poderia furtar-se do sentimento de sua total responsabilidade”.

### **2.3 Afetos - um diálogo com o não-racionalizável inerente à experiência humana**

*Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais  
sua potência de agir é aumentada ou diminuída,  
estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias  
dessas afecções.  
(SPINOZA, 2007, p.163)*

E, de repente, estamos sozinhos. A intensidade e a velocidade das mudanças advindas da modernidade impactaram nossos modos de vida profundamente. É verdade que o peso dessas transformações nos legou novos processos de inteligibilidade social e, conseqüentemente, novas formas de interagir com o espaço, com o tempo e com o Outro. Nos legou também outras possibilidades de caminhos epistemológicos e saberes para apreendermos nossos modos de relacionar com e estar no mundo em diferentes campos do conhecimento, além de nos revelar, ainda, uma série de marcas em nossos corpos que não cicatrizaram por completo. Entretanto, é

curioso perceber que as marcas das quais expressamos são invisíveis, isso se tomarmos a visão como sentido fundamental para apreendermos a experiência vivida e problematizarmos o real - sobretudo se nos concentrarmos na força (ou violência) das imagens midiáticas que a todo momento insistem em nos seduzir.

Porém, a invisibilidade dessas cicatrizes não diz do “invisível da transcendência, e sim do não-visto da imanência” (SODRÉ, 2006, p. 98). Elas são, pois, de outra ordem, mas incutem no sujeito moderno um mal-estar que não pode ser analisado única e exclusivamente pelas lentes da prosa do mundo, tendo como personagem principal dessa narrativa o sujeito como autoreferência de uma racionalidade cartesiana, aquela que exalta a mente numa relação de superioridade com o corpo, circunscrita em um processo de racionalização social. Queremos afirmar que essas cicatrizes são invisíveis, sim, porém, machucam tanto, ou mais, quanto um corte profundo na carne, visto que por se encontrarem no espectro do sentir, influem em nossas disposições anímicas e condicionam a vida social. A nosso ver, não há, pois, como problematizarmos o sujeito moderno e seu mal-estar característico, sem promovermos uma problematização sobre a dimensão dos afetos. Ou seja, não há como falar de solidão, melancolia, desamparo, da impossibilidade do amor e sobre a busca da felicidade, temas caros à dança-teatro de Pina Bausch, sem promovermos um diálogo com aquilo que há de não-racionalizável na experiência humana, mesmo porque, se algo pulsa da dança-teatro de Pina, esse pulsar é constituído por afetos, são deles que a coreógrafa retira toda a força e pujança de sua dança-teatro.

Todavia, esse intento pressupõe uma determinada postura que diz mesmo de uma relação com as coisas do mundo. Tomemos como exemplo um dos cantos da Odisseia, de Homero, mais precisamente aquele que coloca em cena o encontro entre o herói grego Ulisses e as sereias<sup>42</sup>. Notórias eram as histórias sobre as sereias que viviam em uma ilha localizada no Mar Mediterrâneo. A fama desses seres se dava por seus cânticos mágicos, reconhecidos por uma beleza profunda, divina, capazes de deixar os homens em estado de êxtase. Os marinheiros que se aventuravam a navegar pela ilha, ousando escutar o canto das sereias, corriam perigo de se submeterem à uma desgraça fatal. De acordo com a narrativa grega, os homens que por ali passavam eram seduzidos pela beleza de vozes mitológicas, resultando no naufrágio de suas embarcações e a entrega de seus corpos a mulheres tão belas quanto a melodia que entoavam.

---

<sup>42</sup> O gesto que fazemos aqui é diferente daquele empreendido por Adorno e Horkheimer (2006). Se na *Dialética do esclarecimento* os pensadores frankfurtianos utilizam-se da Odisseia como uma alegoria para refletir sobre a sociedade, a ascensão da burguesia e os modos de produção capitalista, utilizamos de uma passagem da Odisseia no sentido de refletir, sobre modos de estar e de se relacionar com o mundo.

Já arrebatados pela fantasia do canto, eram devorados por elas que revelavam, por fim, sua monstruosidade sublime: criaturas metade mulher, metade pássaro. Informado pela feiticeira Circe sobre os perigos que as sereias representavam, Ulisses, navegando com sua tripulação nas proximidades da ilha, ordenou a seus soldados que tapassem os ouvidos com cera e que remassem adiante, com toda força. O herói solicitou também que os marujos o atassem, firmemente, ao mastro da embarcação, de modo que ele não se deixasse sucumbir pelo canto das sereias, mas, ao mesmo tempo, pudesse gozar da beleza e graça daquele canto mortal, à maneira de uma *petite mort*. Ulisses ordena ainda que qualquer pedido ou súplica que viesse dele em direção à tripulação, no sentido de o desatarem, não fosse acatado. Feito isso, Ulisses se entrega à sedução do canto, ao deleite, à sensualidade das vozes das sereias. Todo seu corpo é afetado por um acontecimento alegre marcado por uma infinidade de prazeres que só poderiam ser experienciados se o herói abrisse mão de sua razão, como o fez.

Pensar com o coração, ao invés de pensar com a razão. Entregar-se ao prazer e à paixão, ao invés de racionalizar, por completo, nossos modos de ser e estar no mundo. Poesia/prosa. Dissertar sobre os afetos não pressupõe a escolha radical entre uma dessas alternativas, com o objetivo de reger toda a vida vivida. Implica, sim, em acharmos um possível, um ponto de intercessão entre o pensamento consciente e as formas de percepção sensíveis. Localizado o ponto, é necessário fazer um furo no real e desconstruirmos uma forma de entendimento do mundo cultivada por uma cultura que insiste em agenciar o confronto entre *logos x pathos*<sup>43</sup>. Através desse movimento poderemos usufruir da possibilidade de colocar a razão de lado (por um curto período de tempo, que seja), garantindo uma abertura plena aos afetos, assim como o gesto de Ulisses, que renuncia à sua racionalidade para se entregar corpórea e afetivamente aos estímulos sensoriais proporcionados pelo canto das sereias. Não se trata, pois, de apreender os afetos como devaneio ou como uma criatura mitológica, trapaceira, que faz uso de forças mágicas para ludibriar o homem racional, mas de compreender a dinâmica afetiva como dispositivo possível para problematizarmos o real. Para isso, poderíamos dizer então, na esteira de Gumbrecht (2016), que dissertar sobre os afetos infere na busca de tentarmos ficar quietos por um momento.

Relendo a filosofia de Martin Heidegger e realizando uma crítica à metafísica ocidental, Gumbrecht questiona a postura epistemológica que coage os sujeitos a produzirem

---

<sup>43</sup> O embate entre *logos x pathos* simula o problema antológico entre a mente e as paixões. Traduzido do grego como palavra escrita, na tradição filosófica ocidental *logos* passou a significar razão. Já *pathos*, tem por significado a emoção, os sentimentos. Chauí (1999, pos. 6012) esclarece que o “*pathos* é um movimento não deliberado, um acontecimento imprevisível que nos faz ora tristes ora alegres, ora benevolentes ora vingativos, ora avarentos ora perdulários, ora sensuais ora frígidos”.

conhecimento, a todo momento, sobre a realidade vivida. O autor comenta que para perscrutarmos determinados fenômenos em sua totalidade seria preciso uma certa disposição corpórea que remete à uma relação originária dos sujeitos com as coisas do mundo, maneira de estar no mundo que, para o autor, remete ao conceito de *Ser*, em Heidegger. Na interpretação que Gumbrecht faz dos postulados do filósofo alemão, a noção de *Ser* concerne a um estado contemplativo dos sujeitos que dispensaria a conformação de conceitos sobre o real. Difere-se, pois, da concepção de transe, já que esse estado nos privaria da sensorialidade de nossos corpos. Longe disso, esse estado corpóreo nos elevaria a uma relação sensível com o mundo “sem significados, sem linhas divisórias, um estado de simultaneidades tão absoluto que absorve inclusive a simultaneidade, a não distinção das coisas presentes e ausentes” (GUMBRECHT, 2016, p. 36), que o autor, a partir de Heidegger, vai nomear como calma-compostura ou serenidade (*Gelassenheit*) como uma epistemologia cotidiana, em detrimento da metafísica, como condição e pré-requisito para uma atitude não interpretativa sobre o mundo. Interessante observarmos como esse movimento intelectual dialoga com os conceitos de uso contemplativo e inoperosidade em Agamben (2017).

No entanto, a leitura que Gumbrecht faz de Heidegger vincula-se ao campo da estética e não diz propriamente de uma politicidade sensível. Não à toa, o autor sugere a inviabilidade de atingirmos tal estado, já que as ciências humanas nos incitam a não pararmos de produzir conceitos, mesmo que haja um chamamento de nosso ambiente midiático sensorio-perceptivo que nos revela o avesso disso. Para Gumbrecht, determinadas linguagens artísticas<sup>44</sup> seriam um último terreno possível de fazer emergir a serenidade, levando-nos ao que Gumbrecht (2016, p. 37), nos termos de Heidegger, chama de desvelamento do *Ser*, processo através do qual a arte “pode algumas vezes nos apresentar (tornar presente a nós) o momento infinitamente breve, um lampejo, da entrada do *Ser*, sua transição, para a esfera da nossa experiência e do sentido”. Por essa perspectiva, o recuo da produção de conhecimento que implica na perda de si (GUMBRECHT, 2016) do sujeito racional, provoca um vazio em nossos modos de inteligibilidade social. Aquilo que era preenchido pelo *logos* acaba por ceder espaço ao *pathos*. O que nos inspira no pensamento de Gumbrecht é que a ação de ficar quieto por um momento nos proporciona uma abertura aos afetos como um modo de relação e vinculação com o mundo,

---

<sup>44</sup> Entre elas, Gumbrecht enumera o teatro japonês, notadamente o Nô e Kabuki, considerando as especificidades dessa linguagem artística tais como duração, ritmo, cenário, batida dos tambores e a repetição de cenas e movimentos. Em um relato subjetivo, o autor comenta que encontrou, no Japão “formas de arte que parecem se associar com os conceitos que usamos com o intuito de descrever o ‘desvelamento do *Ser* [...]”, posto que “ao estar exposto a elas, consigo ter um vislumbre de *Gelassenheit*, por conseguir um descanso da produção de *Erkenntnis* (Conhecimento)” (GUMBRECHT, 2016, p. 38).



entendimento que, de certa forma, remete à uma tradição filosófica iniciada no século XVII pelo filósofo holandês Benedictus de Spinoza (2007), com foco em uma epistemologia da percepção sensível que, apesar de distante no tempo, ainda pode nos auxiliar a colocarmos em cena a problemática dos afetos.

A exemplo de Heidegger e Gumbrecht, Spinoza reflete sobre uma forma originária de nos relacionarmos com o mundo que tem como cerne as afecções do corpo. Para isso, Spinoza (2007) realiza uma crítica a seus predecessores e contemporâneos que parecem colocar o indivíduo numa relação de superioridade com a natureza, como se fosse inerente ao sujeito racional a predisposição para tornar-se senhor resoluto de si e da verdade, imune às paixões e a forças externas que trespassam nossa corporeidade. Na crítica spinoziana, a relação de superioridade dos homens perante a natureza talvez seja o maior equívoco dos pensadores que até então haviam refletido sobre os afetos e os modos de *afecção* do corpo já que eles, ao considerarem o homem como império em um império (SPINOZA, 2007), como perturbador da natureza:

[...] tem uma potência absoluta sobre suas próprias ações e que não é determinado por nada mais além de si próprio. Além disso, atribuem a causa da impotência e da inconsistência não à potência comum da natureza, mas a não sei qual defeito da natureza humana, a qual, assim, deploram, ridicularizam, desprezam ou, mais frequentemente, abominam. (SPINOZA, 2007, p. 161)

A crítica spinoziana nos revela um preceito intelectual cristalizado nas ciências que enxerga as paixões como coisas ilegítimas e os afetos como ilusão e opacidade, sendo ambos nuvens cinzentas que teriam o papel de fazerem os homens reféns das emoções, além de desviá-los do caminho racional e cognitivo da iluminação racional. Por essa perspectiva, e em diálogo com a leitura que Gumbrecht faz de Martin Heidegger, podemos assimilar que para Spinoza (2007), o homem é um corpo intrínseco e circunscrito à natureza, sofrendo e sendo afetado por ela e pelas forças advindas de suas leis e regras, numa relação com o mundo que se dá, antes de tudo, a partir da corporeidade dos indivíduos. Assim como os homens, os afetos são forças imanentes da natureza e não algo extrínseco a ela e ao mundo das coisas.

Antes de darmos prosseguimento à nossa reflexão, é importante evidenciarmos sobre qual conceito de afeto nos alicerçamos para o desenvolvimento deste trabalho. Nosso entendimento sobre o tema apoia-se na concepção de Spinoza (2007), que o compreende como todos aqueles afetos e afecções corpóreas que influem em nossa capacidade de agir, ora estimulando nossa potência de ação, aumentando nossas disposições físicas e mentais, ora restando-a, e, ao mesmo tempo as construções mentais dessas afecções. Conforme Spinoza

(2007, p. 225) o “homem não se conhece a si próprio a não ser pelas afecções de seu corpo e pelas ideias dessas afecções”. Longe, portanto, de nos cegarem, os afetos conformam forças de caráter subjetivo e objetivo, que além de permitirem a emergência de sentimentos, integram a experiência dos sujeitos, influenciando em nossos estados de espírito e na materialidade de nossos corpos, simultaneamente. Sendo transitivos por natureza, nos transportam por disposições anímicas distintas, que podem ora nos abater, bem como nos alegrar.

Na filosofia de Spinoza, o debate sobre afeto não chega a ser tão simples. Partindo do pressuposto de que a mente não pode determinar o corpo e vice-versa, o pensador, em busca de uma causalidade dos afetos, postula que eles possuem um componente performativo, ou seja, de ação, e outro passivo, conceituado como paixão. Segundo Spinoza (2007, p. 163) “quando podemos ser causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão”. Para o filósofo, ambas as causas se vinculam à idealização de afeto através de uma relação de inseparabilidade, apesar de possuírem origens distintas.

A ação, por exemplo, é originária daquilo que o filósofo nomeia como causa adequada<sup>45</sup>, quer dizer, ato pelo qual “quando em nós ou fora de nós sucede algo de que somos causa adequada, isto é, quando de nossa natureza se segue em nós, ou fora de nós, algo que pode ser compreendido clara e distintamente por si mesma” (SPINOZA, 2007, p. 163). A causa adequada conecta-se, por exemplo, aos afetos de tristeza e alegria (ou pelo menos à ideia deles) que preexistem, em nós ou externamente, como um sentimento impessoal, pré-humano que existe por si só. Já a paixão deriva daquilo que o pensador holandês conceitua como causa inadequada, circunscrita num movimento de passibilidade, “quando, em nós, sucede algo, ou quando de nossa natureza se segue algo de que não somos causa senão parcial” (SPINOZA, 2007, p. 163), comportando afecções e estados emocionais que não podem ser explicados única e exclusivamente por seu efeito em nossos corpos e mentes no sentido de uma corporeidade, posto que há outras relações que dizem respeito à sua potência e que podem, inclusive, serem construídas subjetivamente a partir da potência de causas externas de toda sorte como o tempo atmosférico – a beleza de um pôr do sol que nos enche de alegria, por exemplo -, uma canção ou uma peça de teatro que nos melancoliza e nos deixa para baixo, um objeto ou a própria relação que temos com o Outro.

---

<sup>45</sup> Vale a pena elucidarmos que o conceito de causa possui em Spinoza singular importância que abrangem duas conotações distintas: adequada e inadequada/parcial. Nas palavras do filósofo, causa adequada seria “aquela cujo efeito pode ser percebido clara e distintamente por ela mesma. Chamo por causa inadequada ou parcial, por outro lado, aquela cujo efeito não pode ser compreendido por ela só” (SPINOZA, 2007, p. 163).

Relendo Spinoza, Chauí (1999) comenta que o afeto vinculado à causa adequada tem a potência de abrir a ação ao mundo, visto que esta se refere ao que se passa nos sujeitos e externos a eles, não se encerrando à natureza dos indivíduos. Por outro lado, a dimensão afetiva como causa inadequada ou parcial, por se ligar somente ao que se passa nos sujeitos não teria potência interna de sair de si, posto que a natureza dos sujeitos estaria à serviço da paixão. Isso poderia nos levar a intuir que a dimensão passional dos afetos coibiria nossas ações, afetando a capacidade do corpo de aumentar ou refrear sua potência. No entanto, de acordo com Chauí, isso não significaria que a paixão, na acepção spinoziana da palavra, é intransitiva e incapaz de produzir efeitos externos, mas “sim que esses efeitos dependem da operação das causas externas sobre o corpo e a mente, não seguindo, portanto, apenas nossa natureza” (CHAUÍ, 1999, pos. 6340).

O que nos incomoda no pensamento do filósofo holandês é o fato de ele apreender os indivíduos pela perspectiva da natureza humana, no espectro da velha querela que predestina o homem como bom ou ruim, triste ou alegre, a exemplo da afamada frase<sup>46</sup> do contemporâneo de Spinoza, Thomas Hobbes. Por demais essencialista e, talvez, cristalizada, o entendimento de natureza humana não pressupõe movimento. Por ela, se o homem é mal por natureza, pode ser que suas experiências de vida o transformem em um sujeito bom, mas, ainda assim, ele guarda consigo a marca da maldade. Portanto, a ideia de natureza humana presume um movimento programado encerrado em si mesmo. À ela, optamos pela noção de condição humana<sup>47</sup> que, de certa forma, conversa com aquilo que gostaríamos de absorver do pensamento de Spinoza. A concepção de condição humana refere-se ao movimento como um possível, como abertura ao mundo – que presume atividade e passividade, condicionando a bondade ou maldade do homem a relações e condições sociais, históricas e políticas em sua experiência vivida; uma perspectiva relacional dos afetos, seja como ação - como potência que nos permite uma abertura ao mundo -, ou como paixão - cujos efeitos submetem-se a causas extrínsecas -, mas presumindo que os afetos impingem modos de “relação com as coisas e os outros” e igualmente “maneiras de nos relacionarmos conosco mesmos” (CHAUÍ, 1999, pos. 7365). É através desse esforço que

---

<sup>46</sup> Referência à frase que acabou virando um bordão filosófico homem lobo do homem, que atribuía ao homem a mancha da maldade, por natureza. Algo como o pecado original cristão.

<sup>47</sup> Olhando para as imagens de um filme como *Viridiana* (1961), de Luiz Buñuel, seria equivocado refletir sobre as ações das personagens do filme - como a incômoda cena dos mendigos durante o banquete - através da concepção de natureza humana. Seria simples demais julgarmos que aquelas personagens são maus e egoístas por natureza. Assistir a trama pela perspectiva da condição humana seria um exercício mais complexo. Poderíamos aferir, por exemplo, que o desejo de consumo que o capitalismo incute nos sujeitos, e a condição de estarem à margem da sociedade, interfere na conduta das personagens, desejantes de um gozo a que são constantemente estimulados a consumir, ao passo que impedidos de alcançar.

podemos realizar o trânsito de uma concepção filosófica sobre os afetos, para uma paisagem comunicacional.

## 2.4 O encontro como impossibilidade possível

*Se, efetivamente, o afeto constrói o valor 'a partir de baixo', se o transforma na dinâmica do 'que é comum', se se apropria das condições materiais de sua própria realização, é mais do que evidente que ele (o afeto) mobiliza uma potência de expansão.*  
(NEGRI, 2001, p. 67)

No campo da comunicação, sobretudo na estética da comunicação, há um chamamento no sentido de complexificar os afetos como saberes passíveis de serem pensados e problematizados. Para tanto, falar sobre afetos em uma perspectiva comunicacional nos leva em direção ao que apresentamos acima, em diálogo com Gumbrecht e, sobretudo, Spinoza, pressupondo apreendê-los com foco em uma virada afetiva que os elevaram ao status de saberes, muitas vezes ocultos (se pensarmos nos objetos comumente estudados no campo). Além disso, refletir sobre o tema considera, igualmente, compreender os afetos como substâncias materiais, que nos tocam e nos colocam em contato com o mundo, condicionando modos de vida e de inteligibilidade social que podem significar algo para além da linguagem, do discurso, da narrativa tradicional, da forma e da representação da realidade, com o objetivo de pensar os afetos como causalidade (adequada e inadequada) e condição para a conformação de comunidades sensíveis (SODRÉ, 2006; LOPES, 2016), presentes em um cotidiano inundado pela técnica e por um novo *bios*, calcado na mídia (SODRÉ, 2006).

Não nos interessa aqui as diversas conotações sobre os significados de emoção e afeto realizadas por muitos pesquisadores, especialmente por acreditarmos que não acrescentariam grandes questões para o objetivo de nosso trabalho. Logo, nossa reflexão passa então por considerarmos os afetos como laços e rupturas, como regimes estéticos ampliados (LOPES, 2016), que ora nos unem e ora nos dissociam das coisas do mundo, ora nos arrebatam em direção ao firmamento, ora nos conduzem ao abismo, passando também, por considerá-los como substâncias que nascem desse processo de união e disjunção, arrebatamento e queda.

Denílson Lopes (2016), por exemplo, compreende os afetos como devires-sensíveis<sup>48</sup>, não-humanos que têm por natureza a conformação de modelos de pertencimento a multidões e

---

<sup>48</sup> Lopes (2016) fundamenta-se em um conceito de afeto partindo das reflexões de Deleuze e Guattari. Os autores concebem os afetos como substâncias não-humanas inseridas dentro de um bloco de sensações, formado ainda por perceptos, que emanam dos e conservam os objetos do mundo, a exemplo das obras de arte. Conforme Deleuze e

comunidades, essenciais para dar coesão à sociedade enquanto corpo social. O autor nos apresenta uma reflexão sobre os afetos como elementos que podem circunscrever e emergir de encontros, portanto, mais próximos à compreensão de afeto como paixão do que como ação, como postularia Spinoza (2007). Além de abarcar o encontro entre os indivíduos, abrangeria, igualmente, o encontro com uma temporalidade (a memória por exemplo, sobretudo os processos de materialização de lembranças), com os espaços e as coisas. Nos termos de Lopes (2017, p. 35) os afetos circunscritos a encontros não configurariam, pois, a “expressão consciente de uma coletividade”, mas estética, uma vez que, para o autor, o “afeto não é uma propriedade dos sujeitos, mas algo que emerge da relação entre sujeitos”. Contudo, sensória ou consciente, a relação entre os sujeitos não pode ser limitada pela perspectiva do encontro como uma economia afetiva reveladora de uma potência corpórea positiva ou passível de fazer nascer paixões alegres, ideia muitas vezes construída no cotidiano. Posto que igualmente desarmônico, o encontro é marcado por vicissitudes de toda sorte. Eventualmente, pode acontecer de um encontro fazer manifestar e irradiar paixões tristes. Do mesmo modo, pode vir a calhar de o encontro não se conformar em consequência de um transtorno qualquer, uma divergência ontológica que é própria à concepção de desencontro.

E quando da não realização do encontro? Importante perceber que ao investirmos na concatenação do encontro há, da mesma forma, um componente de decepção relativo a ele que, transcendendo, por exemplo, a desilusão amorosa com o Outro, passa pelo momento em que nos deparamos com a real possibilidade do desencontro, um vazio por vezes revelador de nossa precariedade como espelhamento da própria precariedade do mundo. Basta uma olhadela sobre aquelas tantas imagens que inundam as redes digitais, imagens de viagens turísticas, fantasiadas de encontros com pessoas de lugares distantes como Cuzco, no Perú, onde muitos viajantes desembolsam alguns tantos *soles*<sup>49</sup> para um retrato aprazível com *cholitas*<sup>50</sup> e seus carneiros e ovelhas de estimação. O que seria esse *encontro*, se não, um encontro revelador de um vazio, da precariedade de nossas relações? Um encontro que é menos pautado no afeto como deslumbramento de uma potência libertadora do que em um afeto instrumentalizado como valor-mercado, forma sem conteúdo de uma vida vivida como alumbramento pelo consumo e pela velocidade da produção capitalista. Encontros, portanto, pueris, apressados, como aquele

---

Guattari (1997, p. 220) “os afetos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade), são as paisagens não humanas da natureza”.

<sup>49</sup> Moeda corrente no Perú.

<sup>50</sup> Mulheres indígenas, descendentes das populações pré-colombianas, que vivem em comunidades espalhadas por grande parte da Cordilheira dos Andes, especialmente no Perú e na Bolívia. São consideradas como símbolo de resistência dos povos indígenas da América Latina.

que se dá no tempo das cores vermelha e verde em um semáforo no trânsito de uma grande cidade, com os sujeitos indo em busca de um lugar no futuro (impossível) ou mesmo de um sono tranquilo (quicá um pesadelo), como a canção cantada por Paulinho da Viola. Isso, sem mencionarmos nosso encontro, sujeitos ordinários, com as imagens midiáticas e publicitárias que incitam ao consumo. Não queremos dizer com isso que é da natureza humana a impossibilidade do encontro. Queremos afirmar que há uma certa disposição que ora torna sua impossibilidade mais possível que sua própria materialização e que quando dessa impossibilidade há a possibilidade de outros encontros: encontro com nós mesmos, o encontro com o sofrimento e com nosso desajuste próprio do mal-estar que nos afeta. Por isso, a tradução brasileira de *Lost in Translation*<sup>51</sup>(2004), longa-metragem de Sofia Coppola soe melhor aos nossos ouvidos e diga mais sobre o roteiro do filme que seu nome original.

A dança-teatro de Pina Bausch trabalha exatamente na chave da frivolidade dos encontros modernos e de tantos desencontros, materializando, em cena, a própria impossibilidade do encontro. Se como diz Safatle (2016), o encontro sempre tem algo de desencontro, seria possível afirmarmos que haveria ainda um horizonte que conformasse o encontro como um possível, um encontro realmente verdadeiro, apesar da tênue linha que separa e embaralha encontros e desencontros? O pensamento de Sodré (2006) postula que sim, que há um caminho para um encontro que ainda podemos julgar como verdadeiro e ele estaria associado à noção de vínculo, que levaria a um comum compartilhado pela via do afeto e das percepções sensíveis.

Nas reflexões de Sodré (2006), a noção de vínculo seria algo de real grandeza, superior à relação entre as pessoas, à concepção de encontro como prática interativa entre dois ou mais corpos, precedendo determinada configuração social que condicionaria a existência dos sujeitos na intersecção entre poesia e prosa. Desta forma, o autor destaca que a vinculação seria “propriamente simbólica, no sentido de uma exigência radical de partilha da existência com o Outro, portanto, dentro de uma lógica de *deveres* para com o *socius*, para além de qualquer racionalismo instrumental ou de qualquer funcionalidade societária” (SODRÉ, 2006, p. 93), o que, de certa forma, transcenderia a prosa como técnica, confiando na poesia como estado do ser.

Notemos que o pensamento de Sodré (2006) dialoga com aquilo que apresentamos a partir de Gumbrecht e Spinoza, na medida em que o autor chama atenção para a necessidade de pensarmos os afetos como formas de vinculação com o mundo e com os sujeitos, em direção à

---

<sup>51</sup> *Encontros e Desencontros* (Tradução oficial para o português).

formação de comunidades que excederiam a harmonia entre vizinhos, assim como o esbarrar de ombros nas cidades, o encontro e a fala ordinária com o Outro e o simples estar juntos numa dimensão física. A vinculação relacionar-se-ia à partilha de uma tarefa através de nossa imanente relação originária com o mundo, que privilegiaria o *pathos* em detrimento do *logos* como elo entre a natureza e o pensamento, o corpo e a mente (SODRÉ, 2006). A partilha dessa tarefa teria como fim a busca pelo comum<sup>52</sup>, isso que possui o poder de unir os sujeitos no seio da instauração de uma comunicabilidade plena, compreensível (como veremos adiante), mais sensual (apaixonada e afetiva) e menos cognoscível (racional e técnica). Um comum, portanto, instaurador de vínculos, “sintonia sensível das singularidades, capaz de produzir uma similitude harmonizadora do diverso” (SODRÉ, 2006, p. 70). Ocorre que refletir sobre nosso vínculo com o mundo através da noção de comum, abriga uma sintonia (encontro?) e, ao mesmo tempo, uma discórdia (desencontro?) sensível, uma vez que é custoso apreendermos o comum, sabendo que ele se encontra estrangido por processos históricos, sociais e tecnológicos; constrangimento manifesto, notadamente, na centralidade da mídia que evoca um novo espírito do tempo distinguido por imagens espetaculares e pela sensorialidade dos corpos.

Na primeira metade do século XX, Benjamin (2017) já atestava que as transformações da modernidade proporcionariam um processo de excitação de nossas percepções, privilegiando, sobretudo, a visão como sentido humano fundamental. Na modernidade tardia, podemos dizer que esse processo atingiu seu apogeu. O ambiente midiático contemporâneo que Sodré (2006) conceitua como *bios virtual*<sup>53</sup> nos apresentou o espetáculo das imagens como a própria realidade, conformando referências que condicionaram novos modos de sociabilidade e de processos de subjetivação.

É natural que, como Benjamin, tendamos, no nosso encontro com as imagens midiáticas, a priorizar a visão em detrimento do tato, do olfato, do paladar e da audição. No entanto, há um componente sensível nas imagens midiáticas que ultrapassa a visão. Na realidade, em nosso contato com elas, a visão é somente o sentido catalizador para uma percepção mais ampla, tátil (SODRÉ, 2006), que se estende aos demais sentidos. É como se no contato com as imagens

---

<sup>52</sup> Conforme o autor, o comum seria o componente possível para a instauração do vínculo entre as pessoas e a formação de comunidades sensíveis. Nos termos do autor, o significado de comum “seria precisamente esse plural que não se deixa definir nem como uma unidade universal abstrata, nem como uma centrifugação de diferenças. Não se trata, portanto, de um mero estar-juntos, entendido como aglomerado físico de individualidades (por exemplo, a comunidade enquanto massa gregária substancializada), e sim da condição de possibilidade de uma vinculação compreensiva” (SODRÉ, 2006, p. 70).

<sup>53</sup> Sodré (2006) comenta que a partir da centralidade da mídia no mundo contemporâneo, surge uma nova configuração na modernidade tardia, um novo modelo de racionalização e inteligibilidade social que ele chama de *bios virtual*, “espécie de comunidade afetiva de caráter técnico e mercadológico, onde impulsos digitais e imagens se convertem em prática social. (SODRÉ, 2006, p. 99).

elas pudessem nos possuir e constranger, através, menos de uma retórica prosaica, do que poética, portanto, mais afetiva do que cognitiva. O entendimento acerca da tutilidade das imagens dá a ver como a mídia tende a instrumentalizar o sentir e, em consequência, os afetos.

Se, no primeiro capítulo, trabalhamos no sentido de apontar para a decadência do corpo, sua colonização e as mutações que permitiram a emergência de sua forma espetacular, indene, um corpo-imagem/corpo-consumo; na reflexão que fazemos agora é o plano do sentir que entra em colapso (com a excitação desmedida dos sentidos) e a irracionalidade dos afetos que é domada (com a instrumentalização de sua força delirante). Essa espetacularização seria:

[...] a vida transformada em sensação ou em entretenimento, com uma economia poderosa voltada para a produção e consumo de filmes, programas televisivos, música popular, parques temáticos, jogos eletrônicos. Efeitos de fascinação, moda, celebridade e emoção a todo custo que permeiam sistematicamente essa forma de vida emergente, em que a estesia detém o primado sobre velhos valores de natureza ética. O fenômeno estético torna-se um insumo para a estimulação da vida, doravante dirigida para a indústria e o mercado. (SODRÉ, 2006, p.102)

Nesse panorama, se uma grande felicidade nos arrebatou, somos acometidos por ela porque, finalmente, conseguimos adquirir o produto que tanto queríamos. Se tomados por uma crise de riso ao assistirmos a uma *sitcom* americana, é provável que nem tenhamos achado tanta graça de suas piadas, mas nos deixamos influenciar pelas claque que acabaram por nos induzirem ao riso. Não estamos julgando se isso é bom ou ruim, muito menos asseverando a falsidade dessa configuração sensório-afetiva, mesmo porque as emoções e a paixão nascem também do contato entre as imagens internas, que construímos a partir de nossas experiências de vida, com as imagens externas da mídia e do cotidiano. Gostaríamos apenas de afirmar que há um processo de gerenciamento da vida que se dá pela via do afeto, com foco no desejo de saciar nossa emoção (ou de nos emocionarmos) pela via do mercado e do consumo, uma estetização da vida afetiva onde a própria noção de comum estaria estrangida, uma vez que esse comum midiático é “produzido por tecnologias de distribuição de informação e por organizações de mídia num espaço sem território, isto é, sem a predominância de marcações humanas ou simbólicas” (SODRÉ, 2006, p. 96). Se a mídia e o mercado constroem o comum, nos induzindo a construirmos um senso de comunidade, de vinculação com o mundo por meio de um comum hegemônico como forma de vida iluminada pelas luzes do espetáculo, vale dizer que novas formas de vida correspondem a novas possibilidades de escolha frente elas.

Nessa nova configuração social e midiática, é verdade que as luzes das imagens-espetáculo muitas vezes nos cegam. Mas as vezes é preciso nos cegarmos com elas para cerrarmos os olhos, olharmos para nós mesmos e fazermos outras escolhas, tendo ciência da



necessidade de apreendermos a precariedade do mundo para compreendermos nossa própria precariedade. Se as luzes nos cegam, um outro caminho possível a se escolher seria o da escuridão. Na escuridão e no silêncio podemos ficar quietos por um momento. A primeira sensação é a de que a escuridão traz sofrimentos de toda sorte, fazendo cair sobre nós tristeza, solidão e desamparo.

Cobertos pela escuridão, é natural que não possamos enxergar com acuidade e que nossa imaginação opere criando imagens-pesadelo, trazendo à tona nossos mais profundos medos. Mas, passado um tempo, a escuridão vai revelando um mundo que inicialmente não poderíamos enxergar e sentir. Com os olhos já acostumados, podemos ver os vaga-lumes (DIDI-HUBERMAN, 2010) que sobrevoam o breu, emitindo pequenas luzes intermitentes. De peitos abertos, podemos sentir a brisa fria que corta nossa pele e adentra nosso corpo como uma experiência aprazível e menos incômoda que o mormaço quente das grandes cidades e das praias abarrotadas da Zona Sul do Rio de Janeiro. Na escuridão corremos risco. Mas quem disse que correr risco não configura uma experiência? Longe das luzes do espetáculo podemos voltar a encontrar o afeto, reconsiderá-lo como potência de agir singular e universal. “Singular porque põe o agir para além de qualquer medida que a potência não contém em si mesma e em sua própria estrutura. Universal porque os afetos constroem uma comunidade entre os sujeitos”, pronunciaria Antônio Negri (2001, p. 66), munido de uma certa alegria, após anos de exílio e prisão, cujo crime foi o de acreditar na força da luta emancipatória contra a Itália neofascista.

Aspiramos, com isso, afirmar que se o afeto pode se materializar a partir do encontro, ele não se institui, em definitivo, somente como paixão alegre. Pode surgir também como paixão triste. Inspirados por Didi-Humberman (2011, p. 135), sugerimos que a experiência da dor, por mais obscura e precária que seja “pode aparecer como um *lampejo para o outro*, a partir do momento em que encontra a forma justa de construção, de sua narração, de sua transmissão”. Desse modo, postulamos que a experiência do sofrimento é capaz, igualmente, de se transformar em movimentos que, apesar de desarmônicos, podem ser geradores de vínculos com o mundo.

## 2.5 Dialética dos afetos - tragédia e sofrimento

*[...] o trágico é atualizável, sem mais, em determinadas constelações factuais da vida quotidiana. É precisamente o que se quer dizer quando se define “a moderna visão do mundo” como o único elemento “em que o trágico se pode desenvolver livremente em toda a sua força e consequência.*  
(BENJAMIN, 2016, p. 102)

Há uma percepção, cada vez mais frequente, que idealiza os afetos como algo restrito ao campo das paixões afirmativas. É verdade que, para muitas pessoas, o afeto se tornou expressão idiomática para felicidade, amor, alegria e carinho, deixando transparecer o desejo de uma vida leve e serena, provavelmente, uma reação à instabilidade da própria vida, à fragilidade das relações e ao desassossego como estado anímico herdado da modernidade.

A definição de afeto em Spinoza (2007) comporta expansão e encolhimento, procriação e refreamento de disposições anímicas do corpo e da mente. Por meio do pensamento do filósofo holandês, podemos aferir que a um afeto positivo há, conseqüentemente, um afeto negativo como seu complemento e extremo oposto; desse modo, uma paixão alegre não poderá existir sem uma paixão triste como seu contraponto, e vice-versa. Por isso mesmo, Spinoza (2007) preconiza a alegria e a tristeza como afetos fundamentais, de modo que preenchidos pela primeira, nossos corpos e mentes são estimulados a agir, potencializando funções físicas e cognitivas, respectivamente. Somos tomados por contentamentos e estados de bem-estar, passando de uma perfeição menor para uma perfeição maior. Por outro lado, impactados pela tristeza, nossa vontade é comprimida, nossa potência de agir é refreada e nossas disposições anímicas tendem a se esmorecerem, passando de uma perfeição maior para uma menor.

Segundo Spinoza, da alegria e da tristeza procederiam os demais afetos: admiração e desprezo, amor e ódio, segurança e desamparo, coragem e medo. Naturalmente, há momentos em que podemos ser preenchidos por uma alegria-triste ou uma tristeza-alegre, estados anímicos que transitam entre a alegria e a tristeza, chamados por Spinoza (2007) de flutuações de ânimo. No entanto, ainda que compreendendo esse movimento dialético dos afetos, que transitam entre paixões alegres e paixões tristes, há que se constatar que na contemporaneidade tendemos a privilegiar a alegria e recalcar a tristeza. Ser alegre virou lugar comum. Qualquer manifestação de alegria acaba por ser bem quista por uma sociedade que aprecia, cada vez mais, paixões positivas como a felicidade.

Efetivamente, vivenciamos, diariamente, muitas representações da felicidade, todas elas sempre associadas ao desejo e ao mais gozar: sucesso profissional e econômico, saúde, bem-estar, amor e conforto. Essas representações se caracterizam pela ambição, pelos interesses individuais e o acúmulo financeiro como cuidado de si, e se encontram, portanto, distantes da ideia de um bem-comum, privilegiando o Eu individualista (demandas particularistas) em detrimento do Nós, e o ter (posse) em detrimento do ser (afeto). Felicidade, pois, que é menos vivida como uma experiência transcendental e insubstituível, que pelo consumo. Morin (2011) a interpreta como mitologia euforizante a partir de uma figura formada por dois modelos de felicidade, a projetiva e a identificativa, de modo que a felicidade se transforma em ficção

mitológica, ou seja “projeção imaginária de arquétipos de felicidade, mas é, ao mesmo tempo ideia-força, busca vivida por milhões de adeptos” (MORIN, 2011, p. 119).

Como postula Morin (2011) a felicidade é a verdadeira religião do indivíduo moderno e está estruturada em rituais litúrgicos com seus prolegômenos: 1) A identificação: vivemos a experiência da felicidade na compra do mais novo lançamento da *Apple*, no processo de escolha e aquisição de roupas nas *megastores* de *shoppings* que simulam a atmosfera de um desfile de moda; 2) A projeção: experimentamos a felicidade testemunhando o *happy end* da novela e torcendo para a participante favorita do *reality show*, aguardando nosso final feliz e sonhando um dia em estarmos trancafiados na casa mais desejada do Brasil, respectivamente; 3) A busca pela felicidade: livros de autoajuda, vídeo-palestras de figuras como Monja Coen e certas apropriações de reflexões de pensadores e gurus de todos os tipos<sup>54</sup>; 4) A impossibilidade da tristeza: mesmo na enfermidade e em estados moribundos a experiência da tristeza tende a ser extraída de nós, vide projetos sociais como doutores palhaços que, inspirados pela metodologia do médico norte-americano Patch Adams, visitam pacientes em diversos estados de saúde, como forma de aplainar a dor e suas paixões tristes. Felicidade, portanto, idealizada, estetizada e imbuída de um valor-afetivo.

Com a experiência do amor não poderia ser diferente. O amor percebido como ser feliz com o Outro deriva da concepção de felicidade como projeção e identificação, calcada na ideia de um amor romântico arrebatador, que quebra obstáculos e prescinde diferenças de classe social e de raça, como nos apresenta as comédias românticas do melodrama cinematográfico. Igualmente, vivenciamos o amor e sua dimensão romântica como um consumo ainda possível, mas não nos lembramos que, reiteradamente, a experiência do amor é marcada por uma configuração mercantil que nos destitui de nós mesmos, através de um pacto conformado pelo direito de propriedade do Outro e de troca de propriedades individuais simbólicas e afetivas (SAFATLE, 2016). Um amor enquadrado como ficção libidinal, em que vincular-se ao Outro e comunicar-se com este seria um gesto impossível, caso, é claro, o vincular-se não constasse em contrato, ao lado de outros artigos e incisos que dizem, por exemplo, das obrigações sexuais, das retribuições de carinho (físicas e digitais) e do ciúme como prova de amor, a exemplo da crítica empreendida por Safatle à uma compreensão protocontratualista das relações amorosas, no momento em que o autor afirma que falar do amor como reconhecimento de qualidades ou propriedades simbólicas é:

---

<sup>54</sup> Isso sem citarmos a felicidade como hipocrisia, a exemplo daquela explícita no sorriso dissimulado do apresentador Silvio Santos, no encontro com o dramaturgo José Celso Martinez Correia, sobre a construção de torres residenciais próximas ao Teatro Oficina, na cidade de São Paulo. Ver mais em: <https://goo.gl/gZeG7e>

[...] pensá-lo sob a forma de uma troca equivalente de reconhecimento entre atributos conscientes. Como se o que nos motivasse no engajamento em relações amorosas fosse a expectativa consciente de um acordo que permitiria a duração estável de protocolos de síntese em vista da unidade de um Nós encarnado, e não um vínculo inconsciente impulsionado por algo muito distinto dos traços caracteriais que creio ser “em si mesmos centrais” para o desenvolvimento de minha personalidade. (SAFATLE, 2016, p. 261-262)

Seriam estes epifenômenos de resistência ao mal-estar com relação às experiências de desencontro e desamparo que podemos vivenciar na fruição de grande parte das obras de Pina Bausch? Ou melhor, o mal-estar e o cinismo se manifestariam, exatamente, por nossa dificuldade em nos identificarmos com essas projeções de felicidade, de nos enquadrarmos a essas paixões alegres e de não assimilarmos nossa nova relação com o tempo, assim como as transformações da modernidade? Seriam essas configurações fontes de inspiração para uma crítica contumaz que Pina realiza às relações humanas e à precariedade do mundo como nossa precariedade? É possível, de fato, sermos felizes, tendo esse quadro crítico como referência<sup>55</sup>? Se nos ampararmos na dança-teatro de Pina para uma resposta a esse questionamento existencialista, diríamos que não. Não aspiramos contestar essa pergunta, mesmo porque acreditamos não ter condições de fazê-la. Não obstante, é preciso olharmos para as experiências de sofrimento como categorias que contém histórias e que podem formar vínculos que separam ou unem pessoas (DUNKER, 2017), é preciso vivermos o tempo do luto, se necessário, de modo que a “privação da liberdade e realização simbólica de um desejo recalcado” (DUNKER, 2017, p. 223), que é o do direito à tristeza, se cristalice como o principal sintoma de nosso tempo. Nesse sentido, o tema musical de *Cafe Müller*, composto por Henry Purcell para a ópera *The fairy queen* (1692) é um chamamento ao direito à tristeza: *Let me weep*<sup>56</sup>.

Atentemo-nos à experiência do sofrimento, como afeto derivado da tristeza, sabendo que a partir de Spinoza, a tristeza como afeto primário, diminui nossa potência de agir. Contudo, diminuir não significa anular. Diminuir pressupõe um movimento rumo ao menor, mas que não paralisa<sup>57</sup>, de tudo, nossa dança. Propomos, então, um então olhar para a tragédia que não se associa à tragédia grega, com suas implicações morais referentes às desventuras de seus heróis estabelecidas por um roteiro pré-moldado como conteúdo programático (BENJAMIN, 2016),

---

<sup>55</sup> Rangel (2018, p. 133) se debruça sobre esta questão referente à experiência da felicidade, mais propriamente em relação à nossa temporalidade em um mundo marcado por crises (políticas, econômicas, tecnológicas e indutórias), “das mais às mais específicas”, quando diante das crises “tendemos a posições depressivas, ansiosas, ficamos atônitos, e mais autoritários, violentos e egoístas. Comportamentos que estão distantes e dificultam ainda mais a experiência da felicidade”.

<sup>56</sup> *Deixe-me chorar* (Tradução oficial para o português).

<sup>57</sup> Não estamos dizendo aqui da depressão como doença e patologia do mundo contemporâneo que em casos extremos, paralisa-nos, podendo, inclusive, nos levar à morte.

a exemplo da paixão de cristão, muito menos às tragédias espetaculares da mídia, mas sim aos pequenos dramas trágicos do nosso cotidiano, em que sofrer nos acomete como experiências de individuação inerentes ao próprio viver (DUNKER, 2017).

De acordo com o psicanalista e sociólogo Christin Dunker (2017) o sofrimento simboliza o afeto indispensável para particularizarmos nosso mal-estar na forma de sintomas<sup>58</sup>. Para o autor, a experiência do sofrimento está circunscrita a três características importantes que explicitam como se dão os processos de particularização do mal-estar dos indivíduos: a) a primeira seria a transitividade do sofrimento. Através dela, percebemos que há no sofrimento um processo de identificação no qual agentes e pacientes da ação se indeterminam, a exemplo de uma situação em que “[...] uma pessoa querida adoece. Ela sofre porque perde a saúde, você sofre porque ela sofre, ela sofre porque você sofre porque ela sofre e assim por diante, envolvendo todos os que amam aquele que sofre (DUNKER, 2017, p. 243); b) a segunda diz respeito ao fato de que o sofrimento depende de relações de reconhecimento, isto é, de que o sofrimento precisa ser reconhecido e legitimado, seja pelo Estado, pela mídia, ou pelo Outro que me cerca – por exemplo, só recentemente, a depressão vem sendo publicizada como sofrimento patológico, mas que, ao mesmo tempo, publiciza-se pela mídia como obstáculo à felicidade e não como problema social; c) e, por fim, a terceira que diz que um afeto triste, para se transformar em sofrimento, precisa ser narrado. Nesse sentido o sofrimento envolve a partilha de um saber, de causas e circunstâncias próprias à sua experiência (DUNKER, 2017), de modo que, no cenário precário que apresentamos, narrativizar a experiência do sofrimento é problematizar as relações humanas e nosso estar no mundo, uma vez que, como nos lembra Dunker (2017, p. 202), seja quais forem as experiências do sofrimento, mesmo as imaginadas e midiaticizadas, há nelas, sempre, “um grão de real e uma pitada de verdade, que aspira a uma nova forma de vida”. Por esse ponto de vista, nosso sofrer pode se organizar a partir de algumas modalidades que têm o potencial de criar vínculos com o mundo e fazer aparecer nos sujeitos parcelas de humanidade. Sendo assim, elencamos três tipos de sofrimento que parecem atravessar a dança-teatro de Pina Bausch.

---

<sup>58</sup> O autor realiza um movimento no sentido de distinguir três categorias que se entrecruzam e se vinculam à tristeza como paixão triste, considerando o sofrimento como categoria que forma vínculos que unem ou separam pessoas, o “mal-estar (como posição existencial sobre a condição trágica e cômica dos assuntos humanos) e sintoma (como privação da liberdade e realização simbólica de um desejo recalçado)” (DUNKER, 2017, p. 223).

### **a) Melancolia**

Talvez a melancolia seja o maior sintoma social de nosso mal-estar no mundo. A imagem do sujeito moderno passa, obrigatoriamente, pela figura do melancólico. Triste, angustiado e pessimista, é ele a própria figura do poeta Baudelaire, desassossegado frente as configurações sociais e temporais que apresentamos acima. Um alguém sem futuro, desajustado e que se recusa a aceitar as transformações da modernidade que eliminaram formas de pertencimento e amparo, optando pela ociosidade e pela lentidão como resistência à aceleração da vida social, que faz da melancolia uma experiência temporal por natureza.

A melancolia emerge pelo desconcerto com relação aos regimes de temporalidade que vivenciamos – no antigo cronótopo desajuste com relação ao tempo linear e o futuro como progresso, no novo estagnação no presente e ausência mesmo de perspectivas de futuro – e com a dificuldade de entrarmos em sintonia com o tempo do Outro imerso no consumo. Apesar de toda a acedia e tristeza do melancólico, sua postura meditativa, comporta genialidade, loucura e inteligência. Se a melancolia tende a diminuir nossas potências de ação, sobretudo pela dificuldade de nos encaixarmos às modalidades de vida da modernidade e, mais recentemente, às configurações midiáticas do *bios virtual* de que fala Sodré (2006), ela oferece, igualmente, uma possibilidade de apurarmos o olhar com o objetivo de procurarmos um norte para uma nova forma de vida. Olhar que demanda uma postura que se distancia do fatalismo e de um sentimento de inutilidade de nossas ações (KEHL, 2009), mais próximo, portanto, a uma postura crítica da sociedade pela contemplação de sua precariedade, através de um projeto estético (como o de Baudelaire) posto que, apesar de tudo, há a necessidade de nos movimentarmos, ainda que lentamente, que seja através de um pessimismo crítico, porém, radical (RANGEL, 2016). Assim, quando Benjamin (2016) idealiza a figura do príncipe renascentista como paradigma do melancólico trágico, devemos lembrar que muitos príncipes tramaram contra uma ordem social vigente, projetando uma tomada de poder. Então, mais do que a tristeza, o desânimo e apatia, o melancólico nos ensina a olhar para a sociedade.

### **b) Desamparo**

Se nas reflexões de Benjamin (2017) a melancolia simboliza o afeto predominante do sujeito moderno, tendo como marcas seu desassossego, desajuste e mal-estar frente às novas condições de vida que emergiram da ideologia de progresso, cristalizada pelo capitalismo como

sistema de produção econômico e cultural, Safatle (2016) aponta o desamparo como afeto político central do indivíduo da modernidade tardia.

O desamparo pode ser considerado uma paixão triste, marcada por flutuações anímicas que possuem a capacidade de ora nos deixar tristes e outras felizes. Para o filósofo, nossos anseios por segurança, amor, felicidade e a presença do outro estão vinculados à produção e gestão social do desamparo pelas estruturas de poder, afetando nossos corpos, produzindo e estabelecendo vínculos com a sociedade entendida como corpo político.

Assim, para Safatle (2016), podemos nos apropriar do desamparo para produzirmos medo e angústia social que nos impingem a reinvidicarmos o amparo. No entanto, além de demandas por amparo, pelo apoio do outro que muitas vezes nos afastam de nós mesmos, o desamparo apresenta-se, paradoxalmente, como afeto transformador. Daí a força do desamparo. Daí a necessidade de nos desamparmos, uma vez que é imprescindível nos colocarmos fora do que nos promete as demandas por amparo de amor, de segurança, “sair fora da ordem que nos individualiza, que nos predica no interior da situação atual. Há uma compreensão da inevitabilidade do impossível, do colapso do nosso sistema de possíveis que faz de um indivíduo sujeito” (SAFATLE, 2016, p. 31). O desamparo é aquilo que nos desposui da ideia de uma vida que precisa ser vivida na chave da felicidade, tirando-nos do lugar de segurança e possibilitando a abertura para experiências contingentes.

### **c) Solidão**

Grosso modo, desamparo e solidão estão intimamente ligados. O individualismo do sujeito moderno deságua na solidão como tragédia contemporânea. Estar sozinho no ambiente privado ou no meio da multidão é quase que uma marca da vida moderna.

A solidão horroriza. As pessoas tendem a se afastarem da solidão para encontrarem o caminho da felicidade, uma felicidade que está condicionada à presença do Outro, mesmo que a existência do Outro como sujeito que idealizamos seja impossível, posto que esse Outro que nos tiraria de nossa solidão, como nos diz a psicanálise, não existe, isto é, “não está em lugar nenhum: ele é a própria condição que move o sujeito em suas empreitadas para fazer-se reconhecer através do uso da linguagem [...]” (KEHL, 2009, pos. 211), apresenta-se então como um Outro simbólico, esse grande Outro que gerencia nossas relações fantasmáticas.

No entanto, o temor da solidão é um temor real. A sociedade nos condiciona a sentir e vivenciarmos a solidão como uma experiência de humilhação social, que nos leva ao isolamento e a nos distanciarmos do Outro e de nós mesmos. Por esse ângulo, o solitário pode ser

considerado como um desajustado que vive no entre-lugar da impossibilidade de ficar sozinho (já que este é visto como fracasso social) e de estar junto (já que ele apreende a companhia como perda de autonomia) (DUNKER, 2017). Entretanto, retrair-se configura uma experiência de isolamento que diz muito sobre nosso tempo, consolidando um tipo de subjetividade circunscrita ao desajuste conformado pela errância do desejo do desejo do Outro e da impossibilidade do encontro com este Outro (DUNKER, 2017). Solidão que nos interessa, posto que, a nosso ver, aproxima-se de um processo de isolamento benéfico, pensado não como aquele que se estrutura, por completo, no precisar do Outro, mas uma solidão que nos possibilita o encontro com este Outro que me constitui, uma solidão necessária, enriquecedora, que nos permite “estranhar a si mesmo, espantar-se com o mundo, perceber-se contraditório, fragmentado, múltiplo, diferente de si mesmo, frágil, vulnerável, capaz de suportar-se” (DUNKER, 2017, p. 24). Uma solidão que precisa ser vivida como solidão, considerando esta uma condição que nos leve ao autoconhecimento e a experiências de indeterminação.

Nosso gesto é no sentido de desconstruir a tristeza e as experiências de sofrimento como afetos negativos, mesmo porque, conforme presume Spinoza (2007, p.207), “quanto maior é a tristeza, tanto maior deve ser a parcela de potência de agir com a qual o homem se esforçará por afastar a tristeza”. Instaurar um vínculo com o mundo passa pela necessidade de apreendermos o sofrimento como algo que pode nos emancipar da necessidade da felicidade como religião e suas implicações. Quando dizemos que a dança-teatro de Pina dança nosso sofrimento, não estamos dialogando com os críticos e alguns leitores de sua obra que tendem a apreender a dança da coreógrafa como representação do sofrimento. Não, a dança do sofrimento que Pina imprime em sua arte parece nos convocar à uma missão muito maior, que é a de vivenciarmos e apreendermos nosso mal-estar, como um sentir crítico do mundo a que somos apresentados. Se melancólicos, desamparados e solitários, dancemos, apesar de tudo, dado que o sofrimento e as paixões tristes não podem ser considerados somente como destrutivas. São, por vezes, afetos disruptivos resistentes às formas de vida pautadas pelo espetáculo midiático, pelos meios de produção e pelo consumo destes. No momento em que soubermos assimilar o sofrimento por essa chave, teremos certeza de que o “sofrimento inerente à retirada” é capaz de tornar-se “alegria inerente ao movimento, esse desejo, esse agir apesar de tudo, de fazer sentido em sua transmissão a outrem [...]” (DIDI-HUBERMAN, p. 152).



## 2.6 As construções poéticas na dança-teatro de Pina Bausch

*Eu acho ótimo que cada peça tenha algo de vocês, um  
pedaço de suas vidas.  
Eu até acho outras coisas também ótimas,  
mas isto eu acho muito bonito.  
(Trecho de Bandoneon: em que o tango pode ser bom  
para tudo? Pina Bausch, citada por  
Raimund Hoghe, p. 28, 1989)*

Podemos dizer que a dança-teatro de Pina Bausch configura uma dramaturgia dos afetos. Afetos que emergem, ao mesmo tempo que absorvidos, pelos corpos dos artistas em cena e pelos corpos dos espectadores; afetos encenados que atravessam nossos corpos com a força e a intensidade de paixões tristes e alegres.

Bausch é uma artesã de afetos, compondo e inventando partituras plenas de alegria, tristeza, solidão e amor. Gil (2001) lembra que durante as peças de Pina, muitos espectadores eram tomados por bloco de emoções, onda de sensações que culminavam numa espécie de histeria coletiva, no trânsito entre crises de risos e choros compulsórios proporcionados pelos gestos emocionais que irrompiam das performances dos bailarinos. No filme *Fale com ela* (2002), o diretor espanhol Pedro Almodóvar, reproduz uma dessas reações, na cena em que o personagem Marco, interpretado por Dario Grandinetti, é tomado por um sentimento de profunda tristeza, vertendo lágrimas ao assistir *Cafe Müller*. Isso se dá porque os gestos dançados pelos membros da *Wuppertal Tanztheater* não são movimentos comuns, são paixões dançadas, plenas de afetos. Desse modo, Gil (2001) atenta para o fato de quando, ao fruirmos a dança-teatro de Pina, temos a sensação de que a intensidade dos sentimentos provocados por aqueles gestos performativos nos arrebatam, é porque descobrimos que

[...] para Pina Bausch, as emoções são gestos. As emoções, mas também os sentimentos e todas as espécies de afectos (*sic*): porque são forças que, de cada vez, compõe o mundo inteiro que a fala transporta consigo. E essas forças só tem um material concreto para as exprimir, o corpo com os seus gestos (GIL, 2001, p. 220).

Um gesto emotivo que se dá, portanto, no limiar entre a fala e o corpo, entre a ideia de um afeto na mente e sua manifestação sensível nos corpos, porque a linguagem falada é ela mesmo presente no processo de construção poética dos espetáculos de Pina Bausch, assim como a manifestação do afeto é anterior à consolidação das peças da coreógrafa alemã.

O que te deixa feliz? Qual sua primeira memória? O que é o amor? E o prazer? Desprezo. Esperança. Morte. Vida. Como vimos acima, o método das perguntas como construção poética dos espetáculos da coreógrafa partia de questões e sentenças direcionadas ao seu corpo de baile

que as respondiam com coreografias e gestos, procurando expressar sentimentos a partir das experiências de vida dos bailarinos e bailarinas da companhia. Portanto, processos de subjetivação que se davam pela palavra como sugestão impulsionadora e pela força da memória.

A construção poética dos espetáculos não era premeditada, não possuía um roteiro, de modo que alguns espetáculos chegavam a estrear sem terem sido batizados (HOGHE, 1989). Realizadas as perguntas e sentenças, a escolha dos movimentos, por parte de Pina Bausch, era menos cognitiva do que sensória, remetendo, a nosso ver, à leitura que Gumbrecht (2015) faz do conceito serenidade em Heidegger, como revela Pina ao afirmar que:

As perguntas existem para abordar um tema com toda a cautela. Esse é um método bem aberto e, no entanto, preciso. Pois sempre sei exatamente o que procuro, mas sei com meu sentimento, não com minha cabeça”. As perguntas existem para abordar um tema com toda a cautela. Esse é um método bem aberto e, no entanto, preciso. Pois sempre sei exatamente o que procuro, mas sei com meu sentimento, não com minha cabeça. (BAUSCH, Pina, *Dance, senão estamos perdidos, discurso proferido*, Bologna, 2000)

Através desse método inovador, a coreógrafa mergulhava nas histórias de vida e intimidade de seus bailarinos. Catalisava, portanto, a emergência de suas experiências passadas, dando visibilidade a narrativas de intimidade e à delicadeza de gestos cotidianos. Para Pina, o corpo conservava fontes de afeto, partitura para uma sinfonia de afetos onde se inscreve uma obra, palimpsesto por meio do qual histórias poderiam ser resgatadas, contadas e recontadas. Tal movimento pode ser fruído numa das passagens do filme documentário *Un Jour Pina m’a demande* (1989), da diretora belga Chantal Akerman. Nela, um dos bailarinos da *Wuppertal Tanztheater* descreve que:

Durante le prove de *Nelken*, come al solito, Pina faceva un sacco de domande. Ci chiese de fare qualcosa di cui fossimo orgogliosi. Ero appena tornato dagli Stati Uniti dove avevo imparato il linguaggio gestuale dei sordomuti. Avevo imparato la canzone *The man I love*, di George Gershwin.<sup>59</sup> (UN JOUR PINA M’A DEMANDE, 1989, 11min.57, 12min.22)

Após a narrativa, o bailarino encena a coreografia ao som de *The Man I Love*, afirmando que Pina não hesitara em incorporar o gestual a *Nelken*. Mais do que a tradução de uma canção para a linguagem de sinais, tais gestos comportam uma dimensão afetiva<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup>“Durante os testes de *Nelken*, como de costume, Pina fez um monte de perguntas. Ele nos pediu para fazer qualquer coisa da qual éramos orgulhosos. Eu tinha acabado de retornar dos EUA, onde eu tinha aprendido a linguagem gestual dos surdos. Eu tinha aprendido a canção *The man I Love*, de George Gershwin.” (Tradução nossa).

<sup>60</sup> Há um movimento que tende a enxergar no método das perguntas um exercício que flerta com a terapia. De fato, há narrações de bailarinos e bailarinas que se abriram para experiências de indeterminação após uma sessão de

É perturbador quando percebermos que em Pina a temática da impossibilidade do encontro com o Outro e as fluidez das relações humanas nascem, exatamente, do encontro com o Outro e de um comum compartilhado, fazendo emergir lembranças e pulsar afetos. Mas o que fundamenta esta relação entre corpos? Segundo Gil (2007), há uma postura imanente no encontro de um corpo com o corpo de outrem, que transcende o desejo e o desejo do desejo do Outro, que é a de visar. “Visar não se dirige a um sentido, uma essência, mas um contato vital; comunicar com outrem é entrar em contato, misturar substâncias” (GIL, 2007, p. 148). Realizando crítica à teoria da intersubjetividade em Husserl, e da releitura que Jacques Derrida faz dela, Gil (2007) argumenta que esse comunicar, esse misturar de substâncias objetivam o plano do afeto. Nesse sentido, Gil (2007, p. 148) pontua que independente da “maneira como se pensa este comunicar, ele implica um contato direto que é, ao mesmo tempo, conhecimento e afeto”.

Na montagem de *Ein Trauerspiel* (Jogo de Tristeza), peça estreada em 1993, Fernandes (2007) descreve que Bausch solicitou à companhia que fizessem um movimento relacionado à palavra contentamento. A autora comenta que a bailarina brasileira Ruth Amarante criou uma improvisação que consistia em correr e pular de cabeça em um balde, e que para esta, o improviso representava sua ligação com o mar e como ela se sentia bem ao mergulhar. Fernandes (2007) esclarece que Amarante não precisou explicar o porquê do improviso, ao afirmar que “Bausch importou-se com o sentimento simbolicamente transformado. A experiência original (significado) é relevante apenas como uma memória esteticamente reconstruída” (FERNANDES, 2007, p. 50). Ainda que simbolicamente transformado, ainda que sua relevância se dê apenas por um processo de rememoração estética, a experiência descrita criou uma ponte entre dois corpos possível pela via do afeto partilhado no processo interativo que se deu entre Pina e Ruth. E, importando ou não à Pina, ela visa o corpo de outrem, numa experiência radical de abertura ao Outro, como indica Gil (2007).

Para o autor, a interação entre os corpos, o contato intersubjetivo que se concretiza no visar, produz dois movimentos importantes. Gil (2007) esclarece que há uma consequência própria ao visar; uma relação sugerida pelo corpo de outrem. Relação que promove uma diferença inevitável. Àquela, Gil (2007) apresenta as metáforas *esquiva* (ou *esgueire*) e *equivoco*. A primeira se daria quando ao percebermos o corpo do Outro algo pode nos escapar, porém deixando-se ser visto. “Esquiva: a experiência vivida de outrem escapa à minha

---

perguntas e respostas. Mas, como pontua Gil (2011, p. 224), se o método difere de uma atividade terapêutica, “é porque visa, antes do mais, fabricar uma performance artística [...]”, atingindo “camadas profundas do inconsciente (e do inconsciente do corpo) dos seus bailarinos, mas recupera a energia com fins formais”.

vista, esgueirando-se por entre os sinais que vai animando no visível – expressões do rosto, gestos, palavras, movimentos do corpo” (GIL, 2007, p. 148). Já o *equivoco* seria resultante da *esquiva*, que implicaria em tomar o externo pelo interno. Gil sugere que “os sinais exteriores, as indicações são tomadas pela coisa mesmo. Ou seja, pelo interior, pela emoção, sentimento, pensamento vividos. A expressão é tomada pelo expresso”. (GIL, 2007, p. 149).

Assim, de acordo com Gil (2007), a *esquiva* e o *equivoco* seriam movimentos inerentes à uma relação de comunicação intersubjetiva que se dá por meio dos corpos:

[...] não podemos pensar efetivamente, sem a ajuda dessas metáforas, o que poderia ser o contato imediato entre um interior afetivo e outro interior, que não tivesse de atravessar dois corpos. Ora é esse tipo de contato que se supõe aqui visado por cada movimento para comunicar o outro, de que perceber é já uma modalidade (no perceber visa-se comunicar, quer dizer conhecer, conectar-se imediatamente) (GIL, 2007, pg. 148-149)

Em nossa leitura sobre as construções poéticas em Pina, acreditamos que o método das perguntas proporcionaria a experiência da *esquiva* e do *equivoco*. Demandando o ato de perceber o interior afetivo dos corpos de seus bailarinos, Pina sofria a *esquiva*, mas capturava a dimensão do afeto que se esgueirava por entre os gestos, tomando a expressão pelo expresso (GIL, 2007), ao produzir o *equivoco*. O importante na tese de Gil (2007) é que as experiências da *esquiva* e do *equivoco*, ao propiciar uma abertura ao Outro, à alteridade, ao encontro intersubjetivo entre corpos, evocam outras possibilidades comunicativas, sensíveis e afetivas, que se estendem àquilo que Sodré (2006, p. 67) apreende como comunicação compreensiva, “esta que sugere que no dizer discursivo consequente a uma espécie de atração comunicativa, algo se retrai ou se cala, a linguagem, justamente para possibilitar o pensamento e o afeto”, até à noção de produção de presença em Gumbrecht (2010), e seu tensionamento com a produção de sentido, como categoria possível para problematizarmos fenômenos comunicacionais e a experiência estética.

## CAPÍTULO 3 – ESTÉTICA DA COMUNICAÇÃO, PRODUÇÃO DE PRESENÇA E *STIMMUNG*

### 3.1 Por uma estética da comunicação inspirada na dança-teatro de Pina Bausch

*É verdade que as mídias e a propaganda têm mostrado como estratégias racionais não espontâneas podem instrumentalizar o sensível, manipulando os afetos. Na maioria das vezes, porém, tudo isso se passa em condições apreensíveis pela consciência. Se já nas estratégias discursivas a consciência do sujeito não reina em termos absolutos sobre a sua posição de falante, muito menos comandam a consciência e a racionalidade calculadora no tocante à zona obscura e contingente dos afetos, matéria da estética considerada em sentido amplo, como modo de referir-se a toda a dimensão sensível da experiência vivida.*  
(SODRÉ, 2006, p. 11)

*Em outras palavras, falar de “produção de presença” implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, “tocará” os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o cogito cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano.*  
(GUMBRECHT, 2010, p. 39)

Seria óbvio demais se neste trabalho optássemos por simplesmente problematizar o fenômeno estético na obra de Pina Bausch. Especialmente se essa abordagem tivesse a intenção de apreender a estética como algo próprio e exclusivo ao campo das artes. Não que as linguagens artísticas, como a dança-teatro, não possam conformar terreno privilegiado para conjecturarmos sobre a estética e, sobretudo, para fazerem emergir experiências estéticas. O fato é que em nossa empreitada, a questão central não é essa, e isso implica dizer que na reflexão que propomos, o acontecimento estético não se resume aos fazeres artísticos e às maneiras pelas quais experimentamos esses fazeres.

Diferentemente dos trabalhos de Fernandes (2007), Caldeira (2009) e Da Silveira (2015) que se concentram, com maestria, na dança-teatro de Pina, perscrutando e evidenciando aquilo que há de estético no que tange à arte da coreógrafa alemã, nossa intenção se manifesta por um

outro ponto de vista, no momento em que sugerimos trilhar uma senda epistemológica que tenha como fim a estética, mas que o destino desse deslocar seja orientado pela comunicação. Por isso, uma estética da comunicação. Entretanto e, vale frisar, uma estética da comunicação que tenha como ponto de partida a obra de Pina Bausch, que considere sua produção artística como elemento que possa nos auxiliar a refletir e, sobretudo, alcançar as especificidades de uma *práxis* comunicativa que, de maneira geral, legitime o sensível (*pathos*) e o coloque em pé de igualdade com um modo de vida sistematizado pelo cognitivo e pelo pensamento racionalista (*logos*), e que, em particular, dê a ver modos de sentir e perceber a vida social imanentes a processos comunicativos, notadamente aqueles que estimulam o que há de sensível em nossa corporeidade.

Outra consideração que julgamos importante fazer diz respeito àquela que ressalta que não há como discorrermos sobre a estética da comunicação enquanto aparato conceitual, sem reconhecermos a onipresença da mídia como símbolo maior da midiatização em voga, constituidora de nossa cultura e realidade social. Por isso, nosso esforço é no sentido de apreendermos a estética da comunicação no tensionamento que se efetiva no encontro entre o espaço singular da arte e as dimensões ordinárias da experiência cotidiana. Atravessado pelos meios de comunicação e suas imagens-espetáculo, essa tensão nos leva a assegurar, portanto, que uma estética da comunicação não pode se deter única e exclusivamente a um ideal de beleza vinculado àquilo que o pensamento filosófico purista enquadra como filosofia da arte, esta que, muitas vezes, incute a separação preconceituosa entre alta cultura e baixa cultura (seja lá o que muitos pensadores queiram dizer com isso, embora desconfiemos), erudito e popular – distinções tão preconceituosas quanto aquela que opôs gente distinta de gente diferenciada, quando da construção da Arena Corinthians, em São Paulo<sup>61</sup>.

Não, uma estética da comunicação deve absorver da arte, além de seus modos de fruição, sua autonomia e um modo de olhar para o mundo que remete, antes de tudo, a um deixar-se tocar por ele; isto é, maneira de experimentá-lo pelo viés de um domínio sensível que, preponderantemente, não exclua a diversidade dos processos comunicacionais em sua amplitude, sejam eles discursivos, imagéticos ou performativos. A esse motivo e, antes de mais nada, idealizando Pina Bausch como interlocutora do entendimento que aqui se defende como estética da comunicação, faríamos nosso o enunciado da coreógrafa, no momento que em ela

---

<sup>61</sup> A polêmica em torno da construção da Estação Higienópolis, na cidade de São Paulo, ganhou grande repercussão quando moradores de um bairro nobre da cidade questionaram a construção da estação de metrô, que traria a presença de “gente diferenciada” ao bairro de classe média alta. Gerando, como resistência ao comentário preconceituoso, a manifestação denominada churrascão da gente diferenciada. Para mais, consultar: <https://goo.gl/pqj3xr>

anuncia que sua dança “não se trata de arte, tampouco de talento. Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida. E, como sempre, trata-se daquilo que ainda não é arte, mas daquilo que talvez possa se tornar arte”<sup>62</sup>.

Adentrando ao terreno, é importante destacar que no Brasil há muitos pesquisadores que, além de transitarem pelo campo da estética da comunicação, especializaram-se nele, dedicando anos de investigações e contribuições para o estabelecimento daquilo que se institucionalizou como uma linha de pesquisa especializada no campo, a julgar pelos estudos empreendidos por César Guimarães, Benjamin Picado, Simone Pereira Sá e Ivana Bentes. No entanto, o pensamento que gostaríamos de destacar aqui, e que se alinhava como ponto de partida para as reflexões que propomos neste capítulo, é o de Muniz Sodré (2006). Não só no que toca às contribuições prestadas ao campo, mas, em especial, por romper com uma certa tradição que se atém, quase que exclusivamente, à análise de produtos culturais a exemplo do cinema, da televisão, do jornalismo e suas implicações sensíveis, bem como à materialidade dos dispositivos midiáticos como realidades estéticas em si.

Promovendo um diálogo com os mais diversos campos do conhecimento como a filosofia, a biologia, a sociologia e a mitologia africana, o que nos chama a atenção no raciocínio de Sodré (2006) é o fato de o autor apreender a estética da comunicação em um movimento que nos incita a problematizarmos a vida dos sujeitos modernos. Dista, pois, de se prestar a realizar uma análise simplista de fenômenos midiáticos isolados (como se fosse possível pensar a vida moderna sem levar em consideração os meios de comunicação) e a forma como os sujeitos respondem a eles (recepção), para promover uma reflexão ontológica, com referência nas transformações que a nova realidade social, tecnológica e cultural, que o autor nomeia como *bios virtual*, condicionam processos comunicativos e experiências coletivas e individuais, interpretando a estética da comunicação como paradigma para dizer de um modo afetivo de estar no mundo. Um paradigma que prese pela esfera do sensível, em detrimento de uma postura intelectual racionalista e marcadamente técnica (exercício que, de certa forma, viemos abordando no decorrer de todo o trabalho), como modo de resistência e como portal para se alcançar a emancipação frente à maneira tal qual no decorrer da história o corpo e suas percepções sensoriais foram sendo menosprezadas para dar lugar à lógica calculante dos modos de produção e consumo capitalistas (SODRÉ, 2006).

---

<sup>62</sup> BAUSCH, Pina, *Dance, senão estamos perdidos*, discurso proferido por ocasião do recebimento do título de doutora "honoris causa" da Universidade de Bolonha, Bologna, 2000. Disponível em: <https://goo.gl/jCiF8A>. Acesso em: 30/01/2018.

Poderíamos nos perguntar se, de fato, a dimensão sensível vem sendo realmente posta de lado ou constringida pelo capital e pela mídia, como vimos no capítulo anterior. A nosso ver, o menosprezar de que fala Sodré (2006) se deve, exatamente, a esse instrumentalizar de emoções a partir de um programa estético gerenciado pela indústria do espetáculo e pelo mercado, que se dá por meio daquilo que o autor considera como estratégias não espontâneas, previsíveis e deliberadas, voltadas para o consumo de sensações e o mais gozar. Em contraposição a estas, há o que o autor considera como estratégias sensíveis<sup>63</sup>, orientadas por autenticidade e despojamento, quer dizer, por uma possibilidade de harmonia circunscrita a um ajustamento inconsciente no processo interativo que se dá entre Nós e os Outros, convocando uma dimensão sensível que, segundo Sodré (2006, p. 11) implica uma estratégia espontânea que visa à redução das diferenças “decorrente de um ajustamento afetivo, somático, entre partes diferentes num processo – fadada à constituição de um saber que, mesmo sendo inteligível, nada deve à racionalidade crítico-instrumental do conceito ou às figurações abstratas do pensamento”.

O que o autor procura expressar é que há um certo território que escapa aos constringimentos sensíveis impressos pela mídia, pelo mercado e, de certa forma, pelo pensamento racionalista, uma espécie de fronteira que estes não podem, ou não conseguem, ultrapassar e que, ao mesmo tempo, servem como referências para complexificarmos nossos modos de ser e estar no mundo com o Outro e com os objetos. Um conhecimento que reverencia a compreensão como *práxis* (teoria e prática), propondo uma outra forma de nos posicionarmos em relação ao *modus operandi* e interpretações que costumeiramente impingimos ao campo da comunicação, uma epistemologia mesmo, que seja

[...] capaz de liberar o agir comunicacional das concepções que o limitam ao nível da interação entre forças puramente mecânicas e de abarcar a diversidade da natureza das trocas, em que se fazem presentes os signos representativos ou intelectuais, mas principalmente os poderosos dispositivos do afeto. Nos fenômenos da simpatia, da antipatia, do amor, da paixão, das emoções, mas igualmente nas relações que os índices predominam sobre os signos com valor semântico, algo passa, transmite-se, comunica-se, sem que nem sempre se saiba muito bem do que se trata (SODRÉ, 2006, p.12-13).

---

<sup>63</sup> Procurando responder à pergunta “quem é, para mim, este outro com que eu falo e vice-versa? ”, o autor comenta que essa interrogação não pode ser respondida totalmente pelo pensamento racionalista e por uma comunicabilidade argumentativa, calcada no sentido. É daí que nascem as estratégias sensíveis “jogos de vinculação dos atos discursivos às relações de localização e afetação dos sujeitos no interior da linguagem” (SODRÉ, 2006, p. 10), como forma de contestar o problema ontológico da alteridade.



Condenando a hiperprosa e o mecanicismo do *logos*, Sodré (2006) apela para uma nova epistemologia da comunicação, que, de uma vez por todas, possa fazer frente ao cenário midiático e tecnológico contemporâneo que beira à distopia, através de um conhecimento compreensivo como caminho profícuo e potência para levar à instituição de uma partilha do sensível, por meio do “cultivo de possibilidades sensoriais ou afetivas” no cerne da “problemática da comunicação”, num âmbito ético-político “em busca de um sentido emancipatório, diante da hegemonia mercadológica da mídia transnacional” (SODRÉ, 2006, p. 15). Para o autor, o conhecimento compreensivo estaria fora dos atos de linguagem e da discursividade dos signos que representam e interpretam o real. Se possível fosse localizar o conhecimento compreensivo em um espaço conceitual, ele se encontraria no entre-lugar que emerge entre o aquém e o além do conceito (SODRÉ, 2006), ou seja, no tempo e espaço em que a mente adormece e o corpo desperta, situação comunicativa que demanda atenção mais às expressões sensíveis do que ao ato interpretativo. Recorrendo novamente à alegoria mitológica, afirmaríamos então que o conhecimento compreensivo nos convida, sobretudo, a sermos mais Odisseu do que sua tripulação.

A título de exemplo, permitimo-nos regressar ao método das perguntas em Pina Bausch, mais especificamente à análise que imprimimos ao final do capítulo anterior. Naquele momento, demonstramos uma possibilidade de leitura a respeito do encontro intersubjetivo entre os corpos que, em nosso ponto de vista, o método das perguntas suscita, a partir de uma leitura singular dos postulados de Gil (2007) sobre as experiências da *esquiva* e do *equivoco* como potência de abertura ao Outro, ressaltando que ambas evocam possibilidades de interação que transcendem processos comunicativos que o pensamento racionalista evoca, mas que aqui, não dá conta de responder. Como vimos, naquele processo algo parece nos escapar, esgueirar-se, especialmente se tentarmos apreendê-lo através de uma postura cognitiva e interpretativa. Esse algo que nos escapa, essas paixões, só podem ser recuperadas se nos vestirmos, apaixonadamente, com a roupa da utopia, possível, no pensamento de Sodré (2006), por intermédio do conhecimento compreensivo. Resumindo:

Compreender significa agarrar a coisa com as mãos, abarcar com os braços (do latim *cum-prehendere*), isto é, dela não se separar, como acontece no puro entendimento (do latim *in-tendere*, penetrar) intelectual, em que a razão penetra o objeto, mantendo-se à distância para explicá-lo. No entendimento explicativo, um fenômeno particular fica subsumido a uma lei geral, enquanto na compreensão o fenômeno guarda sua singularidade, isto é, a sua unicidade incomparável e irrepetível. O requisito essencial da compreensão é, assim, o *vínculo* com a coisa que se aborda, com o outro, com a pluralidade dos outros, com o mundo (SODRÉ, 2006, p.68).

Agarrar a coisa com as mãos. Vincular-se a ela por meio do conhecimento compreensivo. Legitimar, portanto, a substancialidade dos afetos, da melancolia, do desamparo, da solidão e das paixões tristes. Emoções e sentimentos apreendidos como coisas que vêm nos tocando sensualmente desde o momento em que irromperam como impulso e resultado das transformações oriundas da passagem da tradição para a modernidade, colocando-nos em uma sintonia estranha com o mundo, ao condicionar o mal-estar dos sujeitos modernos como sintoma de nosso sofrimento.

Não há, pois, como apreender essa atmosfera pessimista se nos munirmos da mesma lógica calculante que a racionalidade técnica se utiliza para instrumentalizar o sensível pelo viés da velocidade de produção do capital, pelo consumo da felicidade e pela intensidade dos prazeres prometidos por este consumir. E é exatamente esse instrumentalizar que nos obriga a buscarmos outras formas de vida e outros parâmetros conceituais para problematizarmos a estética da comunicação e, conseqüentemente, nossa experiência afetiva, sem nos rendermos às interpretações que usualmente nos revestimos ao empreender um contato com as coisas do mundo, seja por temermos o novo como elemento que nos tira de um lugar de conforto intelectual, seja por nos deixarmos levar por um modo de racionalizar o sensível num movimento parecido com aquele que é efetivado pela mídia e pelo mercado, limitadores dos processos comunicativos, restringindo nosso modo de vida e a própria possibilidade de agarrá-la com as mãos, de vincular-se à ela como abertura corpórea. Resistir é preciso, especialmente no momento em que damos conta que algo da vida parece degradar (SODRÉ, 2006), se nos deixarmos seduzir pelo deslumbramento midiático e pela iluminação prometida pelo pensamento racionalista, como se o único modo possível de ser e estar no mundo fosse através do constrangimento e obscurecimento do sensível. O que Sodré sugere, então,   que transcendamos um paradigma comunicacional como transmissão de informa o (intensificado pela materialidade dos dispositivos midiáticos) e a racionalidade técnica fundada no ato interpretativo, para alcançarmos uma comunicabilidade estética com aten o às percep es sensoriais, com a “paixão dos sujeitos mobilizando a discursividade das intera es” (SODRÉ, 2006, p. 66).

Se no pensamento de Sodré, a abertura sensível ao mundo, suscitada pelo conhecimento compreensivo, emerge como possibilidade de emancipa o e um devir contingente para articularmos a experiência vivida e os processos comunicativos, em Gumbrecht (2010), essa abertura toma a forma de um programa conceitual que se baseia na ideia de um ato comunicativo fundado nas percep es sensoriais do corpo, através de uma crítica contundente  

metafísica e à hermenêutica, respectivamente, como ciência e método que colonizaram nossos modos de ser e estar no mundo.

Apropriando-se da filosofia de Heidegger, especialmente no que tange o conceito de Ser e Desvelamento do Ser, como mencionamos no capítulo anterior, Gumbrecht (2010) nos mostra como o predomínio do cartesianismo na cultura ocidental (que ainda nos assombra) condiciona nossas experiências e nos afasta de uma relação originária com o mundo e seus objetos. Ao obscurecer o corpo de forma a curto-circuitar seus sentidos, o *cogito ergo sum* de René Descartes estabeleceu o espírito e o pensamento reflexivo como formas de vida estruturantes da experiência humana. Assim, o mesmo gesto que separou o espírito do corpo, promoveu a separação entre os sujeitos e os objetos, transformando o homem em um ser excêntrico ao mundo (GUMBRECHT, 2010).

Conduzindo uma sinfonia como um maestro, cuja função é harmonizar a música da orquestra através da regência, o cogito cartesiano nos ascendeu ao posto de regentes, por meio do pensamento, extraindo a música do mundo através da interpretação e da atribuição de sentido a ele e seus objetos. Por essa perspectiva, o pensamento é o responsável por realizar nossa mediação com o mundo, de modo que a existência de um objeto está condicionada à interpretação que nós impingimos a ele. Daí a ilusão ou necessidade (provavelmente, a melhor palavra seria obrigação) de interpretarmos e darmos significados a tudo que circunda a realidade física e afetiva que abrange a vida social. Daí porque os acontecimentos do cotidiano, os fenômenos culturais, históricos, comunicacionais e tudo aquilo que engloba as humanidades e as ciências sociais aplicadas, carecem ou exigem que, necessariamente, compreendamos os objetos inerentes a elas através da hermenêutica. Daí a força da metafísica no pensamento filosófico contemporâneo.

Realizando uma crítica a esse paradigma, Gumbrecht acredita que os sujeitos estão numa relação de horizontalidade com as coisas do mundo<sup>64</sup>, de modo que estas preexistem, estão aí, antes mesmo de darmos significados a elas. Essa existência pressupõe uma materialidade física, uma substância que pode ser assimilada sensivelmente através da forma pela qual ela se manifesta em nossa realidade. Isso quer dizer, portanto, que objetos materiais, a exemplo dos dispositivos midiáticos, mas também a literatura, a dança, a música e todas as formas de arte, manifestações culturais, movimentos da memória e acontecimentos de

---

<sup>64</sup> No decorrer do trabalho utilizamos, em alguns momentos, a sentença “coisas do mundo”. Importante ressaltar que nos apropriamos do termo na esteira de Gumbrecht para dizer de “todos os objetos disponíveis em presença” (GUMBRECHT, 2010, p. 13), o que pressupõe que eles estejam tangíveis, disponíveis a nossos corpos em um âmbito espacial e físico, podendo ser eles objetos materiais e/ou etéreos.

quaisquer natureza são formas que tornam perceptíveis emoções, sentimentos e afetos que, substancialmente, possuem a faculdade de tocar nossos corpos, influenciando em nossas disposições anímicas.

Gumbrecht (2010) aponta que para que nos conectemos verdadeiramente aos fenômenos que integram a vida vivida, para que agarremos e nos vinculemos a eles, é necessária, antes, uma virada epistemológica que crie conceitos capazes de transcender a metafísica e a hermenêutica, e que, grosso modo, acalme nossa ânsia em produzir e atribuir sentido às coisas a todo tempo, já que há experiências e momentos que o sentido não consegue transmitir.

Pela perspectiva do autor, não haveria, pois, a necessidade de interpretarmos tudo a nossa volta, a todo momento, posto que há situações que, para que possamos entrar em contato com as coisas do mundo, demandam de nós mais uma relação física e corpórea, do que cognitiva, visto que segundo Gumbrecht (2010, p. 14), muitas vezes, ao “atribuirmos sentido a alguma coisa presente, isto é, se formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre nosso corpo e os nossos sentidos”. Por essa perspectiva, o autor comenta que haveria uma única maneira de agarrarmos as coisas do mundo com as mãos, numa dimensão física e espacial, de entrarmos em sintonia com o mundo corporeamente, e essa maneira só seria possível através de um fenômeno estético que Gumbrecht conceitua como “produção de presença”.

A palavra “presença”, não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Aqui, a palavra “produção” não está associada à fabricação de artefato ou de material industrial. Por isso “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

Poderíamos nos perguntar quais as diferenças e nuances (se é que elas existem) que singularizam a noção de conhecimento compreensivo a partir de Sodré (2006) e o conceito de produ o de presença em Gumbrecht (2010), visto que ambos, ao flertarem com o campo da estética da comunica o, legitimam o corpo em processos comunicacionais, sugerindo aten o ao elemento significativo em detrimento do significado, e ao *pathos* em rela o ao *logos*, em nossa intera o com os objetos do mundo? Acreditamos que a principal diferença dos dois pensamentos   que em Sodré (2006, p. 70), a experiência que resulta de um envolvimento compreensivo com as coisas “opera buscando regularidades linguísticas da produ o de

sentido”, apesar de em muitos casos essa experiência não estar sujeita a interpretações, precedendo a discursividade das interações e as atribuições de sentido aos acontecimentos da vida.

Já em Gumbrecht, a única forma de nos colocarmos em uma relação essencialmente física com o mundo e seus fenômenos seria através da produção de presença, numa dimensão necessariamente não-hermenêutica que, a nosso ver, além de gerar efeitos de presença, podem nos revelar novos sentidos a respeito das coisas, através da própria produção de presença, visto que esta se encontra “mediada por nuvens e almofadas de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 135). Obviamente, é preciso ressaltar que, no decorrer da história, a metafísica e a interpretação colonizaram a experiência vivida, com a esfera do sentido limitando nossos modos de ser e estar no mundo. Até a tatilidade das imagens espetáculo e os afetos instrumentalizados pela mídia e pelo mercado com a finalidade de nos fazer consumir seus produtos estão fundamentados na produção e atribuição de sentido. Mas a defesa que Gumbrecht (2010) realiza para justificar seu pensamento é que há um desejo de presença imanente aos sujeitos, seja pela proliferação de tecnologias digitais, que cada vez mais demandam uma relação corpórea para seu manuseio, seja por uma vontade latente de nos libertarmos de uma forma de vida sistematizada no pensamento racional.

Mesmo constatando que, de fato, a produção de sentido se estabeleceu como um modelo de iluminação racionalista para problematizarmos o real, dificilmente, a dimensão da presença poderá se manifestar em sua plenitude e com toda sua força como acontecia no passado pré-moderno<sup>65</sup>. Gumbrecht (2010) observa que nossa forma de vida não se resume à esfera do sentido, uma vez que ainda existe uma espécie de tensão, uma certa oscilação, embora desarmônica, porém evidente, entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença como condicionantes de nossa experiência, de modo que nosso contato com os objetos do mundo não passa, única e exclusivamente, por uma relação de sentido. Basta observarmos, por exemplo, a consumação do ato sexual. É sabido que a troca de carícias e fluídos, o contato carnal e corpóreo inerente ao ato sexual, tende a se arrefecer e amainar sua potência, quando nos colocamos na posição de refletirmos e interpretarmos o sexo e a excitação que ele nos provoca. O sexo, como

---

<sup>65</sup> O autor reflete que se na modernidade, o rito da eucaristia católica é apreendido como alegoria à Última Ceia e à manifestação do corpo e do sangue de Cristo, na cultura medieval, a celebração da missa era experienciada como um efeito de presença em sua plenitude com o poder de evocar a presença de Deus na Terra, de modo que naquele tempo, o sacramento da eucaristia “não era apenas uma comemoração da Última Ceia de Cristo com os seus discípulos: era um ritual por meio do qual a ‘verdadeira’ Última Ceia e, cima de tudo, o corpo de Cristo e o sangue de Cristo poderiam tornar-se ‘realmente’ e de novo presentes. A palavra ‘presente’ aqui não se refere apenas, nem principalmente, a uma ordem temporal. Ela quer dizer, antes, que o sangue de Cristo e o corpo de Cristo se tornariam tangíveis, como substâncias, nas formas de pão e vinho” (GUMBRECHT, 2010, p. 51).

forma que torna perceptível a sensação de prazer e gozo, identifica-se por uma ação física e espacial de nos deixarmos levar, demandando mais uma abertura corpórea ao corpo do Outro, do que a atribuição de sentido à relação sexual que se conforma com o Outro. O ato sexual, portanto, é mais presença do que sentido, assim como a dança, devido à “importância do espaço e seu distanciamento do sentido – através do ritmo, por exemplo, e da concentração no corpo” (GUMBRECHT, 2012, p. 122).

Porém, não são somente o sexo e a dança os dispositivos que possuem poderes para evocarem o corpo como elemento preponderante em um processo interativo. A linguagem escrita ou verbalizada, especialmente se ela se materializar na forma da leitura de um poema ou de uma canção, guarda, de maneira similar, dimensões de presença, efeitos que podem ser perceptíveis não só pela materialidade do livro em que ela se encontra inscrita, mas, igualmente, através do ritmo, volume, entonação e contexto no qual ela foi lida, experiência que pode ser tornar estética e que, certamente, nos toca, em alguma medida, espacial e sensivelmente, distanciando-se, pois, de uma relação de interpretação e efeitos de sentido que ela possa produzir. “*Holy! Holy! Holy! Holy! The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy! The tongue and cock and hand and asshole holy!*” (ALLEN GINSBERG READS HOWL, 2013, 0min., 0min. 29) <sup>66</sup>. Basta ouvirmos com atenção a leitura de *Holly*, pelo poeta e autor *beatnik* Allen Ginsberg que, em alguma dimensão, conseguiremos perceber um efeito de presença que advém de seu recitar. Sendo assim, nas palavras de Gumbrecht:

A dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto – mas os textos literários têm também modos de pôr em ação a dimensão de presença da tipografia, do ritmo da linguagem e até mesmo do cheiro do papel. Inversamente, acredito que a dimensão da presença predominará sempre que ouvimos música - e, ao mesmo tempo, é verdade que algumas estruturas musicais são capazes de evocar certas conotações semânticas (GUMBRECHT, 2010, p. 139).

Gumbrecht (2006), atesta que, de maneira geral, o momento privilegiado para experimentarmos os efeitos de presença está conectado a pequenas crises, próprias das experiências estéticas, nos afetos e paixões que nos tocam quando acometidos por ela, que se distinguem por um breve e intenso período, que tem a faculdade de desviar nossa atenção das rotinas do dia-a-dia, nos arrebatando e nos tirando do cotidiano. Obviamente, na compreensão do autor, as experiências estéticas são excêntricas ao cotidiano, mas podem acontecer nele, e não

---

<sup>66</sup> “Santo! Santo! Santo! Santo! O mundo é santo! A alma é santa! A pele é santa! O nariz é santo! A língua e o pau e a mão e o cú, santos!” (Tradução nossa). Trecho do poema *Holly*, de Allen Ginsberg. Disponível em: <https://goo.gl/iyjgSz> Acesso em: 07/02/2017.

necessariamente a partir de nosso contato com objetos artísticos e culturais. Por isso, o lance espetacular de futebol na final de um campeonato<sup>67</sup>, a primeira visita ao sítio arqueológico de *Machu Picchu* e a escuta atenta do 3º movimento do *Quarteto de Cordas, Op.132* (1827) que Beethoven compôs prenunciando, um ano antes, a sua morte, são fenômenos privilegiados para refletirmos acerca da dimensão da presença no âmbito de uma experiência estética.

Deste modo, o autor apreende a experiência estética como uma conjunção de pré-disposições, como um momento epifânico de intensidade, marcado pela sedução que estes momentos exercem sobre nossos corpos, evocando e presentificando afetos que reivindicam a serenidade como disposição corpórea e cognitiva para apreendê-lo, levando-nos a ficarmos quietos por um momento em contextos específicos, que podem recuperar e reestabelecer nossa presença no mundo, através da atenção às paixões, às emoções e sentimentos de alegria e tristeza, ao concentrarmos-nos neles “com nossos corpos e nossos pensamentos; deixando que esses sentimentos diminuam a distância entre nós (o sujeito) e o mundo (o objeto) até o ponto em que a distância possa transformar-se subitamente num estado não mediado de estar-no-mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 170).

Abalizados pela perspectiva de Gumbrecht acerca do conceito de produção de presença, propomos que experimentar a dança-teatro de Pina Bausch, deixarmos-nos abater pelas paixões que se desenham em *Cafe Müller* – espetáculo que elegemos para complexificar as questões que tratamos no decorrer do trabalho -, demanda, por isso, um exercício de nos comprometermos física e espacialmente com a encenação, de nos permitirmos sermos atingidos pelos efeitos de presença produzidos por nosso contato com a obra, de nos vincularmos ao mundo através dos afetos e emoções que emanam do espetáculo em um gesto não-hermenêutico que descarta a interpretação dramatúrgica e psicológica.

Posto que a dramaturgia de Pina é menos representação do que presença dos corpos em cena, analisar *Cafe Müller* em sua materialidade, a partir dos postulados de Gumbrecht, considera a possibilidade da experiência estética por um caminho que difere dos investimentos cognitivos do espectador e da encenação como informação recebida. Perpassa, pois, um entendimento sobre a comunicabilidade estética passível de revelar os sentimentos e estados de espírito que *Cafe Müller* presentifica. Para esse fim, é necessário “pôr-se em paz com as palavras e, com muita calma, deixá-las vir à tona”, como preconiza Bausch (*Dance, senão estamos perdidos*, 2000). E isso somente é possível se apostarmos, sem medo de represálias

---

<sup>67</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos*. In: Guimarães, C.; Leal, B.; Mendonça, C. (Orgs). *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

intelectualistas e academicistas, nos efeitos de presença que pulsam das encenações de Pina e que escapam, derradeiramente, à dimensão do sentido produzido por sua dança, questionando o regime de identificação da arte como espelhamento do real (RANCIÈRE, 2015) que encontra eco naquilo que o teórico do teatro Hans-Thies Lehmann (2007) conceitua como teatro pós-dramático.

### **3.2 De um regime de identificação da arte - o teatro pós-dramático como dispositivo de presença**

*Para resistir ao bombardeio de informações no cotidiano, o teatro pós-dramático adota uma estratégia de recusa, que pode se explicitar na economia dos elementos cênicos, em processos de repetição e ênfase na duração ou no ascetismo dos espaços vazios [...]. Esse teatro, que privilegia o silêncio, o vazio e a redução minimalista dos gestos e dos movimentos cria elipses a serem preenchidas pelo espectador, de quem se exige uma postura produtiva.*  
(FERNANDES, 2009, p. 25)

O corpo em cena em sua materialidade física e carnal. Movimentos e performances que nos comovem e nos afetam intensamente, desde que não nos prestemos a interpretá-los, desde que abduquemos da hermenêutica. Podemos aferir que algumas linguagens artísticas são reveladoras de nosso desejo de presença, e a arte de Pina Bausch é um chamamento neste sentido, incorporando, segundo Lehmann (2007), características de uma tradição dramatúrgica que o autor e teatrólogo identifica como teatro pós-dramático. Da hegemonia dos meios de comunicação, da aceleração da experiência que incute a debilidade das formas de vida modernas, surge um novo tipo de encenação cênica que se estabelece como resistência à força e intensidade de tais mudanças, próprias à uma sociedade midiaticizada (LEHMANN, 2007).

Absorto com a precariedade dessa realidade marcada pela geração incessante de informações que demandam de nós a interpretação total de suas mensagens, Lehmann (2007) realiza uma série de críticas aos processos de racionalização social que se estabeleceram com o cenário midiático, acarretando em consequências drásticas nas artes do espetáculo, como a subjugação do teatro à totalização da indústria cultural. Inspirado por um olhar frankfurtiano (porém pouco, ou quase nada político), o autor, negando a histeria das imagens-espetáculo e os padrões de percepção que se instituíram com elas, observa o surgimento de um comum dramatúrgico. Este, estaria calcado, por um lado, na renúncia do texto como componente primordial do acontecimento cênico e, em consequência disso, à uma abertura corpórea à



encenação por parte do ator e dos espectadores, que demandaria atenção especial à materialidade das coisas e à emancipação da atuação e da fruição dos espetáculos por meio da percepção sensível (LEHMANN, 2007), onde a presença do corpo em cena “passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação” (LEHMANN, 2007, p. 157). Um teatro, portanto, pós-dramático, antagônico, que antepõe corpo, movimentos e gestos ao texto e à narrativa dramatúrgica convencional, marcas históricas do teatro ocidental no mínimo desde Shakespeare.

Interessante percebermos como a crítica de Lehmann está em consonância com as demais reflexões dos pensadores que mencionamos aqui e com aquelas destacadas por Pina Bausch<sup>68</sup>. Isso é revelador de um incômodo ontológico, do desassossego que ainda nos acomete diante de todas aquelas transformações em nossa experiência que a passagem traumática da tradição para a modernidade nos legou. Por isso, o teatro pós-dramático nasce como um teatro de recusa: recusa do pensamento racionalista ocidental como forma de experienciarmos o mundo, recusa do texto, da palavra e da interpretação como modelo privilegiado para a fruição de um espetáculo, recusa do drama psicológico, recusa da produção e atribuição de sentidos ao acontecimento cênico, recusa aos padrões de consumo e, sobretudo, recusa da expropriação do drama (apropriado e transformado em melodrama) pelo espetáculo midiático dos meios de comunicação.

O que o teatro pós-dramático evidencia é uma dimensão física e espacial de nossa existência, através da presença do corpo do ator no palco. Um corpo que, para Lehmann (2007) particulariza-se por sua visceralidade e não por sua capacidade de significar, assim como se caracteriza por sua faculdade de comunicar algo, em detrimento de informar. Assim sendo, o texto, que em uma tradição anterior predominava em uma dimensão discursiva, se transforma em só mais um dos muitos elementos teatrais dispostos no espaço cênico. Desse modo, o corpo torna-se ponto nevrálgico da cena pós-dramatúrgica, com a substituição do diálogo verbal<sup>69</sup>, pelo diálogo entre o corpo do ator e os objetos que integram a cena, entre o corpo e o cenário, o corpo e os corpos dos espectadores. Ou seja, no teatro pós-dramático, a linguagem sedimenta-se no corpo (LEHMANN, 2007), e este se torna tema, absolutiza-se no palco “na medida em que se afasta de uma estrutura mental inteligível, em direção à uma exposição da corporeidade [...]”, liberando rastros dessa mesma corporeidade, ao inventar “impulsos de movimentos e

---

<sup>68</sup> Lehmann (2007) chega mesmo a dizer que a dança-teatro de Pina é exemplo de uma manifestação dramatúrgica pós-dramática.

<sup>69</sup> Vale ressaltar que para Lehmann, ainda que podendo acontecer, o texto no teatro pós-dramático não está ausente, mas há que considerá-lo em sua materialidade e em uma relação horizontal com os demais elementos cênicos.

gestos corporais, restituindo possibilidades latentes e retidas da linguagem corporal” (LEHMANN, 2007, p. 158).

A temática da presença do corpo do ator no pós-dramático é tão significativa e importante para problematizar as particularidades dessa linguagem teatral, que Lehmann chega a afirmar que no pós-dramatismo, essa presença substitui a representação cênica como artifício cristalizado e experiência que absorve o teatro como linguagem distinta para encenação do real como fábula da realidade, distanciando-se, pois, da mimese como espelhamento dos fenômenos físicos da natureza e da verossimilhança como estetização da vida ordinária que sempre estruturaram as artes cênicas na cultura ocidental. Dessa forma, as encenações pós-dramáticas têm como característica o fato de não narrarem a realidade como ficção fundamentada em imagens ou acontecimentos, mas é pura presença que se manifesta em uma sensorialidade apoiada numa verdade sensível que diz “mais da representação de uma atmosfera e de um estado de coisas” (LEHMANN, 2007, p. 128) do que da própria dramatização de um real fabulado.

De todas as críticas feitas a Lehmann, imaginamos que também falte a ele uma leitura mais complexa sobre a problemática da representação – um dos pontos estruturadores de suas reflexões sobre o pós-dramático - já que esta não é exclusiva ao teatro, mas específica de um regime de identificação da arte, de uma atmosfera partilhada entre artistas que, no início do século XX, se deram conta de que a mimese do real não seria a melhor maneira para complexificar a experiência vivida. Talvez pela impossibilidade, e até mesmo descrença, com relação à potência da arte representativa em absorver a realidade em sua totalidade (GUMBRECHT, 2010). A música de John Cage, o cinema de um primeiro Buñuel, os movimentos dadaísta e surrealista são reveladores dessa força que articulou uma espécie de crise da representação, fundada na vontade de estar mais perto do mundo pelo viés da abstração estética num diálogo com o inconsciente humano, posto que a representação cria um espaço entre o artista observador e as coisas do mundo, de mesma raiz epistemológica que a que separa o sujeito do objeto.

*As Quatro Estações* (1723-1725) do compositor italiano Antonio Vivaldi e as *Estações Portenhas* (1964-1970) do argentino Astor Piazzolla. A primeira pertencente ao período barroco, a segunda, de caráter moderno. Duas obras que dizem sobre o tempo, mas por perspectivas distintas. Se na escuta de Vivaldi podemos observar uma espécie de descrição das particularidades das estações climáticas como o gorjear dos pássaros na primavera e a força de uma tempestade de verão, o que sugere uma postura contemplativa do homem da primeira metade do século XVIII, através da atribuição de sentidos ao passar do tempo, em Piazzolla, o

que percebemos é que a variação dos quatro ciclos temporais evocam ambiências e condicionam atmosferas que influem na própria experiência humana, interferindo no temperamento e sugerindo disposições anímicas do sujeito moderno que já não tem tempo (ou interesse) de contemplar e representar a natureza, porém experimenta, serenamente, como ela condiciona seus modos de agir e pensar.

Segundo Rancière (2015) essa virada estética já não delimita a identificação daquilo que um modelo de arte representativa pressupõe como a normatização de maneiras de fazer e apreciar a arte com base em “temas representados, distribuição das semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e de comparação entre as artes” (RANCIÈRE, 2015, p. 31), que se distinguem por um regime de visibilidade e interpretação do objeto artístico.

Diante disso, e em uma perspectiva distinta de um regime representativo procedeu, de acordo com Rancière (2015), um regime estético, que mais do que interpretar, procura revelar aquilo que está por trás da obra, aquilo que verdadeiramente anima a obra. Dessa forma, a distinção do objeto da arte já não se faz pela normatização de suas maneiras de fazer e nem pela interpretação que dela fazemos, mas sim pela dimensão sensorial de uma realização sensível dos objetos artísticos e dos sujeitos (RANCIÈRE, 2015), em outras palavras, uma “pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma” (RANCIÈRE, 2015, p. 34), no sentido de reinterpretar, sensivelmente,

[...] aquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte: Vico descobrindo o ‘verdadeiro Homero’, isto é, não um inventor de fábulas e tipos característicos, mas um testemunho da linguagem e do pensamento imagéticos dos povos de tempos antigos; Hegel assinalando o verdadeiro tema da pintura de gênero holandesa: não as histórias de estalagem ou descrições de interiores, e sim a liberdade de um povo impressa em reflexos de luz; Hölderlin reinventando a tragédia grega; Balzac contrapondo a poesia do geólogo que reconstitui mundos a partir de vestígios e de fósseis àquela que se contenta em reproduzir algumas agitações da alma; Mendelssohn recompondo a *Paixão segundo São Mateus* etc. O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime de relação com o antigo (RANCIÈRE, 2015, p. 36).

Então, como apreender isto que está oculto na obra de arte? Como revelar seu potencial, nos munindo única e exclusivamente de nossa percepção sensível? Como nos lançarmos em direção à dança-teatro de Pina Bausch, e captarmos os efeitos de presença que ela articula? E, mais ainda, como ler *Cafe Müller* se o aparato metodológico que os estudos no campo das artes cênicas oferecem concentram-se na produção de sentidos, numa análise semiótica dos espetáculos, baseada na interpretação dos signos encenados? Acreditamos que através de uma aproximação física e afetiva à obra, valorizando a forma como os afetos são encenados, com

atenção aos climas e atmosferas latentes que a obra presentifica, de forma a nos entregarmos, em nossa corporeidade, àquilo que Gumbrecht conceitua como *Stimmung*.

### 3.3 Revelar os afetos - em busca das *stimmungen* de *Cafe Müller*

*De maneiras diferentes, por meio de diferentes elementos textuais, todas essas obras permitem que o leitor encontre realidades do passado. Temos tendência para desconsiderar os efeitos de imediatez que provocam; mas, de fato, é quase uma obrigação profissional, para os acadêmicos e os críticos, que os desconsiderem. Essa imediatez na experiência de presentes passados ocorre sem que seja necessário compreender o sentido das atmosferas e dos ambientes; não temos de saber quais motivações ou circunstâncias os ocasionaram. É que aquilo que nos afeta no ato da leitura envolve o presente do passado em substância – e não um sinal do passado, nem sua representação.*  
(GUMBRECHT, 2014, p. 25)

Penetramos em um recinto, uma festa qualquer, como aqueles ambientes tão comuns à realidade social dos estudantes de Mariana e Ouro Preto. É natural que, nesses locais, estejamos cercados de pessoas conhecidas, outras que já vimos em algum lugar, além de pessoas que não conhecemos. Pessoas queridas, que guardamos um profundo sentimento de amizade e carinho, pessoas que não fazemos questão de estar perto delas e pessoas que não nos causam sentimento algum. Em determinado momento, algo parece não nos cair bem, causando um certo incômodo. Algo indizível e, tão pouco, interpretável, mas que coloca nossos corpos em estado de alerta, nos abate e nos deixa cabisbaixos. Certamente, em algum momento de nossas vidas, essa experiência já nos acometeu. Há pessoas que chamam esse fenômeno de energia, munidos de um afã sobrenatural. Mas, de mítico, ele não tem nada. São atmosferas, ambiências e climas que, apesar de latentes e de não podermos vê-las, como o passageiro clandestino que mencionamos acima, sentimos sua presença.

Distanciando-se da ideia de arte como representação e apostando na autonomia estética da obra de arte, assim como nos efeitos de presença que ela articula, Gumbrecht sugere que, para não interpretarmos uma obra hermeneuticamente, que a leiamos investindo em nossa fisicalidade, de modo a nos deixar sermos tocados pelas atmosferas e ambiências que elas evocam, tendo em vista contextos culturais e historicamente específicos que a obra atualiza no momento de nossa fruição. Conforme o autor, a atmosfera diz respeito a uma sensação interior, de ordem subjetiva, espécie de “estado de espírito tão privado, que não pode ser circunscrito com grande precisão” (GUMBRECHT, 2014, p. 12). Já a ambiência, por sua vez, vincula-se à

uma experiência de caráter mais objetivo, aquilo que está em volta das pessoas e, sobre elas, exerce uma influência física. A união desses dois componentes estéticos articula isso que o autor, na esteira de Heidegger (mais uma vez), conceitua como *Stimmung*, elemento que teria a capacidade de concentrar, em um mesmo movimento, atmosferas e ambiências.

Gumbrecht postula que toda e qualquer obra absorve ambiências e atmosferas que circulam na sociedade e estimulam a criação dos artistas. As *stimmungen*<sup>70</sup>, com sua capacidade de nos tocar como que por dentro (GUMBRECHT, 2014), as ambiências inerentes à obra que caracterizam determinado contexto histórico, associadas a nossos sentimentos íntimos de cunho subjetivo, nos impactam no momento de sua emergência, presentificando um passado oculto “e não um sinal do passado, nem a sua representação” (GUMBRECHT, 2012, p. 25), capaz de substancializar os sentimentos e afetos inerentes aos momentos de intensidade que nos acomete quando de nosso contato com a obra. Gumbrecht, articulando a noção de *stimmung* à produção de presença, no âmbito de uma experiência estética, mostra-nos que ler uma obra à procura de seu *stimmung* é apreender os afetos em uma dimensão física e afetiva, considerando a interação com uma ambiência que nos envolve objetivamente, e uma atmosfera experienciada subjetivamente, de modo que

Ler com atenção voltada ao *stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

E isso, segundo Gumbrecht (2014, p. 27) demanda “capturar os ambientes predominantes de situações históricas mais abrangentes, a partir da análise de obras de diferentes origens, formas e conteúdos”. A aplicabilidade desses conceitos sofre um ponto de inflexão, na medida em que o autor não nos oferece uma metodologia clara para lidarmos com as categorias que ele nos apresenta, visto que, para ele (e compactuamos com o autor), as metodologias incitam à construção de significados e interpretações sobre fenômenos sociais, dispensando as predisposições físicas a que devemos nos submeter na análise dos acontecimentos estéticos.

Gumbrecht, por exemplo, empreende uma crítica à viabilidade de métodos para dar conta da leitura de uma obra em busca de seu *stimmung*, com referência na noção de produção de presença. Ao contrário, o autor adota uma postura cética sobre a capacidade das teorias em explicitar as *stimmungen* através de métodos que as identifiquem. O pensador alemão sugere

---

<sup>70</sup> No alemão, *stimmungen* expressa-se como o plural de *stimmung*.

uma aproximação ao que ele conceitua como *pensamento* contra intuitivo, que tem como ponto de partida a adoção de palpites, de modo que

[...] seguir um palpite significa confinar durante algum tempo numa promessa implícita e dar os passos no sentido de descrever um fenômeno que seja desconhecido – que nos despertou curiosidade e, no caso de atmosferas e ambientes, chega a nos envolver ou até nos encobrir. Quando tal descrição acontece, referindo-se a uma obra literária, é provável que – até certo ponto – o efeito coincida com o do texto ‘primário’. (GUMBRECHT, 2014, p. 29).

Neste sentido, ler *Cafe Müller* em busca das *stimmungen* que o espetáculo articula, demanda que prestemos atenção não nas particularidades sígnicas da montagem teatral como sugere a análise de espetáculos<sup>71</sup>, mas nos afetos encenados no acontecimento cênico. Afetos que não podem ser representados, se não atualizados, presentificados a partir da centralidade do corpo (como preconiza o pós-dramatismo de Lehmann), em relação ao espaço cênico, em relação aos objetos dispostos no palco, aos silêncios e sons, figurinos, iluminação, ao encontro entre os corpos dos personagens e os corpos dos atores-bailarinos, gestos e movimentos que materializam ambientes e atmosferas que podem nos dar pistas sobre os *pathos* que o espetáculo convoca, auxiliando-nos a problematizar e entender nossa condição precária, enquanto sujeitos herdeiros de todas as consequências que a modernidade nos legou. Assim, ler e analisar *Cafe Müller* em busca das *stimmungen* que animam a obra, demanda um gesto dêitico de localizar o contexto histórico e culturalmente específico do espetáculo e passa, igualmente, pelo emprego de palpites e descrição das ambiências vigentes, bem como das atmosferas que nos tocam subjetivamente, não para decifrá-las, mas para “descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal – render-se a eles e apontar na direção deles” (GUMBRECHT, 2012, p. 30), movimento que empreenderemos no próximo capítulo.

---

<sup>71</sup> A exemplo da análise fílmica – comumente empregada em objetos de pesquisa no campo da comunicação, a análise de espetáculos conformada pelo teórico do teatro Patrice Pavis (2005) sugere a decomposição de uma peça com o intuito de relatá-la. No entanto, além de fundamentar a análise de espetáculos pelo viés da semiótica, Pavis (2005) liga o teatro e a dança exclusivamente à produção de sentido e à imposição de significados à obra. O que importa na proposta de Pavis (2005), é a sugestão do autor em prestarmos atenção aos elementos que o constituem: cenografia, sistemas de iluminação, objetos, performances, ritmos, figurinos, sons e espectadores.

## CAPÍTULO 4 – SINFONIA DE AFETOS EM *CAFE MÜLLER*

*Oh, let me forever weep / My eyes no more shall welcome sleep / I'll hide me from  
the sight of day / And sigh my soul away / He's gone, his loss deplore / And I shall  
never see him more*<sup>72</sup>.

(Trecho de *Oh let me weep*, de Henry Purcell, 1692).

É bem provável que já tenhamos dito muito sobre Pina Bausch, como se fosse possível esgotar sua arte em folhas de papel; como se fosse possível descrever todas as sutilezas de sua dança-teatro e representar a intensidade dos sentimentos que o bailar da *Wuppertal Tanztheater* nos apresenta; como se fosse possível compreender toda a complexidade de sua obra e interpretar as imagens absurdas que se manifestam em seus espetáculos. Certamente sempre há e sempre haverá algo a ser dito sobre a artista, quando muito, ainda existirá sua dança. Por isso, não buscamos aqui verdades absolutas sobre as minúcias que constituem a arte de Pina e, muito menos, compactuamos com leitores e críticos que se julgam entendedores de todas as nuances da dança-teatro da coreógrafa, mesmo porque, como vimos acima, a artista acreditava, convictamente, na autonomia estética de suas criações e na liberdade de fruição que elas impingiam nos espectadores. Sendo assim, desvendar um espetáculo da artista alemã reivindica a certeza de não esgotarmos questões que se encontram latentes, mas procuraremos, sobretudo, sentir os afetos que emanam dele, recusar a narrativa e o discurso, em detrimento da serenidade, para sermos livres e plenos para alcançarmos uma abertura afetiva que nos coloque em sintonia física com aquilo que acreditamos que o espetáculo tende a manifestar. Eis, pois, nossa tarefa ao colocarmos em perspectiva *Cafe Müller*.

Talvez o trabalho mais visto de Pina Bausch e o que mais se tenha dito algo sobre. Dirigido pela coreógrafa, com estreia em maio de 1978, *Cafe Müller* é reconhecido como uma das encenações mais importantes de Pina, quiçá, a mais importante, seja pela presença da artista em cena – poucas vezes ela assumiria o papel de bailarina no palco –, seja pela pujança emocional da montagem, que conta ainda com a participação dos atores-bailarinos Malou Airaud, Dominique Mercy, Jan Minarik, Nazareth Panadero, Jean Laurent Sasportes, além de cenografia e figurino assinados por Rolf Borzik e trilha incidental de Henry Purcell.

Em *Cafe Müller*, tudo se passa em um café deserto, de paredes cinzas, onde seis corpos vagueiam, sem norte e silenciosamente, por entre cadeiras e mesas. Entrecortado por pequenos gestos minimalistas e a violência de movimentos grandiloquentes, prevalecem no espetáculo paixões negativas e toda a sorte de martírios que afligem a experiência humana, sobretudo os

---

<sup>72</sup> Oh, deixe-me sempre chorar / Meus olhos não mais devem receber o sono / Esconder-me-ei da vista do dia / E suspiro minha alma / Ele se foi, sua perda deplora / E nunca mais o vejo (Tradução nossa).

sujeitos modernos: a impossibilidade do encontro com o Outro e da materialização do amor, o desamparo, a solidão e a melancolia. Estados anímicos que diminuem nossa potência de agir, afetando nossa vontade e capacidade de transformação. *Cafe Müller* é tristeza, desilusão, desesperança, canto de lamento cheio de beleza sublime.

A escolha de um café como cenário não é em vão. Não à toa, o café remete ao restaurante de propriedade de August Bausch, onde sua filha Pina crescera, brincara e observara o sofrimento dos clientes que por ali passavam, afetados sensível e psicologicamente por uma Alemanha destruída pela Segunda Guerra Mundial, com cicatrizes recentes que se espalhavam por todo seu território. Por isso, *Cafe Müller* é tido como o espetáculo mais intimista de Pina Bausch. De certa forma, é como se nele, a autora estivesse expressando o mal-estar que acometera os sujeitos de um tempo passado que, no entanto, ainda se faz presente e insiste em nos tocar.

As efemérides e tudo o que assinalamos acima, de maneira, confessamos, superficial, são como lugares-comuns visitados por críticos que se prestaram a analisar ou rascunhar, em dado momento, algumas palavras sobre Pina Bausch e *Cafe Müller*. Entretanto, é natural que esse gesto possa levar a uma aproximação deveras rasa à pós-dramaturgia da bailarina, visto que sua dança-teatro é paradoxo (GIL, 2001), e tudo o que está posto nela, e por ela, foi idealizado poeticamente para não convergir à uma verdade única, mas para catalisar uma diversidade de fruições estéticas. Todavia e, tomando o devido cuidado, nossa empresa é outra. É a de nos entregarmos à dança e, através dessa entrega, evidenciarmos as *stimmungen* que se atualizam na obra e que nos tocam, de modo a percebermos como Pina dimensiona os afetos no espetáculo e quais *pathos* se articulam nele. Para isso, pretendemos promover uma leitura em busca das *stimmungen* em *Cafe Müller* que possam, se não desvelar, nos dar pistas sobre que há de oculto na montagem, de modo a nos atentarmos às formas pelas quais as emoções se materializam, em substância, permitindo, se seguirmos a intuição analítica de Gumbrecht (2014, p. 42) “despertar dentro de nós sentimentos de desconforto para os quais dificilmente temos conceitos descritivos”.

Não configura nossa intenção, pois, realizar uma leitura pormenorizada das coreografias, performances e gestos que se articulam em *Cafe Müller*, posto que nosso comprometimento é estruturado em um comparativo com os temas do humano intrínsecos ao espetáculo, especialmente no modo como se desenham nele as aflições de nossas formas de vida e suas implicações estéticas, conforme problematizamos. Em decorrência disso, julgamos importante evidenciarmos aspectos materiais da montagem e gestos encenados que, juntos,



corroboram com a manifestação da atmosfera de sofrimento que pulsa de *Cafe Müller*.

#### **4.1 A cena**

Fantasmagórico. Se pudéssemos resumir o cenário de *Cafe Müller* seria esse o adjetivo mais apropriado. Ele nos assusta, ao passo que nos seduz. Suas paredes cinzas são como as cores dos sonhos que sonhamos: monocromáticos. Nas paredes da direita e da esquerda, duas grandes portas que se elevam do chão ao teto, a exemplo de grandes portais, convidativos, assim como a portada de casas antigas que se abrem como que nos convidando a penetrar seu espaço. Ao fundo, uma porta giratória, entrecortada por painéis de vidro na extrema esquerda e na extrema direita do palco. Preenchendo este espaço, cadeiras e mesas negras, uma porção delas, que sugerem a intensidade de clientes que movia o café, agora, inóspito, esquecido, lembrança fugidia de uma criança que ousara ou preferira brincar ali, ao invés de se aventurar nos escombros deixados pela guerra lá fora (FIG.6). Se pudéssemos adentrar àquele espaço, o gesto que possivelmente faríamos, seria o mesmo de quando, por exemplo, penetramos em uma antiga casa com todas as marcas que herdou com a passagem do tempo. Talvez, imaginaríamos quais foram as pessoas que por ali passaram, como eram os homens e mulheres que se assentaram naquelas cadeiras e se debruçaram sobre aquelas mesas.

A iluminação que compõe o cenário é frágil, estéril, precária como a precariedade do próprio café. Mais esconde do que revela. Nunca chega a iluminar, de fato, o espaço, transitando entre a escuridão total e a opacidade característica de um ambiente tomado pela penumbra. Um espaço, pois, claustrofóbico, de locomoção impossível. É difícil nos sentirmos à vontade em um ambiente como esse, de aparência sombria, invernal, que acaba por reproduzir a frieza de muitas relações e, sobretudo, incute em nós a inviabilidade de sermos felizes em tal espaço.



FIGURA 6 - Cenário de *Cafe Müller*

Fonte: *Pina*. Direção: Win Wenders. 2011.

Seria conveniente experienciarmos o cenário de *Cafe Müller* embasados pela noção de heterotopia em Foucault (2015). Para este, há espaços que são cristalizados, no sentido de imutáveis, servindo unicamente às suas finalidades, como o quarto, a cozinha e um prédio empresarial. Em contrapartida, há heterotopias, espaços outros que permitem que nós os desconstruamos, podendo, até mesmo, usufruirmos deles de um outro modo, que não aquele pelo qual foi criado. Espaços que consentem sonhos e pesadelos, “lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los” (FOUCAULT, 2015, p. 20). O filósofo considera o teatro uma heterotopia por natureza, pois seu palco comporta uma infinidade de lugares insólitos que se fazem e se refazem no espaço cênico. Contudo, a heterotopia de *Cafe Müller* não se deixa ver somente pelo fato de transformar o palco do teatro em um café mas, em especial, por transfigurar o café - ambiente culturalmente identificado como lugar de lazer, de conversas e de encontros -, em um território distinguido pelo mutismo, pela solidão, pelo abandono e pelo silêncio.

## 4.2 O silêncio

Em algum momento deste trabalho, sugerimos, na esteira de Heidegger e Gumbrecht, a experiência de ficarmos quietos por um momento, com o objetivo de entrarmos em contato com as coisas do mundo. A ausência de fala ou a onipresença do silêncio em *Cafe Müller* nos

sensibilizam sobre este gesto. Parece, na verdade, nos conectar com a fala original do mundo e seus objetos, em detrimento da palavra que nos faz sujeitos, posto que, no tempo da natureza e da tradição o silêncio prevalecera e, na modernidade, vivenciamos um falatório desmesurado. Talvez por isso Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, tenha denegado a fala e a prosa do mundo por entender ambas como perda de experiência, preferindo o silêncio como linguagem de um mundo, “de antes do homem” (DUARTE, 2014, p. 141).

O silêncio que o espetáculo conjura é, nesse sentido, muito distinto do silêncio empreendido pelas instituições de poder que cerceiam toda sorte de liberdades, diferente também do silêncio do esquecimento e dos grandes meios de comunicação sobre determinadas pautas, a exemplo da comoção nacional e da resistência em torno da eminente prisão do ex-presidente Lula. O silêncio de *Cafe Müller* é mais como o silêncio letárgico do poeta Andrei Gorchakov, interpretado por Oleg Yankovsky, em “Nostalgia” (1983) – filme dirigido e roteirizado por Andrei Tarkovisky -, que, cada vez mais seduzido por imagens do seu passado, vive o presente em estado de acídia. O silêncio de *Cafe Müller* é, portanto, um silêncio que dinamiza a entrega física e corpórea às paixões e aos blocos de emoção que pulsam do espetáculo. O silêncio como vazio a ser preenchido, espaço de emergência que faz falar os objetos e nos permite, pois, uma contemplação serena e inoperosa do espetáculo, que nos permite ouvirmos seus sons como sons do mundo: os barulhos das cadeiras e mesas rangendo, quando deslocadas no palco; a respiração ofegante dos bailarinos em cena; e os ruídos de seus corpos em contato com o tablado.

Mas é também ele o silêncio da incomunicabilidade, da solidão, linguagem própria do herói trágico que se individualiza para se exilar (BENJAMIN, 2016) em um estado de introspecção existencial cada vez mais comum entre os sujeitos modernos, trânsito entre a reflexão subjetiva sobre Nós, os Outros e Nós e os Outros, e a solidão como isolamento positivo e experiência de indeterminação. Neste sentido e, privilegiando o mutismo, Pina nos convida a adentrarmos nesse estado, como se através do silêncio fosse possível ela, seus bailarinos e nós espectadores, nos mostrarmos por inteiro, nos conectarmos com o Outro pela partilha da solidão e, por fim, nos harmonizarmos com sua dança-teatro.

Na montagem, o silêncio só cessa com a emergência das árias “*Oh let me forever weep*” da ópera “*The fairy queen*” (1692) e “*Dido’s Lament*” (1688) da ópera “*Didos and Aeneas*”, ambas de Henry Purcell<sup>73</sup>, que cobrem de sublime os corpos dos bailarinos. A primeira, no

---

<sup>73</sup> Henry Purcell (1659 – 1695), compositor inglês pertencente ao período barroco, assinou uma série de concertinos e operetas no período em que atuou. É considerado um dos mais importantes compositores da música de concerto inglesa.

momento inicial da peça, na dança angustiante de Malou Airado que percorre o café, enquanto Jean Laurent Sasportes, retira as cadeiras e mesas da frente de Malou, impedindo que ela colida com seu corpo nos móveis, ao mesmo tempo em que impossibilita que ela se sente nas cadeiras e tome lugar nas mesas. A segunda, na partitura melancólica de Pina e de Dominique Mercy, que dançam uma vida moribunda e o amor impedido pela proximidade da morte<sup>74</sup>, na letra que diz “*Thy hand, Belinda, darkness shades me, On thy bosom let me rest, More I would, but Death invades me, Death is now a welcome guest*”<sup>75</sup>” Morte como lugar de segurança, como condição de vida alcançável, perante um mal-estar existencial recorrente.

### 4.3 O mal-estar em *Cafe Müller*

Mas como esse mal-estar se manifesta em *Cafe Müller*? Ele é decorrente de quê? De um desejo de mudança impossível a partir das agruras impostas pela modernidade em nossa configuração social? Gumbrecht (2012) postula que no tempo que procedeu a Segunda Guerra Mundial, algo se passou que influenciou em nossas condições anímicas. Algo que ainda não foi totalmente revelado, mas que, cada vez mais, vem impactando nossos corpos numa dimensão sensível, a partir de sua disseminação mundial.

É como se os sujeitos ainda não soubessem lidar, verdadeiramente, com as barbaridades e violência dos eventos catastróficos que ocorreram durante a guerra, chegando, até mesmo, a omiti-los ou tratá-los com certa parcimônia, como se aquelas brutalidades não houvessem existido, como se o privilégio da técnica fosse o suficiente para superar o comum das experiências humanas, como se a ideia de progresso se tornasse mais importante que a própria vida, haja vista a negação do ex-presidente dos Estados Unidos da América, Barack Obama, em pedir desculpas ao povo japonês pelo lançamento da bomba atômica que dizimou Hiroshima e Nagasaki, e o pedido de desculpas tardio do ex-chanceler alemão, Johannes Rou, ao parlamento israelense, no ano de 2000, pelas atrocidades cometidas pela Alemanha, com relação ao holocausto<sup>76</sup>.

Neste sentido, é como se estivéssemos em um pós-guerra sem fim, que não se mostra por inteiro, permanecendo em condições latentes e contribuindo com nossa incapacidade de nos relacionarmos com acontecimentos do passado que insistem em nos assombrar. Mas, cada vez

---

<sup>74</sup> Coincidência ou não, Rolf Borzik, marido de Pina Bausch, viria a falecer dois anos depois, em decorrência de uma leucemia.

<sup>75</sup> *A sua mão, Belinda, a escuridão me faz sombra, no seu seio, deixe-me descansar, mais eu gostaria, mas a morte me invade; a morte agora é uma convidada bem-vinda* (Tradução nossa).

<sup>76</sup> Importante ressaltar que o pedido de desculpas de Johannes Rou foi feito em alemão, o que causou grande constrangimento nos parlamentares israelenses.

mais e, pouco a pouco, algo desse passado tende a se revelar. Uma revelação vagarosa, circunscrita a um compasso lento, que pode ser experienciada através das *stimmungen* que se articulam em determinados objetos culturais, ao presentificarem esse passado, nos dando a “certeza retrospectiva que alguma coisa negligenciada ou à qual não havíamos prestado atenção – ou mesmo algo perdido para sempre – teve impacto decisivo na nossa vida, em algum momento da história, e faz parte de cada presente que existiu desde esse momento” (GUMBRECHT, 2012, p. 54). O novo cinema alemão da década de 1970 parecia ter uma certa obsessão por se relacionar com esse passado histórico. Não de modo a esquecê-lo, mas por enxergar nele as condições para se construir uma nova identidade social e cultural, tendo como ponto de partida o pós-guerra, a exemplo da trilogia do milagre econômico alemão de Rainer Fassbinder, formado pelos filmes “O casamento de Maria Braun” (1979), “Lola” (1981) e “O desespero de Veronika Voss” (1982). A trilogia guarda consigo um ponto de intercessão que se dá na crítica contundente à reconstrução da Alemanha Ocidental - que viria a se tornar uma potência econômica mundial -, ao da degradação dos sujeitos, da imoralidade, da corrupção e da devassidão das relações humanas. Do mesmo modo, a tristeza de *Cafe Müller* aparenta dizer sobre esse tempo.

Gumbrecht considera que a latência desse passado e as *stimmungen* que nos afligem encadearam determinados *topoi*, verdadeiros lugares-comuns existenciais, que vêm condicionando nossos modos de vida. Dos três que o autor enumera, nos interessam dois deles, que, a nosso ver, podem ser experimentados em *Cafe Müller*: aquele que o autor nomeia como “sem saída, sem entrada” e “descarrilamento e contentores” (GUMBRECHT, 2012). O primeiro diz de nossa incapacidade de atravessarmos ambientes geográficos, ou seja, determinadas fronteiras que separam um espaço físico por seu interior e o exterior, assim como as dimensões existenciais, que apartam a subjetividade humana da objetividade do mundo, numa angústia louca por uma saída impossível, mas que “muitas vezes conflita com o pesadelo de uma abertura para o exterior, que cada vez mais vai se afastando e que, de repente, pode se transformar em desejo de permanecer no interior” (GUMBRECHT, 2012, p. 79). O segundo *topoi* fala sobre nossa decepção com a ideia de um futuro que acabou por não vingar, no sentido de não concretizar as previsões do passado que nos davam a segurança e certeza um mundo melhor por vir, seja pelo progresso capitalista, seja pela emancipação comunista. Um futuro-passado que não se estabeleceu no presente, ao romper com a segurança dos contentores, fazendo emergir a esperança descarrilhada de um presente onde reina a decepção, “sensação que causou desorientação e mal-estar existencial” (GUMBRECHT, 2012, p. 61).

Tendemos a concordar com a leitura de Gumbrecht sobre essas *stimmungen* que se difundiram mundialmente<sup>77</sup>. Mas discordamos do autor no momento em que ele localiza a Segunda Guerra Mundial como acontecimento-chave que permitiu que as atmosferas e ambiências que descrevemos fossem sentidas. Acreditamos que, de fato, a violência da guerra e as formas de nos relacionarmos com ela tiveram, sim, grande influência em nossos modos de ser e estar no mundo, no entanto, e em nossa perspectiva, elas não são pontos de partida, mas representam, se não, a intensificação de nosso desajuste por não termos, ainda, absorvido e sabido lidar, plenamente, com a intensidade das transformações que a passagem traumática da tradição para a modernidade nos ofertou. Por essa razão nosso sofrimento e desassossego. Ousamos dizer que é isso que a dança em *Cafe Müller* complexifica, e é por isso que a sinfonia de afetos que se expressa no espetáculo nos abala tão tristemente. Desse modo, os personagens dançam nosso próprio desajuste e mal-estar.

Como tudo em Pina, a dança em *Cafe Müller* é singularizada pela eterna repetição de movimentos, mas embutidos em uma circularidade gestual que explora os possíveis do espaço. Em verdade, um espaço limitado por cadeiras e mesas que se transformam em obstáculos que dificultam o passar. Uma mobilidade restrita, ou imobilidade, como se para sair de determinados espaços, fôssemos obrigados a passar por uma provação. É neste espaço indócil, como a indocilidade da vida, que seis bailarinos deambulam, sendo três homens e três mulheres.

Uma delas, interpretada por Nazarteh Panadero, representa uma criança – talvez a criança que um dia foi Pina – que brinca, sozinha, em um tempo quando pensava-se que ainda era possível brincar e se divertir, apesar de tudo. Ela não pensa e nem reflete sobre a impossibilidade de se brincar em um espaço adulto, desobedecendo seus pais, ou acreditando, ingenuamente, que ainda há algo de singelo e feliz naquele mundo (FIG.7). A criança brinca, na medida em que observa o caos daquele ambiente preenchido pela presença de adultos melancólicos e solitários que encontram naquele espaço, e somente naquele espaço, um espaço de segurança para despejar suas lamentações. Pura e singela, essa criança nos faz acreditar na possibilidade de um futuro que ainda se oferece como horizonte de expectativas. Ela é alento para toda a tristeza que emana da encenação. Diferentemente pois, do menino Edmund, de “Alemanha, ano zero” (1948) de Roberto Rossellini, que tira sua própria vida, depois de envenenar seu pai, como que o culpando por todo o fardo que sua família precisa carregar no pós-guerra.

---

<sup>77</sup> Em seu livro, o autor analisa uma série de objetos culturais de diversas linguagens artísticas, mais especificamente o teatro e a literatura, de modo a exemplificar como essas *stimmungen* se espalharam mundialmente.



FIGURA 7 - A criança brinca

Fonte: *Pina*. Direção: Win Wenders. 2011.

Se para a pequena menina ainda era possível brincar, para a personagem Pina, a diversão não passa de uma lembrança que se materializa na figura da menina. Com um vestido branco, de olhos fechados, caminhando lentamente, prestes a desfalecer o corpo ou entrar em pane, Pina explora, desamparada, o café, tropeçando por entre cadeiras e mesas, indo de encontro às paredes, como se quisesse sair daquele lugar, como se não mais fosse possível sustentar toda a tristeza de sua existência. Tudo isso, numa partitura singela, lenta, marcada por uma delicadeza melancólica, que se distancia da lembrança nostálgica de um passado idealizado, mas que compartilha com a nostalgia “a afetividade sentida diante da transitoriedade, diante de todos os crepúsculos. Por sentir o mundo sem grandes contrastes, embates; a delicadeza se firma no neutro, no cinza, no indistinto [...]” (LOPES, 2014, pg. 3), como um elogio à lentidão, perante a velocidade estonteante da vida moderna. Inspirada por essa delicadeza, Pina dança, desenha no ar a singeleza de seus gestos, denuncia o caos e a desordem, apesar de insinuar uma entrega ao sofrimento como sintoma do mal-estar moderno.

Interessante observar que, como espectadores, podemos ver a dança de Pina, diferentemente dos outros personagens que não interagem com ela em nenhum momento, aparentando não perceberem sua presença. É como se a figura de Pina fosse um fantasma (FIG.8), um espectro derridariano<sup>78</sup>, que se faz presente como uma aparição, mas não está

<sup>78</sup> DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

exatamente lá, em carne e osso, apesar de sua capacidade de nos assombrar. Parece-nos que essa figura fantasmagórica retorna àquele espaço, àquele momento, não para se apoiar no passado, mas com o objetivo de revelar esse algo que está latente, que não nos permite transpor limites e, muito menos, termos alguma esperança no futuro, diante dos infortúnios do presente. Desse modo, o que sentimos é que é a personagem de Pina, materializada no café, a responsável por difundir no espaço cênico um *stimmung* de latência.



FIGURA 8 - Presença fantasmagórica de Pina

Fonte: *Cafe Müller*

A dificuldade de alcançar, e, até mesmo, a própria impossibilidade de atravessar determinados territórios, é um *topoi* evidente em *Cafe Müller*. Podemos experimentar a agonia de Pina Bausch quando embarca na porta giratória onde fica presa por um momento, e retorna, embriagada, ao palco. Sentimos o desespero de Dominique Mercy, que, em determinado momento do espetáculo, tenta trespassar as grandes portas laterais do café, à medida que corre, de um lado para o outro, dançando uma dança dolorosa, sofrida, caindo no chão com os músculos tensos, para logo depois se levantar e arriscar, mais uma vez, a travessia das portas. Tudo em vão. Ora é a criança que o impede de sair, ora é o próprio Dominique que não consegue, apesar das inúmeras tentativas e de as portas estarem abertas, convidando-o a se retirar (FIG.9). Já cansado, debilitado pelo esforço, Dominique cai rente à parede onde está



localizada a porta e, com gestos autistas e uma ânsia infinita, tenta o impossível de atravessar a parede. O que era vontade torna-se decepção, tristeza e dor. Com Dominique, estamos presos física, e existencialmente neste espaço, estagnados, sem nenhuma possibilidade de transformação que o tempo histórico prometera.



FIGURA 9 - “Sem saída, sem entrada” em *Cafe Müller*

Fonte: *Cafe Müller*

A configuração “sem entrada, sem saída” é comum a muitos objetos culturais da modernidade e se intensificou no pós-guerra. No livro “O viajante do século” (2011), do escritor argentino Andrés Neuman, o personagem principal Hans, depois de passar um tempo na cidade fictícia de Wandernburgo “cidade móvel”, com latitude e longitude “indefinidas por deslocamento” (NEUMAN, 2011, p. 11), ao tentar sair da cidade, sempre se perde, labirinticamente, o que o leva a ficar na cidade por tempo indeterminado. Já no filme “O Anjo exterminador” (1962), dirigido por Luís Buñuel, o diretor nos apresenta uma situação insólita. Durante um banquete em que participavam figurões da burguesia mexicana, alguma coisa se passa que ninguém consegue sair da sala de jantar. Após dias tentando, vamos observando a degradação da burguesia distinta que estava ali, que regressam a um estado animalesco.

A dificuldade de transpor obstáculos possui, igualmente, um correlato emocional, e pode dizer, mesmo, da impossibilidade do amor e de nos relacionarmos com o Outro. Em uma cena clássica de *Cafe Müller*, Dominique Mercy e Malou Airado se abraçam lentamente, num gesto de carinho intenso. Pouco depois, Jan Minarick se aproxima do casal e desmonta, pouco

a pouco, aquele abraço, transformando-o em um beijo e, logo depois, colocando o corpo de Malou nos braços de Dominique, como se a personagem não tivesse vida (FIG.10). Pouco depois, Malou cai dos braços de Dominique, levanta-se rapidamente para, de novo, abraçá-lo. No momento em que saía do palco, Jan retorna e reproduz o desmonte do abraço. A coreografia repete-se, incessantemente, e cada vez mais rápido, até o momento em que Jan sai de cena e Dominique e Malou, como autômatos, repetem toda a sequência até a exaustão, de modo que nossos relacionamentos estivessem, efetivamente, seguindo um modelo protocontratualista de amor, pré-concebido, o que nos proíbe de nos relacionarmos com aquele que nos despossui, a não ser que consigamos atravessar a barreira que desconstrói o encontro nas relações amorosas como aquele que se fundamenta no “acordo referente aos interesses da pessoa, mas através de sintomas, afetos impulsionados por objetos que traçam o exílio em relação à pretensa afirmação de segurança emocional e realização complementar de unidade” (SAFATLE, 2016, p. 280).

Visitar *Cafe Müller* remete-nos a um investimento afetivo que nos impinge a experienciar e complexificar nosso tempo. Pina traz à tona algo desse passado que vem se mostrando e que vimos sentindo através das *stimmungen* que a montagem articula. Com o espetáculo, a autora realiza um movimento de regresso ao passado, quando o sentimento de descarrilamento de nossa experiência ainda não tinha se estabelecido e evoluído para a configuração social em que nos encontramos hoje, quando a promessa do novo ainda não era ruína, quando o desamparo e o medo ainda se articulavam a um movimento de esperança e alegria de um futuro por vir. A esperança de Pina em *Cafe Müller* é a de encontrar no passado a causa de nosso desajuste, mas, quando lá, o mal-estar já estava instituído. O café era somente uma lembrança de tudo o que ela havia vivenciado quando criança. Nesse retorno, os personagens já se encontram desgostosos com a vida e já sofrem com as transformações da modernidade, com todo o mal-estar que ela deixou como herança. Investidos de grande pessimismo e à beira de um abismo existencial, suplicam por ajuda, num jogo de aproximações e afastamentos, encontros e desencontros, mas movidos por paixões tristes, desamparo sem esperança, medo, precariedade e disjunção a um modo-de-vida em que não conseguem se enquadrar.



FIGURA 10 - Cena do casal

Fonte: *Cafe Müller*

O que fazer quando nossas formas de vida aparentam terem entrado em curto-circuito e nossos corpos em convulsão, como os corpos dos personagens de *Cafe Müller*? Pôr-nos em paz conosco mesmos, como sugere a última cena de *Cafe Müller*. O espetáculo termina com uma cena singela, um encontro entre temporalidades distintas. Com o espaço cênico já vazio, observamos uma coreografia de Jan, Malou e Dominick, repetida várias vezes, em um espaço que separa a porta giratória e um painel de vidro. No café, Pina cambaleia e a criança interpretada por Nazareth Panadero a observa, pela primeira vez. Tocada pela situação em que se encontra Pina, Nazareth despe-se, retira a peruca vermelha que usava, o sobretudo preto que vestia, e os doam à Pina, colocando a peruca na cabeça da coreógrafa e cobrindo seus ombros (FIG.11). A criança se retira do café, lentamente, enquanto que Pina segue seu deambular, sozinha. As luzes vão se apagando até o breu tomar conta do café. Sentimento de paz.

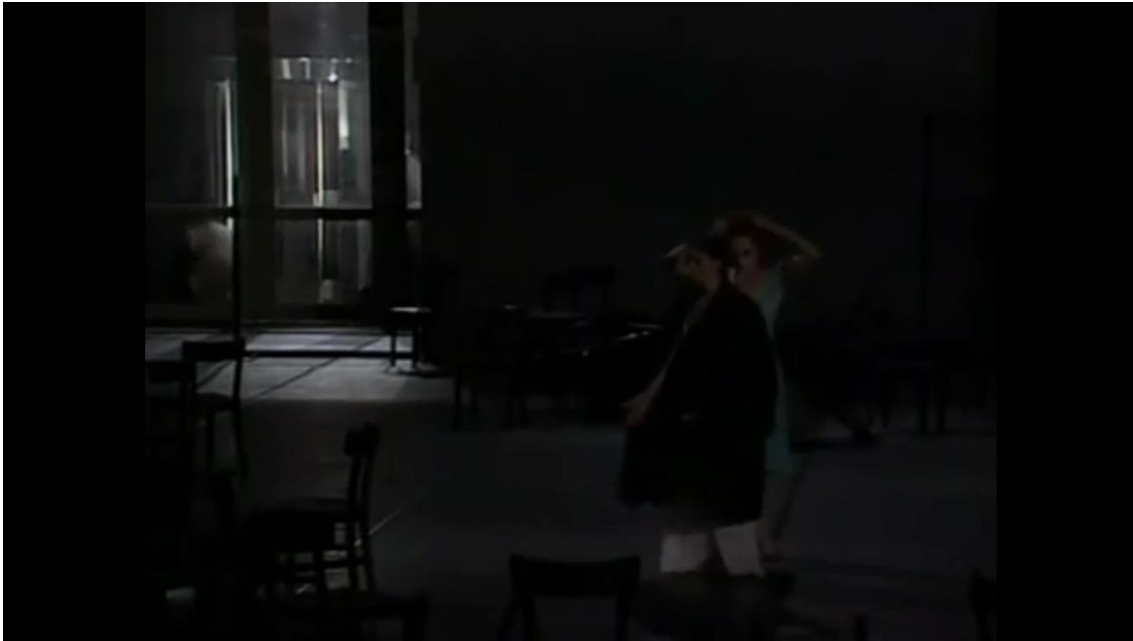


FIGURA 11 - Cena final

Fonte: *Cafe Müller*

Passado e futuro se encontram no presente, a partir daquele gesto afetuoso empreendido pela criança. É como se a solução para a tristeza, o desamparo, a agonia e todas as paixões negativas que nos tocam, que expressam nosso mal-estar e nos causam sofrimentos, estivesse no encontro entre distintas temporalidades que se circunscrevem a nós mesmos, nossos corpos, únicos lugares possíveis de realizarmos um encontro verdadeiro que nos permita compreendermos nossos modos de ser e estar no mundo. Mas, para este fim, é preciso nos deixarmos levar. É necessário a contemplação agambeniana, como um gesto político maior, a serenidade da qual sonha Heidegger (*apud.* GUMBRECHT, 2016) para entrarmos em sintonia com o mundo, um gesto compreensível como aventa Sodré (2006) para que possamos fazer do comum um devir, uma forma de nos relacionarmos com as coisas através da produ o e efeitos de presença numa dimensão estética, conforme postula Gumbrecht (2010), já que há momentos em que   indispensável compreendermos que o mundo em que vivemos não se faz para pensarmos nele, como poetisa Alberto Caeiro:

O meu olhar   nítido como um girassol.  
Tenho o costume de andar pelas estradas  
Olhando para a direita e para a esquerda,  
E de vez em quando olhando para tr s...  
E o que vejo a cada momento  
  aquilo que nunca antes eu tinha visto,  
E eu sei dar por isso muito bem...

Sei ter o pasmo essencial  
Que tem uma criança se, ao nascer,  
Reparasse que nascera deveras...  
Sinto-me nascido a cada momento  
Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no mundo como num malmequer,  
Porque o vejo. Mas não penso nele  
Porque pensar é não compreender ...

O Mundo não se fez para pensarmos nele  
(Pensar é estar doente dos olhos)  
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...  
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,  
Mas porque a amo, e amo-a por isso,  
Porque quem ama nunca sabe o que ama  
Nem sabe por que ama, nem o que é amar ...  
Amar é a eterna inocência,  
E a única inocência é não pensar...  
(CAEIRO, *apud*. DUARTE, 2014, p. 136)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS - A POSSIBILIDADE DO ENCONTRO

*I'm fine, thanks for asking  
I hope that you are too  
I don't suppose you'd lead me on  
I don't suppose you'd say the right thing*<sup>79</sup>.  
(Trecho de *Prism*, de Blondie, 2013).

Peço licença à leitora e ao leitor, para nisso que chamo de considerações finais, assumir a palavra em primeira pessoa para rascunhar uma pequena reflexão sobre minha presença no mundo, na tentativa de explorar minha história pessoal, a exemplo do que Pina realiza na montagem de seus espetáculos.

O que você quer da vida? Idealizando o questionamento da coreógrafa direcionado a mim, e a impossibilidade de respondê-lo com um movimento (nunca fui um bom ator, muito menos dançarino), diria a Pina que o que eu quero é pôr-me em paz comigo mesmo. Ao fim deste percurso, estou seguro que esse desejo é o grande desafio que a vida me impõe.

Quando criança, sorrir era uma faculdade que eu realizava com maestria. Também pudera, alheio às preocupações que a vida adulta reflexiva tende a nos incutir, brincar, inocentemente, como a criança de *Cafe Müller*, deixar aparecer o sorriso, solenemente, era um exercício fácil. Naquele momento, a paz não invadira meu coração, como diria a canção de Gilberto Gil, ela estava comigo, o que levaria minha mãe a dizer e repetir que nunca vira uma criança tão feliz como eu. Em verdade, nos registros da minha infância, que ela guarda no arquivo de memórias de minha família, o que eu vejo é uma criança feliz, feita para o sorriso, não importa se sozinho, posando para fotos, se ao lado de minha irmã, de meu pai, de minha mãe, de Zulú, cachorro de minha avó, de Nique, minha cadela de estimação, ou de qualquer pessoa. Aquele Saulo estava em paz com ele, e seu coração era embebido por felicidade.

O primeiro contato que tive com a noção de impedimento e dificuldade, do qual nunca me esquecerei foi, quando ainda criança, interpelei meu pai, com certa inocência, durante o governo Collor - provavelmente no ano de 1991 ou 1992 - se aquele ano havia sido um ano bom. Para minha surpresa, ele contestou dizendo que fora um ano terrível, muito ruim, como a história hoje nos confirma.

O que se passou é que, ao crescer, as coisas começaram a ganhar peso. Imagino que as inseguranças existenciais da adolescência incutiram em mim uma certa baixa autoestima. De uma criança feliz, fui me tornando um adolescente triste. Longe da rebeldia, lugar de segurança

---

<sup>79</sup> Estou bem, obrigada por perguntar / Espero que você também esteja / Eu não suponho que você iria me enganar / Eu não suponho que você diria a coisa certa (Tradução nossa).

para grande parte dos jovens dos anos 1990, um sentimento de tristeza me tomava de assalto, e eu não tinha ideia de onde ele aparecera e nem como surgira. Observando, mais uma vez, as poucas fotos de família tomadas naquele período, nota-se um jovem melancólico, cabisbaixo, tímido em demasia. Em determinado momento, é impossível encontrar registros meus desse período, as imagens desapareceram, não por destruí-las, mas pelo fato de eu ter me transformado em um jovem arredio a fotos. Tinha um verdadeiro horror de observar meu rosto congelado nas imagens.

Tenho algumas pistas sobre o sumiço das fotos e a relativa tristeza inerente a mim, entre elas, o fato de sempre me achar feio, especialmente se tomasse como referência os padrões de beleza que os meios de comunicação despejam em nós<sup>80</sup>. Mas o fato de me achar feio era somente um sintoma de um certo mal-estar, que permitiu, verdadeiramente, que a baixa autoestima tomasse conta de mim. Ela já não era só física, era também intelectual, existencial, o que me impossibilitava de enfrentar desafios de toda a ordem e que nunca tivesse grandes ambições<sup>81</sup> relacionadas a um certo *status* social, como me tornar médico, engenheiro, ficar rico e adquirir um carro. Minha vontade era a de me tornar músico, como acontece com qualquer pessoa que encontra na entrega à arte um lugar de segurança para suas angústias e de lamentação para seu desamparo, sobretudo as mais sensíveis.

Ao crescer, parecia, de fato, que o mundo ia, pouco a pouco, ficando mais pesado, - isso que a eminência da vida adulta me mostrava -, sobretudo devido às grandes dificuldades financeiras que minha família enfrentava - as dívidas e a presença constante de agiotas que nos “visitavam” e ameaçavam - que culminou, em dado momento, que a casa que meu pai e minha mãe construíram com tanto suor - me apropriando de um lugar comum - fosse a leilão<sup>82</sup>. Dessa época, lembro de meu pai e minha mãe chorando escondidos. Recordo de meu pai, em determinado momento, deixar escapar, distraidamente, a possibilidade de suicídio (pulsão de morte?). Lembro, com vivacidade, do primeiro contato com a palavra depressão, doença que havia se apossado de meu pai e minha mãe e que, mais tarde, se apossaria de mim.

É natural que esse período de turbulência tenha deixado marcas e muitas cicatrizes, como, de fato, deixou. Me tornei um adulto que transitava por momentos de alegria fugaz e

---

<sup>80</sup> O que se tornou uma grande barreira para me relacionar com o Outro. Em minha vida, o primeiro beijo, a primeira noite de sexo e a primeira namorada vieram tardiamente, aos 16, aos 21 e aos 25, respectivamente.

<sup>81</sup> Recordo que a primeira coisa que fiz com o primeiro salário da minha vida, foi um gesto de consumo. Mas acredito que um consumo subversivo. Naquela ocasião, sonhava com um paletó, como os paletós dos escritores que eu admirava. Fui ao brechó do Lar São Vicente de Paulo, um asilo humilde, em Ouro Preto, e adquiri um paletó e um colete (bem provável que dos anos 1950), por módicos cinco reais. Me enchi de alegria, que acabou virando decepção, ao chegar em casa, dada as risadas hilariantes de minha família.

<sup>82</sup> A casa, de fato, foi a leilão público, mas, como que por sorte, não apareceu ninguém que pudesse arrematá-la.

tristeza duradoura. A baixa autoestima me transformou em uma pessoa que sempre se cobrava muito. E, como se não bastasse, descobri que tinha vitiligo, enfermidade autoimune que não causa complicações físicas, porém estéticas. Recentemente, o contato com a depressão, me levando à uma postura cínica e ranzinza diante do mundo. A música, uma de minhas grandes paixões (se não a maior) já não me encantava tanto. Lembro, por exemplo, que foi com muita dificuldade que respondi a um questionário existencialista da querida professora Hila Rodrigues em sala de aula, deixando, mesmo, algumas respostas em branco. A doença agravou-se pouco tempo depois, impossibilitando que me alimentasse bem, dormisse bem e vivesse bem, enfim<sup>83</sup>.

A depressão me amadureceu como pessoa, apurou meu olhar, me dando a possibilidade, se não um caminho, de me harmonizar com a vida. Me mostrou, por exemplo, que eu nunca tive o desejo de ser feliz, mesmo porque, como descrevo neste trabalho, grande parte da ideia de felicidade que temos está vinculada a valores materiais. Tampouco gostaria de seguir triste. O que desejo é algo diferente disso, é mais ligado à calma, à temperança e à quietude, movido por um anseio grande de que minha agitação interna cesse. Desejo um pensar menos, ao passo que sentir e me entregar mais à vida. A sorte não só de um amor tranquilo, como diria Cazusa, mas amar o mundo. Não o amor livre e idealista que sugere a utopia *hippie* - ou o amar no sentido de autoajuda, forma pela qual muitas pessoas absorvem certas filosofias asiáticas – mas o amor como configuração existencial que me coloque em sintonia com o mundo, “porque quem ama nunca sabe o que ama, nem sabe por que ama, nem o que é amar ... Amar é a eterna inocência, e a única inocência é não pensar” (CAEIRO, *apud*. DUARTE, 2014, p. 136). Gostaria, por fim, de pôr-me em paz, reivindicando a possibilidade do encontro comigo mesmo - como o encontro que Pina empreende na cena final de *Cafe Müller* – como potência de abertura para o encontro com o Outro. Mas como atingir a quietude, diante das dificuldades de transpor limites existenciais que impingimos a nós, diante da falta de esperança com relação ao futuro, já que o futuro do passado não se objetificou e o progresso prometido pela modernidade fez da técnica um valor absoluto?

Em julho do ano passado, dentro da programação do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana, acompanhado por uma amiga, tive a oportunidade de assistir ao espetáculo “Nós” (2016), do Grupo Galpão, companhia de teatro que nutro grande admiração desde menino, quando fui impactado pelas imagens oníricas do espetáculo “A rua da amargura – 14 passos lacrimosos sobre a vida de Jesus” (1994), e que mais tarde ganharia adaptação televisiva, rebatizado como “A paixão segundo Ouro Preto” (2001). Dirigido por Márcio Abreu, o

---

<sup>83</sup> Lembro das constantes tremuras de minhas mãos, de uma ansiedade aterrorizadora, das palpitações e quase perda de consciência durante algumas aulas do mestrado.



espetáculo celebra os 35 anos de atividade da companhia, tendo como fonte de inspiração um mergulho profundo nas experiências de vida dos atores que integram a montagem, e da própria companhia, abordando, a partir de uma politicidade sensível, questões como violência, preconceito, os limites da alteridade e a própria situação política do país. “Sem saída, sem entrada” e “descarrilamento e contentores” são *topoi* que pulsam da encenação, nos deixando agoniados e desesperançados ao longo da narrativa. Confesso que as *stimmungen* que o espetáculo evoca me deixaram paralisado. Enquanto a plateia, de modo geral, sorria das situações que ocorriam no palco, quando sete personagens, amigos de longa data, preparavam a última sopa de suas vidas e refletiam sobre nossa realidade social, eu ofegava. Tinha vontade de gritar, seja para chamar a atenção dos espectadores - “Não! Não é sobre isso que eles estão falando! Vocês não estão entendendo nada! Eles estão falando sobre nossa precariedade!” -, seja para extravasar toda a agonia e angústia que me impregnava, questionando-me como poderíamos ter chegado a esse ponto. Ao fim do espetáculo, revisitando paisagens do meu passado, e sem perspectivas de futuro, certo, pois, da minha e de nossa precariedade, para a surpresa de todos, o palco se transforma em uma danceteria como aquelas dos anos 1980. Sobe o som de “Prism” (2013), da banda estadunidense *Blondie*. O público, convidado pelos atores, invade o palco. As pessoas se levantam e iniciam uma dança frenética, ao passo que a canção avisa “*I don't suppose to undo what's done, I don't suppose to have ambition*<sup>84</sup>”. É como se ouvisse Pina sussurrando em meu ouvido: Saulo, “é aí que tem início a dança, e por razões inteiramente outras, não por razões de vaidade” (Dance, senão estamos perdidos, 2000). Catarse. Não consegui dançar. Mas, naquele momento, extasiado pelo espetáculo, parecia haver uma solução para nosso desamparo, para a precariedade dos sujeitos, para a situação política do país. Parecia haver possibilidade de futuro. No mesmo momento, enviei uma mensagem para o amigo Cláudio Coração que dizia: “assista ao espetáculo Nós, do Grupo Galpão. Há esperança!”.

Refletindo um pouco mais sobre o espetáculo e chegando ao final deste trabalho, tento entender o que quis dizer com aquela mensagem. Há mesmo esperança de transformação, ou o que legítima a esperança, nos dias de hoje, é não o fato de reduzi-la à condição, *sine qua non*, de mudança e emancipação dos sujeitos? Uma esperança que se equilibra entre as paixões positivas e negativas, que empreende sua dança a partir de uma dialética dos afetos. Quem sabe, uma esperança crítica, como aventamos em um dos encontros do grupo de pesquisa Quintais: cultura da mídia, arte e política? Talvez, uma esperança que não tenha um fim. Uma esperança

---

<sup>84</sup> “Eu não pretendo desfazer o que está feito, eu não pretendo ter ambição” (Tradução nossa).

infinita, que articule as forças antagônicas do tempo (passado e futuro) e que permita a emergência de uma força diagonal, como insinua Didi-Huberman ao convocar Hannah Arendt:

A força diagonal, ao contrário, seria limitada quanto a sua origem, tendo seu ponto de partida lá onde se chocam as forças antagônicas, mas seria infinita no que concerne a seu fim – sendo o resultado da ação combinada de duas forças cuja origem é o infinito. Essa força diagonal, cuja origem é conhecida, cuja direção é determinada pelo passado e pelo futuro, mas cujo fim último se encontra no infinito, é a metáfora perfeita para a atividade do pensamento. (ARENDDT, *apud*. DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154)

Ouso dizer que essa metáfora não se reduz às atividades do pensamento, mas estende-se à uma relação sensível com o mundo. Da aproximação sensível que realizo entre meu passado e a esperança infinita de um futuro sem fim, promovo o encontro comigo mesmo, tendo a me colocar em paz. Me permito, assim, ao encontro com o Outro, como os muitos encontros que a pós-graduação me proporcionou e que permanecerão, com o encontro com uma nova forma de vida e, até mesmo, uma vida nova, expressa no sorriso de João Pedro, meu pequeno sobrinho de quatro meses.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.W; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução: S. Fischer Verlag. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014, p.46 – 70.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: \_\_\_\_\_. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

\_\_\_\_\_. *Nudez*. In: \_\_\_\_\_. *Nudez*. E-book. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

\_\_\_\_\_. *O uso do corpo*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova Reunião: 19 livros de poesia*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1983.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ALBERO, Miguel Ángel Ortiz. *La danza de la muerte: bailar lo macabro e la escena, la literatura y el arte contemporâneos*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2015.

BAUSCH, Pina. *Dance, senão estamos perdidos*. Folha *on-line*. Publicado em 27 de agosto de 2000. Disponível em: <https://goo.gl/8mn8cC>. Acesso em: 17 de março de 2017.

BELÉM, Elisa. Modos de análise do espetáculo: um olhar panorâmico. In: Revista do Lume, São Paulo, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

\_\_\_\_\_. Cidade de sonho e morada de sonho, sonhos de futuro, niilismo antropológico e Jung. In.: *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. Imagens do pensamento. In: \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. Ócio e ociosidade. In.: *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

\_\_\_\_\_. *O Anjo da história*. E-book. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

\_\_\_\_\_. O tédio, eterno retorno. In.: *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. Passagens, *magasins de nouveautés, calicots*. In.: *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

BORGES, Jorge Luís. Funes, o memorioso. In: *Ficções*. São Paulo: Globo, 1989, p.89-97.

BUITONI, Dulcília Schoroeder. Comunicação e fluxos: a indispensável imagem. In: *Teorias contemporâneas do Brasil: reflexões contemporâneas*. Salvador: Edufba, 2014, p. 221 – 243.

BUTLER, Judith. Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do sexo. In: G. Louro (org.), *O corpo educado*. Belo Horizonte, Autêntica, p. 151 – 172, 2001.

CALDEIRA, Solange Pimenta. *O lamento da imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch*. São Paulo: Annablume, 2009.

CHAUÍ, Marilena. *A nervura do real: imanência e liberdade em Epinosa*. E-book. São Paulo: Companhia das Letras. 1999, parte II.

CORAÇÃO, Cláudio; RIOS, Saulo. A presença fantasmática do samba: herança e assombramento no pop-rock brasileiro dos anos 1990. In: Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação; XXVI Encontro Anual da Compós, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/4wLCvZ>.

DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano:1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994. Disponível em: <https://goo.gl/5BBgUo>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Tradução: Aurélio G. Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia C. Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 9 – 31.

\_\_\_\_\_. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 11 – 114.

\_\_\_\_\_. Percpeto, afecto e conceito. In: *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, p. 211 – 256.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, Pedro. O silêncio que resta. In: NOVAES, Adauto (org.), *O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento*. São Paulo. Ubu Editora, 2017.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*, São Paulo: Annablume: 2007.

FERNANDES, Silvia. Teatros pós-dramáticos. In.: Guinsburg, J.; Fernandes, Silvia (orgs.), *O pós-dramático*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico. In: FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n – 1 Edições, 2013.

\_\_\_\_\_. Poder-Corpo. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 145 – 152.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. E-book. Lisboa: Edições 70, 2013.

GALLARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Edusp, 2008.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

\_\_\_\_\_. *Movimento Total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2014.

\_\_\_\_\_. *Corpo e Forma*. Rio de Janeiro, Record, 1998.

\_\_\_\_\_. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. Tradução: Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

\_\_\_\_\_. *Graciosidade e jogo: por que não é preciso entender a dança*. In: *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2012.

\_\_\_\_\_. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

\_\_\_\_\_. *Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos*. In: Guimarães, C; Leal, B.; Mendonça, C. (Orgs). *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.

\_\_\_\_\_. *Serenidade, presença e poesia*. Tradução: Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

HISSA, Cássio E. Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HOGHE, Raimund. *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?* São Paulo: Attar Editorial, 1989.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. E-book. São Paulo: Boitempo, 2009.

LAURENT, Éric. O corpo falante: o inconsciente e as marcas de nossas experiências de gozo. *Cult.* São Paulo, ano 19, n. 211, p. 38-42, abr. 2016. Entrevista concedida a Marcus André Vieira.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 2. ed. Tradução: Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2007.

LEAL, Bruno. Do corpo como texto: na mídia, na rua. In: *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*. Volume 8, n. 2, 2006.

LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos, GUIMARÃES, César. Experiência estética e comunicação: a partilha de um programa de pesquisa. In.: Leal, B.; Mendonça, C.; Guimarães, C. (orgs.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOPES, Denílson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: UNB; Finatec, 2007, p. 21 – 34.

\_\_\_\_\_. *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Hucitec Editora, 2016.

\_\_\_\_\_. *No coração do mundo: paisagens transculturais*. E-book. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2012.

\_\_\_\_\_. *Figuras e gestos da delicadeza*. Revista de estudos literários latinoamericanos, 2014. Disponível em: <https://goo.gl/4fhdrT> . Acesso em: 08 de abril de 2017.

MARTINS, Pablo. Olhar entre semibreves: escrita e silêncio em Samuel Beckett e Peter Handke. In: Brasil, A.; Morettin, E.; Lissovsky. M. (orgs.). *Visualidades hoje*. Salvador: EDUFBA, 2013.

MENDES, José Maria. *Entre dinâmicas de mercado e identitárias: os youtubers e a controvérsia publicitária d'O Boticário*. In: Associação nacional dos programas de pós-graduação em comunicação; XXVI Encontro anual da compôs, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/p8M997>

MENDONÇA, Carlos. O lugar olhado das coisas. In: Brasil, A.; Morettin, E.; Lissovsky. M. (orgs.) *Visualidades hoje*. Salvador: EDUFBA, 2013.

MENDONÇA, Carlos; DUARTE, Eduardo; FILHO, Jorge Cardoso. E-book. *Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas*. Belo Horizonte: Olhares Transversais, 2016.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

\_\_\_\_\_. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – neurose*. Rio de Janeiro, 2011.

NASCIMENTO, Daniel Arruda. Do conceito de inoperosidade no recente vulto de Giorgio Agamben. In: *Cadernos de ética e filosofia política*. Volume 17, n.2, 2010, p. 79 – 101.

NEUMAN, Andrés. *O viajante do século*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

NEGRI, Toni. *Exílio seguido de valor e afeto*. São Paulo: Editora Iluminars, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. São Paulo. Cosac Naify, 2015.

PAVIS, Patrice. *A análise de espetáculos*. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2015.

\_\_\_\_\_. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANGEL, Marcelo. História e Stimmung a partir de Walter Benjamin: sobre algumas possibilidades ético-políticas da historiografia. In: *Cadernos Walter Benjamin*, vol. 17, Ceará, 2017.

\_\_\_\_\_. Melancolia e história em Walter Benjamin. In: *Ensaio filosóficos*, vol. XIV, Rio de Janeiro, 2016.

\_\_\_\_\_. *Revista Ensaio Filosóficos: Entrevista com o Professor Marcelo Rangel*. Rio de Janeiro: Revista Ensaio Filosóficos, 2017 (Entrevista).



RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007, p. 423-462.

SÁ, Simone Pereira de. Cultura material, gostos e afetos para além da noção de presença. In.: MENDONÇA, C.; DUARTE, Eduardo; FILHO, J.C. In.: Guinsburg, J.; Fernandes, Silvia (orgs.), *Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas*. Belo Horizonte: Olhares Transversais, 2016.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 10.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SAFATLE, Vladimir. *O cinismo e a falência da crítica*. E-book. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

\_\_\_\_\_. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Petrópolis: Vozes, 2017.

SIBILIA, Paula. *Os corpos visíveis na contemporaneidade: da purificação midiática à explicitação artística*. In: Brasil, A.; Morettin, E.; Lisovsky, M. (orgs.) *Visualidades hoje*. Salvador: EDUFBA, 2013.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. *Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias de sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

\_\_\_\_\_. Cultura, corpo e afeto. In: *Revista do programa de pós-graduação em dança*. Volume 3, n.1, UFRJ, 2014.

SPINOZA, Benedictus. *Ética*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007, p. 159 – 261.

TARKOVISKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 13 – 67.

VALVERDE, Monclar. *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

ŽIŽEK, Slavoj. *Como ler lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. *O sujeito incômodo: o centro ausente da ontologia política*. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 329 – 412.

## ESPETÁCULOS CITADOS

*Frühlingsopfer (Wind Von West / Der zweite Frühling / Le Sacre du Printemps)* [Sagração da primavera: vento do Ocidente / A segunda primavera / Sagração da primavera] – Estreia em 03 de dezembro de 1975, Opera House, Wuppertal.

*Blaubart – Beim Anhören einer Tombandaufnahme von Béla Bartóks Oper “Herzogs Blaubart Burg* [Barba Azul – escutando uma gravação em fita da ópera de Béla Bertók “O castelo de Barba Azul”] – Estreia em 08 de janeiro de 1977, Opera House, Wuppertal.

*Cafe Müller* – Estreia em 20 de maio de 1978, Opera House, Wuppertal.

*Kontakthof [Pátio de encontros]* – Estreia em 09 de dezembro de 1978, Opera House, Wuppertal.

*Arien [Árias]* – Estreia em 12 de maio de 1979, Opera House, Wuppertal.

*Bandoneon* – Estreia em 21 de dezembro de 1980, Opera House, Wuppertal.

*Nelken [Cravos]* – Estreia em 30 de dezembro de 1982, Opera House, Wuppertal.

*Ein Trauerspiel [Jogo de Tristeza]* – Estreia em 12 de fevereiro de 1994, Playhouse, Wuppertal.

*Masurca fogo* – Estreia em 04 de abril de 1998, Playhouse, Wuppertal.

## **REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS**

*O Lamento da Imperatriz.* (1990). Direção: Pina Bausch. Longa-metragem, 1h46min.

*Pina.* Direção: Win Wenders. (2011), son., color. Longa-metragem, 1h46min.

*Sonhos em Movimento.* Direção: Anne Linsel, Rainer Hoffmann (2010). Documentário, 1h32min.

*Un Jour Pina m'a demande* (1989). Direção: Chantal Akerman. Documentário, 57min.  
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dPjX2DEO5iQ>. Acesso em: 05 de Janeiro de 2016.

*A construção poética de Pina Bausch:  
os olhares para as cidades*



*Solange Pimentel Caldeira*

Doutora em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Professora da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Autora do livro *O lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch* São Paulo: Annablume, 2009. calder@ufv.br

## A construção poética de Pina Bausch: os olhares para as cidades

*Solange Pimentel Caldeira*

### RESUMO

O presente artigo é uma reflexão sobre a relação entre a construção poética do *Tanztheater de Wuppertal* da diretora e coreógrafa alemã Pina Bausch e suas obras resultantes de 'residências' em diversas cidades. Cidades que são metrópoles inconscientes de sua história, cada uma com uma sugestão, uma imagem, uma poesia; cidades que coexistem na história, na memória e, principalmente, na imaginação e percepção daqueles que as habitam.

**PALAVRAS-CHAVE:** dança-teatro; cidades; construção poética.

### ABSTRACT

The present article is a reflection on the relation enters the poetical construction of the *Tanztheater de Wuppertal* of the director and German coreógrafa Pina Bausch and its resultant workmanships of 'residences' in diverse cities. Cities that are unconscious metropolises of its history, each one with a suggestion, an image, a poetry; cities that coexist in history, the memory and, mainly, in the imagination and perception of that they inhabit them.

**KEYWORDS:** dance-theater; cities; poetical construction.



### Cidades e seu imaginário

Ler as representações da cidade contemporânea faz parte da operação poética de muitos artistas. Paradigmáticas neste sentido são as obras de Pina Bausch que têm as cidades como personagem protagonista. Esgotar a possibilidade da cena ainda sobrecarregada de sentido parece ser traço marcante de suas narrativas urbanas.

Ela, a cidade, personagem secundária da vida, vê-se de repente no centro das atenções. Transforma-se em espetáculo, hipótese a ser investigada. É esta hipótese que Pina Bausch explora, numa espécie de polifonia que toma a personagem-cidade como objeto de pesquisa. Na impossibilidade de ser sujeito, a personagem que não tem fala, é falada pelo discurso dos outros, pelos desdobramentos do discurso do narrador. O projeto de Bausch mantém simultaneamente o tom nostálgico e a desilusão pós-utópica, ao alimentar o desejo de tornar legível o espaço urbano, salvando em sua escrita as promessas de significação que a cena pós-moderna permite.

É por esta ótica que a cidade e suas representações na dança-teatro de Bausch, não são meros reflexos especulares da realidade representada, mas condicionam escolhas estilísticas e temáticas. Seu trabalho permite perceber claramente que "não se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve, ainda que haja uma relação entre eles" — como disse Ítalo Calvino<sup>1</sup>. A realidade urbana construída deriva da grande cidade moder-

<sup>1</sup> CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

na, mas deságua no domínio do não-lugar: cidades sem face, sem nome, rarefeitas, que se podem tornar toda e qualquer uma.

Essas narrativas contextualizam-se numa época em que, contraditoriamente, as cidades voltam a pensar em si mesmas. Num momento em que se deseja reverter à decadência de centros urbanos com a recuperação do papel das cidades, que o italiano Aldo Bonini chamou de “renascimento das cidades”, quando ganha força a noção de multiculturalidade, ou seja, a coexistência de múltiplas culturas urbanas no espaço que chamamos, todavia de urbano.

É neste estado de coisas que tais narrativas, constroem o cenário das cidades como espaço público e arena cultural. Ao mesmo tempo em que revelam, permitem detectar que a cidade determina o cotidiano, dá forma aos quadros de vida e é o presente turbulento, de velhos medos.

Estar nela, ou procurar lê-la através de ‘escrituras’ que a leu, é engendrar respostas para o processo de autodescoberta de cada um. É justamente a alma mítica das cidades, com seus encantos e problemas, que se expressam no desejo de seus habitantes, a fonte poética que alimenta e conduz Pina Bausch, em cada uma de suas obras que têm a cidade como protagonista.

### As Residências: uma cartografia do imaginário

Em 1980, o *Tanztheater* de Wuppertal teve cortes no orçamento. Para suprir esses cortes, foi necessário arranjar co-produtores para os espetáculos. O projeto das *residências* foi a solução encontrada e deu tão certo que passou a fazer parte do planejamento da companhia.

A cada um ou dois anos, é feita uma residência em um lugar e dela resulta um espetáculo que mostra as influências e matizes do país/cidade. Apesar de, em 1980, Bausch ter criado *Bandoneon* inspirado na vida cotidiana da cidade de Buenos Aires, essa peça não foi uma co-produção, que tem início em 1985/86, quando é convidada por Roma para elaborar uma peça inspirada na capital italiana. O resultado foi *Viktor* (1986), que inaugura uma série de trabalhos inspirados em cidades-países: *Palermo, Palermo* (Itália, 1989), *Tanzabend II* (Madri, Espanha, 1991), *Ein Trauerspiel* (Viena, 1994), *Nur Du* (Estados Unidos, 1996), *Der Fensterputzer* (O Limpador de Vidraças – Hong Kong, 1997), *Masurca Fogo* (Lisboa, Portugal, 1998), *O Dido* (Roma, 1999), *Wiesenland* (Budapeste, 2000), *Água* (Brasil, 2001), *Nefés* (Turquia, 2003), *Ten Chi* (Tóquio, 2004), *Rough Cut* (Seul, 2005), *Bamboo Blues* (Índia, 2007).

O método é simples e se repete em todas as cidades eleitas. O *Tanztheater Wuppertal* viaja para diferentes cidades do mundo por algumas semanas, para ali viver, ver, sentir, ouvir e pensar de uma maneira diferente. O objetivo não é “representar” uma cultura específica de um país, tal qual uma fotografia, um registro fiel, mas sim captar as sensações do lugar. Trata-se de sempre tentar “ver” de uma outra maneira, de outros ângulos, de contaminar-se por algo que esta fora do *habitat* quotidiano.

A visão que se tem em espetáculos de Bausch é sempre a cartografia do imaginário, aquele de Pina Bausch e de sua companhia. É como sair de dentro para depois voltar e olhar do avesso, conforme já apontara Antonin Artaud<sup>2</sup>, sempre a partir de si, do seu filtro pessoal. “Vou criando um mosaico, encontrando aqui e ali um monte de coisas, detalhes que uso para compor meus trabalhos. Quando preparo um balé, não há nada, só

<sup>2</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

os bailarinos e a vida. Não tenho visões, não é assim que crio. As coisas vão sendo montadas aos poucos.”<sup>3</sup>



Palermo Palermo.

Foto: Maarten Vanden Abelee

Aos 68 anos, Pina Bausch permanece fiel aos seus métodos de criação. Tudo começa do zero, sem notas, sem palavras: “Primeiro tenho que me perguntar o que sinto, o que procuro, como o vou contar”<sup>4</sup>. Não é por isso estranho que Heiner Müller tenha escrito, referindo-se ao seu trabalho: “O tempo no teatro de Pina Bausch é o do conto. A história intervém como uma perturbação, como os mosquitos no Verão”<sup>5</sup>.

Para Bausch, a melhor maneira de conhecer um lugar que nos é estranho é conhecer as pessoas que o vivem. Declara:

*É preciso tempo. O mais fácil é estar com alguém que nos possa levar a ver o que está fora dos circuitos turísticos. O mais importante é deixarmos que essas pessoas nos façam descobrir o que para elas é bonito ou difícil de ver. É através delas que chegamos às coisas verdadeiras, às coisas de todos os dias. Por mais bonito que seja, um monumento construído há muito tempo não me diz muito sobre os que hoje passam por ele ou o visitam.*<sup>6</sup>

<sup>3</sup> KATZ, Helena. *Pina Bausch*. Jornal da Tarde. SP: 25 de novembro de 1997.p.13.

<sup>4</sup> *Ibidem*

<sup>5</sup> Citado por DALY, Ann. In *Tanztheater: The Thrill of the Lynch Mob or the Rage of a Woman?* In TDR 30, 2 (T110) 1986. p.56.. Tradução do autor.

<sup>6</sup> CANELAS, Lucinda. Por dentro, todos temos a mesma linguagem. In *Jornal de Lisboa*. 3 de janeiro de 2003.p.37-38.

Para chegar a estas pessoas, geralmente parte de entidades com as quais estabelece co-produções, ou através de amigos capazes de garantir que seja possível conhecer as pessoas certas no pouco tempo de que dispõe. Mas, às vezes, as coisas correm de maneira diferente. Por exemplo, quando Bausch esteve nos Estados Unidos, com uma co-produção em Los Angeles, *Only You*, em 1996, tudo era muito distante, para ir de um lugar a outro tinha de andar de carro por muito tempo, e se alguma coisa corria mal por algum motivo perdia um dia inteiro. Bausch ficou muito

nervosa. Insistentemente rodeada de jornalistas, teve uma idéia: decidiu que só daria entrevistas a quem a levasse a sítios incríveis, a lugares que não teria oportunidade de ver de outra forma. E foi assim que conheceu outros lados da cidade.

As pessoas são sempre a matéria-prima das suas criações, sejam como pontos de referência ou como “instrumentos” de criação. Mas as coisas não são fáceis. Nem sempre os bailarinos estão contentes. Tudo se passa ao nível do desejo, da vontade, do querer, do compreender. Tudo passa pela solidão, pela memória de cada um, pelo que têm para dar, para mostrar ou para esconder.

Ao ser questionada sobre sua preferência por trabalhar com bailarinos ao invés de atores, responde:

*Continuamos a ter no nosso repertório muitas peças dançadas. Para as interpretarmos precisamos de bailarinos. Para mim o movimento é muito, muito importante. Mas há certas peças e situações em que trabalho com uma atriz que está comigo há bastante tempo. Tudo depende muito do que está em causa. É muito complicado de dizer. Todos os bailarinos da companhia são muito diferentes. Em primeiro lugar, têm de ter necessidade de falar de si próprios, de dizer o quanto amam as pessoas. Têm de sentir de uma forma genuína — não sentir aquilo que lhes pedimos que sintam. Têm de querer falar, mesmo que não o saibam ainda. Talvez a maioria descubra essa urgência de comunicar enquanto trabalhamos, enquanto experimentamos.<sup>7</sup>*

A questão do gênero, ou da troca de papéis entre mulheres e homens em suas peças, é outra constante. Sobre esse seu olhar ela explica:

*É difícil de explicar em que medida essas diferenças surgem. Nós trabalhamos juntos, da mesma maneira. Mas há sempre formas diferentes de ver. Quando se trabalha a partir da vida, cada um tem uma perspectiva muito particular — independentemente de ser homem ou mulher —, mas tem em si a capacidade de ser o oposto, de sentir o oposto. Tudo o que tocamos tem sempre um oposto. Nada é branco ou preto.<sup>8</sup>*

A arte de Pina Bausch pensa por imagens, suas obras têm sempre muitos níveis de leitura. Quando se vê uma de suas peças várias vezes, vai-se percebendo elementos ou pormenores diferentes, a obra é um objeto que cresce e se desenvolve aos nossos olhos. Num momento preciso a peça provoca um sentimento e, mais tarde, a mesma cena pode levar a uma emoção completamente diferente. Tudo se passa ao nível da experiência do espectador. Se as imagens são suficientemente profundas, as coisas acontecem.

*As imagens que deixo não apontam direções — existem. Estão sempre abertas às sensações e ao olhar de cada um. Estão lá para serem conquistadas e transformadas por quem vê. Daí a importância do público... Conto com a imaginação do público. Trabalho com ela, com a sua fantasia. De uma maneira ou de outra, seja qual for o país ou a cidade, estamos sempre expostos uns aos outros. Penso que, por dentro, todos têm a mesma linguagem. Todos nós somos matéria que se partilha.<sup>9</sup>*

Quando perguntaram a Bausch se existia, no início de cada trabalho, um momento a partir do qual ela passava a ter uma idéia clara sobre ele, respondeu:

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ibidem.*



<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> *Ibidem.*

*Ao mesmo tempo sei e não sei. Não sei exatamente se é uma idéia, mas ela está sempre lá. Não sei quando é que começa e, quando a peça termina, continuo sem saber de onde surgiu a idéia. Não sei, faz parte de uma preparação que está sempre lá. Tem a ver com aquilo que eu sinto realmente num contexto específico ou numa situação particular, ou quando passeio por uma cidade e me deixo atravessar pelo que vejo. Acho que quando dou realmente por ela já se transformou naquilo que eu procuro. Não consigo exprimir o porquê, mas sei logo que «aquela coisa», por menor que seja, pertence ao trabalho. Mesmo sem nenhuma ligação com nada de óbvio, sei que é uma peça do «puzzle».<sup>10</sup>*

O mesmo acontece quando trabalha uma peça em Wuppertal ou quando faz as residências noutras cidades. “Eu trabalho sempre da mesma forma. As viagens e as residências criam fluxos diferentes, somos despertados para coisas que não estão lá normalmente. Tem a ver com a maneira como nos deixamos encher com os materiais que encontramos, como nos inspiramos, com o que sentimos”.<sup>11</sup>

No estúdio, os materiais de trabalho são transformados em propostas e em perguntas que faz aos bailarinos, mas, segundo Bausch, não são simples perguntas, mas sugestões de situações. “Preciso ver o que eles sentiram com determinadas coisas... faço cem ou mais perguntas sempre relacionadas com temas. Elas inserem-se num círculo temático do qual vai saindo algum material, mas que ainda não se parece com nada. As propostas são tão simples como diretivas para fazer, jogar, correr, coisas que talvez depois apareçam nas peças”.<sup>12</sup>

Mas quanto à ordenação desse material, Bausch explica:

*Esse é um capítulo completamente diferente que tem a ver com a ordenação das coisas que se encontraram e que dão origem a novas perguntas e a novas idéias. Essa é parte da composição que muitas vezes é constituída por pequenos detalhes. Começa assim e eu não sei exatamente para onde segue, depois abandono essa seqüência e dedico-me a outra. É como se houvesse um monte de pontos isolados que eu vou aumentando, depois, começo por juntar esses blocos. Experimento se deve ser de um modo ou de outro, qual primeiro ou depois, é um processo de muito, muito trabalho de experimentação.<sup>13</sup>*

Há sempre uma fase dos trabalhos em que tem à sua frente uma grande coleção de materiais, mas muito não é aproveitado, conforme declaração, talvez utilize nos espetáculos cinco por cento de tudo o que experimenta. “Mas recomeço sempre do zero”<sup>14</sup>. A importância da confiança neste processo, por parte dos bailarinos, tem que ser total, só por isso Pina Bausch conseguiu idealizar e concretizar suas obras, pela co-autoria de seu grupo.

*Os bailarinos têm de se sentir bem, às vezes não têm idéias e têm de poder sentir-se à vontade para repetir, para poderem mostrar o que descobrem. É preciso muita confiança para conseguir fazer as coisas fluírem como uma corrente de água. É preciso sentir muita confiança para as pessoas mostrarem coisas e a confiança funciona em todos os sentidos: quando eu começo a compor a partir dos materiais trabalhados, quando começo a arranjar maneira de juntar as partes. Claro que também faço coisas terríveis, tenho de experimentar tudo, por isso confronto os bailarinos com situações assustadoras. Para isso preciso de toda a confiança e a paciência que eles tenham.<sup>15</sup>*

E é com muito carinho e respeito que fala sobre esse grupo:

*Não ensino, não faço nada. Vamos para estúdio fazer as coisas e eles fazem, é só isso. Eles não são atores, é preciso que fique claro que são bailarinos e têm, por isso, um trabalho completamente diferente. Só é preciso que eles acreditem no que fazem. A partir daí posso dizer-lhes para fazerem desta ou daquela maneira, isto ou aquilo. Eles podem utilizar as qualidades deles com inteira liberdade e não têm de representar, não precisam, basta que façam. Eles têm tudo dentro deles, têm tanto, são todos pessoas muito ricas que não têm consciência disso.<sup>16</sup>*

Cidades que são metrópoles inconscientes de sua história, onde em cada uma há uma sugestão, em cada uma, uma imagem, em cada uma, uma poesia. As cidades coexistem na história, na memória e, principalmente, na imaginação.

Bausch demonstra como é possível “construir” diferentes cidades — que no fundo é uma apenas — conforme se privilegiem determinados aspectos. Assim, a artista “constrói” cidades totalmente diferentes a partir do olhar que recai sobre o traçado das ruas, as torres, a música, o encanamento, a memória, entre vários outros aspectos.

Percebe-se, portanto que a cidade existe enquanto relação entre os diferentes grupos que interagem em suas redes. Cada grupo, com seu modo ver o mundo ou com interesses voltados para aspectos específicos pode construir e reconstruir a cidade criativamente, a partir de elementos selecionados no amplo leque de opções disponíveis na cultura da sociedade. Pensar a cidade como construção simbólica, possibilita ver que ela não rejeita seu papel de mercado, encontrando sua melhor definição, provavelmente, neste termo, pois além de mercado de trabalho, de trocas materiais, é o lugar onde os grupos efetuam também — e especialmente — suas trocas simbólicas<sup>17</sup>. E que nesse processo de trocas simbólicas é que a cidade desintegra, dilui, mas apenas para, logo depois, reintegrar, refazer de modo diverso.

Percorrer as ruas das cidades como se estas fossem páginas escritas, dependendo somente do que se procura em cada cidade, é a forma como nos conduz Pina Bausch nas suas obras inspiradas nas residências. São infinitas as possibilidades de leitura e é interessante perceber como uma cidade ajuda a ler outra, pois há conexões entre os meios urbanos, por mais distantes que estejam. A inspiração para as obras está na percepção humana de cada lugar.

Bausch alicerça suas montagens a partir do que ficou impresso, impregnado na memória corporal de seus atores-bailarinos após cada residência. É no desdobrar de territórios e em viagens pelo reino da linguagem corporal que as obras de Bausch, mostram a qualidade de um trabalho extremamente depurado que forma, ao final, metrópoles atemporais e superpovoadas de sentidos.

Bausch empreende uma reflexão sobre a linguagem, seja do romance, da dança, do teatro ou do cinema, rastreando e ironizando as múltiplas direções da narrativa contemporânea.

Assim, a dança-teatro de Bausch, longe de ser mera testemunha ou produto de uma era, nos oferta artes e agruras, dores e astúcias do cotidiano das cidades, diluidoras de verdades compactas sobre o humano. Tem-se assim a arte como enfrentamento ao inevitável incrustado na vida

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (org.) BOURDIEU, *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. no. 39. Ática, São Paulo, 1983.

ordinária, desacomodando um mundo sem saída. O invisível veiculado por meio dança-teatro possibilita a criação de veias multiplicadoras de análises, desdobramentos do pensamento em combate contra um mundo cristalizado em reluzente cartão postal. As obras 'residenciais' de Pina Bausch nos presenteiam não com a comodidade das metáforas indicadoras de realidades familiares, mas com virtualidades de ações, narrativas incompletas, desassossegos produtores de mundos possíveis ou impossíveis, que têm o corpo da cidade como fundamento singular.

Assim descreve Ítalo Calvino uma e todas as cidades:

*Não tem nome nem lugar.... É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.<sup>18</sup>*

Assim são as cidades de Bausch, assim são os sonhos: ora secretos, ora absurdos, como tudo aquilo que se precisa perceber para entender a vida real e viver.

Abordar a cidade, como faz Pina Bausch demonstra que um mesmo objeto pode ser compreendido em várias de suas vertentes, contextos e histórias. Ela não limita a cidade apenas aos aspectos físicos de suas construções, mas sim a partir das relações em várias vias e das vidas construídas no espaço urbano. Através dessas relações, é possível ver as cidades, entender e compreender sua formação, sentir seus cheiros, viajar pelos seus encantos, dilemas e problemas.

Suas abordagens multifacetadas criam diálogos e situações inusitadas, sempre conseguindo ultrapassar os muros do conhecimento disciplinar e imprimindo nas suas cidades as múltiplas possibilidades de percursos dos seus personagens, de suas tramas, do caminhar em seus espaços concebidos. Mas assim como percorrem, passeiam e habitam a cidade, ela também os habita, os percorre, marcando seus desejos e anseios. É esse 'impresso' das vidas das cidades que Bausch relata. É com as relações humanas que constrói suas imagens e símbolos a cada instante, é isso que dá forma e sentido à rede urbana: representar e reconstruir as suas dinâmicas e sentidos.

Bausch admite a cidade como um caminho para a compreensão do drama humano. Ao propor diálogos e criar conexões entre eles, leva à reflexão sobre o papel que cada uma delas tem com os habitantes do lugar.

Bausch compreende a complexidade de cada cidade e a coloca em suas obras, refletindo, apresentando e representando a vida humana como protagonista da própria vida urbano-social. O que importa são as relações estabelecidas, quase sempre em estruturas facetadas, em que cada texto corporal, está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma seqüência ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas. O que percebe na cidade é sua agitação interna, que ao mesmo tempo é serenidade e dinamismo, sublimação e movimento e que, ao sabor das vivências dos grupos, comunidades e sociedades formam e transformam a cidade.

O que faz suas obras tão singulares é que não considera apenas superficialmente a estrutura das cidades, mas tenta buscar na sua memória

as formas e as funções que a elas poderiam estar ligadas. Quanto a perspectiva é essa — a cidade por seu caráter humano das práticas e vivências — não pode se deixar levar pelo caminho mais fácil. É preciso deixar que as cidades mostrem suas relações, façam atentar para a sua complexidade, e refletir sobre os conceitos pré-concebidos, é esse o trabalho de Bausch. Edgard Morin descreve bem este ponto de vista sobre a cidade, este deter-se sobre as questões da vida nas cidades e nas relações humanas que brotam desta convivência.

*(...) dissolver a complexidade das aparências para revelar a simplicidade oculta da realidade; revelar a complexidade humana que se esconde sob as aparências de simplicidade. Revelar os indivíduos, sujeitos de desejos, paixões, sonhos, delírios; envolvidos em relacionamentos de amor, de rivalidade, de ódio; inseridos em seu meio social ou profissional; submetidos a acontecimentos e acasos, vivendo seu destino incerto (...).*<sup>19</sup>

É preciso recorrer à arte para entender os vários níveis de abordagem que não se encerram, muito pelo contrário, ampliam o olhar e superpõem situações diversas dependendo de onde se está quando se olha. É diferente olhar e estudar uma cidade se estando afastado, ou imerso no que acontece nas suas ruas e avenidas, com sua gente. O que Ítalo Calvino apresenta literariamente de forma poética e precisa, conjuga-se perfeitamente com as imagens bauschianas reveladas no filme *O Lamento da Imperatriz*<sup>20</sup> ou qualquer de suas obras inspiradas nas cidades.

*Ora, falar em cidade é ter ainda em mente figuras de qualquer formas regulares, com ângulos retos e proporções simétricas, ao passo que em vez disso devemos ter sempre presente como o espaço se recorta em torno de cada cerejeira e de cada folha de cada ramo que se move ao vento (...) de modo que não existe nada que não tenha deixado lá seu vestígio, todos os vestígios possíveis de todas as coisas possíveis e, juntamente, cada transformação desses vestígios instante por instante, de modo que a verruguinha que cresce embaixo do nariz de uma califa ou a bolha de sabão que pousa sobre o seio de uma lavadeira modificam a forma geral do espaço em todas as suas dimensões.*<sup>21</sup>

Apenas para exemplificar, pode-se observar o quanto dançar sobre a lama, na água ou em cima de cravos, também transforma o espaço e as partituras corporais dos seus atores-bailarinos. O olhar modifica e torna distinto o objeto. A metáfora do olhar, neste caso, olhar a cidade, é uma potencialidade ainda pouco explorada. É interessante olhar a cidade em vários de seus aspectos com olhares também múltiplos e variados. Olhar com todos os sentidos e fazer as conexões entre as imagens e o que elas representam. Esse é o olhar de Pina Bausch, olhar com filtros, que permitem ver em profundidade e numa dimensão mais ampla.

A cidade se forma a cada instante e a cada olhar, é sempre uma nova cidade, por isso, o método não pode ser totalizante, não se pode considerar o espaço urbano e suas relações como apreendidas no ‘todo’ de uma pesquisa urbana, é importante saber que se está sempre com filtros que ora realçam, ora revelam, ora suavizam os contornos, outras vezes tornam opaca a forma. Todas estas são possibilidades para a compreensão urbana da cidade, enquanto construção social coletiva. Os caminhos e sensações

<sup>19</sup> MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2002, p. 92. Ver do mesmo autor MORIN, Edgar; LEMOIGNE, Jean-Louis. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

<sup>20</sup> O LAMENTO DA IMPERATRIZ (Die Klage der Kaiserin). Direção e Coreografia: Pina Bausch. Editor: Nina von Kreisler, Michael Felber, Martin Zevort. Produção: L'Arche Éditeur. Versão em vídeo — VHS. Cor.103' 1989.

<sup>21</sup> CALVINO, Italo. *As cosmicômicas*. São Paulo: Companhia das Letras. 1992, p. 122-123

<sup>22</sup> KATZ, Helena. *Pina Bausch coreógrafa*. Jornal da Tarde. SP, 15 de dezembro de 2000. p. 15

<sup>23</sup> BIRTINGER, Johannes. *Dancing Across Borders*. TDR 30, 2 (T110) 1986. p. 86. Tradução do autor.

<sup>24</sup> In LONEY. *Op.cit.* p.19. Tradução do autor.

<sup>25</sup> BIRTINGER. *Op.cit.* p. 87-91. Tradução do autor.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 90. Tradução do autor.

<sup>27</sup> Citado por DALY, Ann. In *Tanztheater: The Thrill of the Lynch Mob or the Rage of a Woman?* In TDR 30, 2 (T110) 1986. p.56. Tradução do autor.

descritos por Pina Bausch expressam profundas reflexões sobre a temática urbana. Através de suas cidades podemos sonhar, ver com os nossos e os outros olhos que existem dentro e fora de nós; compreender os espaços: as peculiaridades locais, a diversidade de sua gente, a multiplicidade de modos de apreensão e vivência, a variedade de formas da própria cidade.

O que faz Bausch ao apresentar uma cidade é traçar diálogos com o espaço e com as pessoas a quem dedica suas obras, atenta à complexidade da vida humana, aos espaços e lugares na cidade. Estes são alguns caminhos que podem fazer o diálogo das diferenças e potencialidades das cidades através das artes, que sabe penetrar no mundo do *complexus*. Dialogar com a complexidade é poder olhar — no amplo sentido da palavra — para a cidade, para a ciência e para as artes, todas como construção coletiva que podem abrigar o homem, fazê-lo refletir sobre a sua existência e suas produções.

“Cidades são como pessoas, é preciso se apaixonar para descobri-las”.<sup>22</sup>

### A estética do *tanztheater*

Johannes Birringer sugere que a teatralidade dialética de Bausch está vinculada a uma prática social: “O incerto no *tanztheater* de Bausch é o corpo humano concreto, um corpo que tem qualidades específicas e uma história pessoal, mas um corpo que também está escrevendo sobre algo, e escreve sobre representações sociais de gênero, raça e classe”.<sup>23</sup>

A estética de seu *tanztheater* só pode ser definida pelo que não é. Não é nenhuma dança no senso convencional, pois os dançarinos dela raramente ‘dançam’. Não é nenhum teatro ortodoxo já que não é o diálogo que sustenta seu drama. Ao invés disso, são gestos repetidos, sons, cheiros e expressões vocais fortuitas que o estruturam. Como Bausch coloca: “Nosso trabalho é uma mistura de elementos [...] as pessoas dançam; as pessoas falam; outros cantam. Nós usamos os atores e nós usamos os músicos nos trabalhos, é teatro realmente”.<sup>24</sup>

Os atos performáticos jamais são gratuitos. Estão sempre examinando e questionando relações de poder. Se a platéia muitas vezes sente-se desconfortável, é porque é implicada e confrontada como “(...) membro de uma sociedade de consumo”<sup>25</sup>, preconceituosa e egoísta. E é para essa sociedade que Bausch chama a atenção: “(...) nós temos que olhar novamente e novamente”<sup>26</sup> e refletir sobre isso. Seu teatro remete o espectador para sua própria realidade e exige uma cumplicidade. Algumas vezes, um doloroso envolvimento, ao reconhecer seu próprio ‘eu’ sendo dissecado.

Como notou Heiner Müller, no teatro de Bausch, “(...) a imagem é um espinho no olho e os corpos escrevem um texto que desafia publicação, que aprisiona o sentido”.<sup>27</sup>

Difícil e engraçado, nu e atravancado, sujo e desigual, o teatro de Bausch também é um oneroso negócio de representação, se levarmos em conta a produção de seus cenários megalíticos, como as quarenta árvores que cobrem o palco em *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*, as dezenas de cadeiras de *Cafe Müller* ou os três mil cravos de *Nelken* — objetos que a cada espetáculo requerem reposição. Mais um sinal da necessidade bauschiana de uma ambientação externa e natural, como no cinema. Na impossibilidade de levar o público ao cenário desejado, traz o cenário ao público.





Pina Bausch

Foto: Maarten Vanden Abelee



O lamento da Imperatriz

Foto: Detlef Erler

Mesmo pedindo emprestados recursos do arsenal do modernismo, Bausch é decididamente pós-moderna por não descrever a possibilidade de alterar o mundo social que dramatiza tão corajosamente.

Embora levante um repertório de temas contemporâneos, como a proliferação das diversas formas de violência atreladas à cultura do medo, as relações de poder, a cidade da memória e a memória da cidade; a contracultura e suas relações com o universo urbano, que propicia o surgimento da cultura do narcisismo; a relação espaço-tempo dos percursos circulares e opressivos dos personagens na cidade, sem nome e sem futuro, marcados pela ausência de respostas, pela impossibilidade da comunicação, a memória é, com certeza, o mais forte elemento articulador desses temas.

Exemplar nesta ótica é *O lamento da Imperatriz*<sup>28</sup>, de Pina Bausch. Seu material é a reflexão produtiva sobre histórias vivas, sobre os momentos fragmentários que ficaram marcados no emocional de seus atores-bailarinos, co-autores de suas peças, sobre a releitura desse material, sobre as leituras contraditórias que nele se cruzam, em suas idas e vindas como matéria simbólica. A obra de Bausch traz consigo seu próprio absurdo: a dúvida sobre si mesma. Se tudo parece já visto, as coisas da arte não apontam uma direção clara positiva ou negativa, porém sua processualidade decide tudo nesse sentido.

Espaço e tempo são rompidos, talvez seja este o lado mais ricamente proveitoso da crítica pós-moderna. Espelho de uma crise, que é mais do que econômica, porque dos universais (da razão, do pensamento globalizante, da ciência, das formas conceituais de representação, da cultura que desde séculos sustenta a *performance* das funções econômicas), o pós-moderno expressa-a como e através do que é mais humano no homem: a crise e desencontro da linguagem de representação espacial do mundo.

As cenas insólitas de Bausch desafiam a lógica, mas é por meio dessa perversão da lógica, que a arte de Bausch adquire uma força de expressividade única, que carrega os traços das lutas do homem contemporâneo e sua contradição com o sistema da cultura. É através da materialidade de sua obra que Bausch pratica a sua política, a questão é interrogá-la

<sup>28</sup> O Lamento da da Imperatriz. *Op. Cit.* 1989.

<sup>29</sup> Barthes citado por Umberto Eco in *Obra Aberta*, Editora Perspectiva: S. Paulo. 1976, nota 2 de rodapé, p.40.

<sup>30</sup> ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Editora Perspectiva: S. Paulo. 1976.

<sup>31</sup> GOLDBERG, Marianne. *Artifice and Authenticity*. In *Women and Performance* 4, 2. 1989.

no registro correto, na sua historicidade imanente, pois o seu trabalho artístico se mostra na trama problemática de sua própria constituição. O objeto está sempre em conflito com o sistema que o engendra, revelando um antagonismo profundo com sua circulação social como mercadoria. O uso de diversas linguagens, a transição de Bausch pelo teatro, dança e cinema, surge não como reflexo das lutas sociais, mas como possibilidade múltipla dentro da ordem simbólica. A sua arte é real e inelutável e, astuciosamente, define seu posicionamento do real. Conferindo à arte pensar o impensável, fabricando o 'infabricável', ainda que seja no terreno da criação, seu trabalho faz-se como arte pós-moderna: constrói ilusões de verdade e destrói as ilusões da verdade.

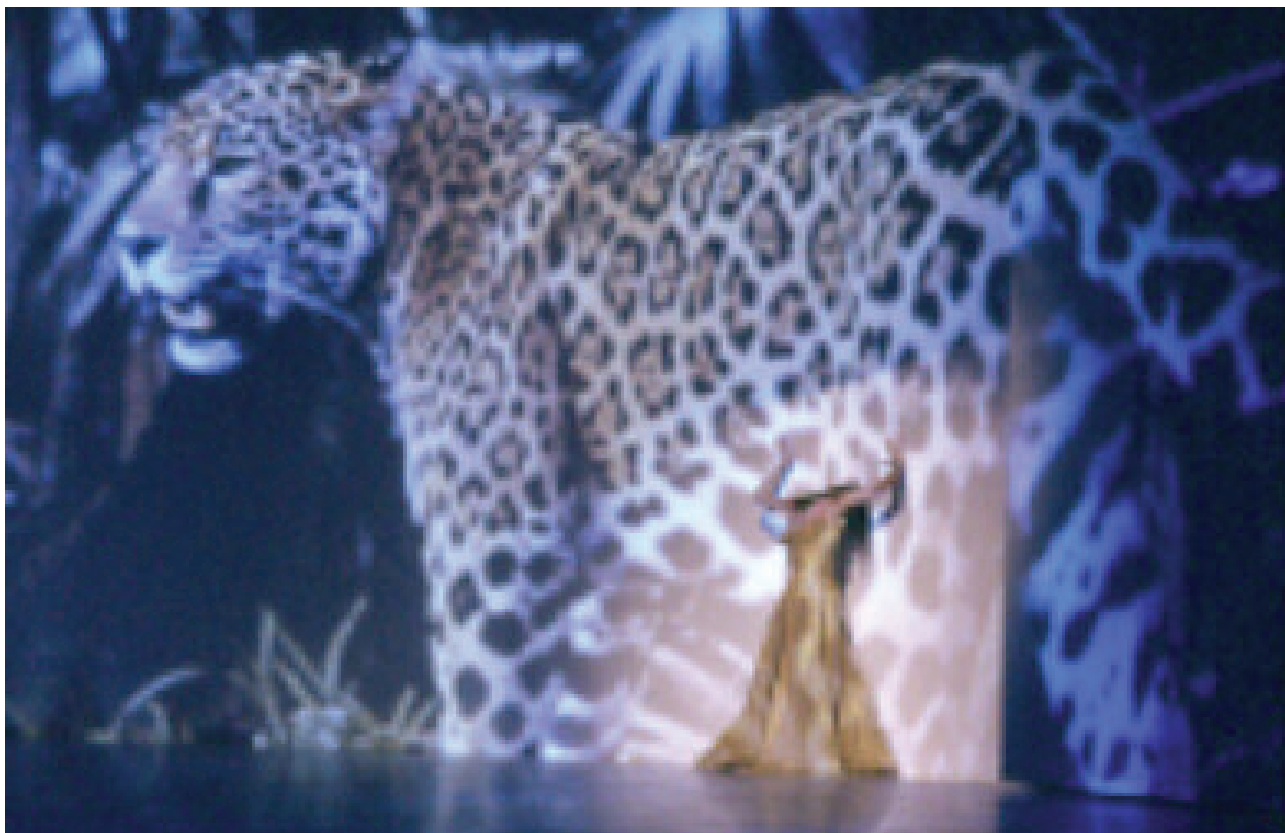
“Escrever significa fazer estremecer o mundo, colocar uma pergunta indirecta à qual o escritor, numa derradeira indeterminação, se abstém de responder. A resposta quem a dá é cada um de nós, que lhe traz a sua história, a sua linguagem, a sua liberdade.”<sup>29</sup>

O espectador-leitor do texto de Pina Bausch não deve participar passivamente na narrativa porque ler é entrar em diálogo com o texto, é um processo ativo de produção de sentido. O espectador-leitor necessariamente contaminado por outras leituras e por experiências de vida, grau cultural e preconceitos diversos atualiza com cada nova leitura a obra. Para Umberto Eco<sup>30</sup>, a fruição é equivalente à interpretação, dado que a obra se atualiza em novas perspectivas individuais. E quanto mais espaço branco, causado pela omissão da *vox auctoritas*, mais se exige ao espectador-leitor que entre em osmose com o texto.

Marianne Goldberg<sup>31</sup> adverte que Bausch caminha numa tênue linha entre a exploração espetacular da mulher como vítima e a denúncia

Água (2001)

Foto: Ursula Kaufmann



dessa exploração. Sua desconstrução dos papéis homem / mulher, precisa ser vista como paródia. Se for vista como mero pastiche, sua interrogação cultural poderia ser lida erroneamente como um "(...) estranho entretenimento que reinscreve valores opressivos em detrimento da mulher, que é sadicamente exibida"<sup>32</sup>.

Ann Daly, por sua vez, conclui que o "(...) estridente político-social-sexual conteúdo"<sup>33</sup> de Bausch, força as mulheres a colaborarem com seus opressores sem examinar por que elas são passivas: "Quase sem exceção, a violência é de homens para mulheres. Não há nenhum registro de mudança de um movimento feminino para a liberdade. Ela permanece totalmente impotente, sem qualquer recurso ou perspectiva de libertação. [...] Que ideologia está mediando a obra de Bausch? Não há nenhuma"<sup>34</sup>.

Mas, como argumenta Kirchman, Bausch só pode ser "(...) superficialmente resumida, em termos políticos"<sup>35</sup>. As cenas de Bausch são sobre a perda em um nível mais primordial. Seu tema essencial é a necessidade de amor. A mediação ideológica de Bausch é precisamente não ter nenhuma ideologia mediadora. Para ela, estabelecer qualquer uma seria render-se aos mesmos clichês culturais que ela cuidadosamente desconstrói.

O que Bausch parece entender claramente é que "ver" é sempre ver de algum lugar e "olhar" um objeto é mergulhar nele. Mas, ela também é consciente da impossibilidade de conhecer o objeto como uma totalidade acabada. Assim, em sua criação, Bausch se lança nesse mundo de multiplicidade aberta e indefinida, onde as relações acontecem em todo seu drama, que é tão físico quanto psíquico. As peças de Bausch trabalham sempre com um olhar sobre o objeto-tema, que pode ser o amor, a solidão, a infância, o poder... E para 'ver' um objeto é preciso tê-lo ao alcance do campo visual e poder fixá-lo a partir de um ponto do vista. Como o enfoque do olho da câmara, na fotografia ou no cinema.

Isso a levou, a partir de um determinado momento, a começar seus trabalhos com perguntas a todo o elenco. Com essa estratégia, Bausch faz com que seus artistas venham habitar o objeto-tema, observando que todas as perspectivas individuais apresentadas formam um sistema ou um mundo de olhares que perspectivam o referido objeto.

Assim, ela deixa em aberto sua própria perspectiva, na medida em que é confrontada com outras. O mundo assim (re)presentado é sempre um objeto inacabado e aberto. E, como um diretor de cinema, Bausch vai observando as imagens, selecionando fotogramas, para posterior *montagem*.

Pode-se acompanhar esse processo de trabalho peculiar através do vídeo dirigido pela belga Chantal Ackerman<sup>36</sup>, em 1986, *Un Jour Pina a Demandé*, que acompanha a Companhia de Wuppertal em uma *tournee* por Veneza, Milão e Avignon. A forma de documentário permite que se observe não só os espetáculos, como os ensaios, os bastidores e as opiniões dos atores-bailarinos sobre a prática de composição coreográfica de Pina Bausch — perguntas aos atores-bailarinos e, simultaneamente, respostas verbais e motor-sensórias, num trabalho exaustivo de coleta de material. Como afirma corretamente Mark Johnson<sup>37</sup>, "os coreógrafos do teatro-dança recolhem movimentos e modos de comportamento triviais, cotidianos; é menos o que inventam que o que descobrem". Um excelente momento para ilustrar o processo de decupagem que Bausch normalmente utiliza em suas *montagens* está num exercício pedido durante um dos laboratórios feitos pelos bailarinos, para o balé *Walzer* (Valsas), registrado tanto nas

<sup>32</sup> *Ibidem*, p.111. Tradução do autor.

<sup>33</sup> DALY, Ann. *Op.cit.* p. 55. Tradução do autor.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 56 Tradução do autor.

<sup>35</sup> KIRCHMAN. *Op.cit.* p.40. Tradução do autor.

<sup>36</sup> ACKERMAN, Chantal *Un Jour Pina a Demandé* A programme based on idea by Alain Plagne; editors: Dominique Forgue and Patrick Mimouni; BRT-INA-RTBS Films Arts, 1986.

<sup>37</sup> JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh*. NY: Basic Books. 1999. p.431.



<sup>38</sup> WILDENHAHM, Klaus O *que fazem Pina Bausch e seus bailarinos em Wuppertal?*. Vídeo 1.15 min. Documentário. Inter Nationes. Wuppertal: 1987.

<sup>39</sup> Designação de um passo do *ballet* onde se dá uma deslizada com pequeno salto com as duas pernas ao mesmo tempo.

<sup>40</sup> Nomenclatura do *ballet* que designa um alongamento da perna, quando *en l'air*, e a perna fica fora do chão, quando *par terre*, o pé toca o chão.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> O momento em que o casal tem conhecimento de que a seqüência foi escolhida é muito bonito, ficam felizes como duas crianças e pode-se perceber que, embora todos sejam executantes profissionais, a participação na criação empresta um novo entusiasmo aos atores-bailarinos. Os momentos de exaustão dos ensaios, onde normalmente se observa, em qualquer companhia profissional, dançarinos espalhados pelo chão, quase sempre com as pernas para cima e alheios ao que não lhes diga respeito, não acontecem em Wuppertal, certamente pela integração vital que é a essência dessa dramaturgia escrita com os corpos dos bailarinos e as histórias que lá estão gravadas.

filmagens de Chantal Ackerman, quanto no vídeo de Klaus Wildenhahn<sup>38</sup>, *O que fazem Pina Bausch e seus bailarinos em Wuppertal?*

No filme de Ackerman, vêem-se três casais se tocando, aparentemente numa brincadeira de troca de carinhos. A seqüência corporal para os homens é a seguinte: mãos na cintura da moça vão subindo pelos braços, ombros, passam pelo rosto da mulher e voltam para a cintura; a seqüência conclui-se com eles abaixando a cabeça e beijando a moça no rosto, no lado esquerdo. Simultaneamente, ela mexe no queixo do rapaz, nos cabelos, coloca a mão direita deslizando por dentro da camisa dele, no peito. Tudo isso é feito pelas mulheres sempre com um balanço nos quadris, e termina com o toque e beijo, por parte delas, na mão esquerda dos homens. Durante todo o tempo os dois estão se balançando. Aos poucos vão se separando, continuam a caminhar no ritmo da música. Os movimentos do torso continuam com o par desfeito. Os movimentos das pernas são sincronizados: passo, passo, *chassé*, *chassé*<sup>39</sup>, tanto para os homens como para as moças, com uma diferença — o *chassé* das mulheres termina com *degagé en l'air*<sup>40</sup>, enquanto que o dos homens é *par terre*.<sup>41</sup>

Desse *pas-de-deux* inicial persiste a intenção, a ação básica, a sensação. A cena final emergente desse laboratório apresenta-se bem diferente. O sujeito está sem o objeto. A estranha fila continua, ou melhor, duas filas, uma de mulheres e outra de homens, evoluindo em direções opostas. A separação física é evidente, mas a emoção do encontro, dos carinhos, continua nos corpos, como a inscrição de um afago ou de um beijo que fica impressa na carne após o amor. É isso que 'falam' os corpos. O processo de criação dessa cena está documentado no vídeo de Klaus Wildenhahn.

Durante os exercícios que Bausch idealiza para compor sua peça *Walzer* (Valsas), ela pede aos bailarinos que experimentem diversas formas de acariciar. Ao fim das várias improvisações, uma é selecionada por ela e, passadas três semanas, a improvisação escolhida é repassada ao elenco. A improvisação original é de Nazareth Panadero e Cristian Trouillas. Bausch aproveita a seqüência inteira.<sup>42</sup> O casal a mostra para o grupo, que a vai repetindo: as moças aprendem a parte de Panadero e os homens à de Trouillas. Num segundo momento, Bausch começa o detalhamento e esgarçamento da partitura corporal. Questiona Panadero sobre o movimento de seu pé direito, pois durante a seqüência, ele está indefinido.

É nesse ponto que reside uma das qualidades básicas da dança-teatro. É claro que a intenção do movimento é fundamental, porém, ela está sempre ligada a uma consciência formal, que possibilita que a escrita dramática corporal não se perca. Cada detalhe do movimento tem de ser claro, pois uma articulação de tornozelo, uma torção de cintura ou uma inclinação de cabeça imprecisa ou diferente, pode mudar o sentido de toda uma seqüência corporal.

As perguntas da coreógrafa surpreendem a bailarina, pois o movimento original é tão orgânico que ela não havia reparado no que acontecia com o pé direito. Observa, surpresa, que o pé está meio torto, virado para dentro, flexionado. A seqüência começa a ser burilada, até a clareza absoluta. O 'pé torto', original de Panadero, passa a um *degagé en l'air*, com o pé bem esticado, para as bailarinas. São a seleção e as adaptações feitas, que conferem um sentido à seqüência.

Exatamente como numa edição fílmica, há a seleção, o corte e posterior colagem. Bem, poderiam ponderar, mas é sacrificado o sentido original,

a criação dos bailarinos. Talvez sofra alteração, mas tudo isto faz parte dessa construção dramático-fílmica. Não há mágoas ou melindres por um movimento ter sido aproveitado em lugar de outro ou por ter sido modificado, cortado e editado com alguma outra partitura corporal. Uma coisa é certa, é Bausch quem decide. Não há consultas ao grupo, o fio narrativo é definido por ela. É dela a edição.

A seqüência redefinida é agora experimentada em duas filas, uma de mulheres e outra de homens. A movimentação em sua nova forma é deliciosa. E é esta forma que será anexada à peça *Walzer*.

Durante os ensaios as questões se sucedem, “quatro ou cinco por ensaio, mais de cem, no decorrer do trabalho”<sup>43</sup>. O vídeo de Klaus Wildenhahn mostra Pina Bausch concentrada, tranqüila e acompanhando a busca de respostas de seu grupo. Ela incentiva cada um a se posicionar individualmente, a lembrar e redescobrir suas próprias histórias.

“Experimentem carregar uns aos outros como se fosse bebê”, diz Bausch, enquanto ela própria carrega sua criança (seu filho ainda bebê). E continua sugerindo exercícios baseados em frases como: “pregar uma peça em alguém”, “descobrir símbolos da paz”, “comunicar através de ruídos”, “cantar uma canção para uma árvore”, “abrir a casca de um ovo quente”, “brincar para reprimir o medo”, “fazer algo novo por meio de um truque”.

É este o caminho da escrita dramático-fílmica de Pina Bausch. As formas, as tensões e relações são produto de uma co-autoria de seus bailarinos, mas a linha editorial é dela. Ela propõe a improvisação, depois seleciona dentre os resultados, fragmenta, descontextualiza, muitas vezes, alterna as partes, repetindo-as ou justapondo-as e eis que as imagens explodem numa multiplicidade de significados. Em seguida, trabalha a montagem desses pedaços, exatamente como um diretor de cinema. Pina Bausch é uma artista escrevendo uma peça com um vocabulário especialíssimo: o corpo e a memória corporal de seus bailarinos. Toda sua obra depende do que



Nelken (1982)  
Foto: Detlef Erler

<sup>43</sup> HOGHE, Raimund. *Bandonedon. Em que o Tango pode ser bom para tudo*. SP: Attar Ed., 1989. p.14. Este livro faz uma análise sobre o processo criativo de Bausch e seus atores-dançarinos.

eles lhe oferecem ou sugerem como material. Obviamente é desgastante.

Um único problema na sua metodologia coreográfica: não é possível um roteiro prévio. O roteiro surge somente *a posteriori*, de questões que podem indicar incontáveis caminhos. Bausch só interfere com alguma rispidez quando percebe que não está havendo concentração total dos atores-bailarinos. Essa é uma exigência irrevogável e que a deixa visivelmente irritada quando não é atendida. Por mais cômicas que se delineiem as situações é preciso que o bailarino permaneça impassível. Em muitas cenas, os que estão observando riem, mas os atuantes devem permanecer neutros. É nesses momentos que se nota que o drama está realmente no movimento do corpo, nas relações e atos desses corpos. Não há máscara facial que ajude na expressão, a escrita e a leitura derivam das seqüências corporais, como de um texto. Quando se escrevem, as palavras não escapam do papel, mas quando a escrita é com músculos e nervos, é preciso domínio e consciência total do desenho e da intenção dos movimentos, para que se possa repeti-los com precisão, como em qualquer dramaturgia encenada.

Incansável, Pina Bausch envia sua platéia para mundos remotos e estranhos. Paisagens abandonadas, fascinantemente belas ou desertas, como um campo coberto por cravos (*Nelken*), um deserto aquático (*Arien*), uma floresta de cactos (*Ahnen*), uma estepe barrenta (*Das Stück mit dem Schiff*), troncos de árvores (*Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*), grama (1980) ou terra (*Sagração da Primavera*), dominam seus cenários. Insistentemente traz ao palco o ambiente natural, o que já lhe valeu severas críticas dos ecologistas, mas não se questionou o porquê dessa recorrência a elementos da natureza. Depois da desmontagem dos ideais de beleza e ilusão realizada pelos dadaístas berlinenses a partir do fim da 1ª Guerra, e especialmente do “teatro-merz” de Kurt Schwitters, nos anos 20, onde a *colagem* tinha o objetivo de desengessar a percepção habitual, depois do movimento da *Judson Church*, em Nova York, dos *happenings* nos anos 70/80, e dos espetáculos de Richard Foreman e Tadeusz Kantor, Pina Bausch ainda consegue continuar a desenvolver um jeito próprio de dar fisicalidade a seus entendimentos sobre as artes da cena.

Misturas se tornam matrizes em Pina Bausch, e irrigam todos os aspectos da sua criação. Entrar em contato com o universo de Pina Bausch continua sendo uma proposta de aventura. Ela é responsável por grandes mudanças nas artes cênicas, influenciando o teatro, o circo, a ópera e, claro, a dança. Construiu a dramaturgia do expressionismo via dança, criando uma nova forma de atuar: a dança-teatro, estilo que incorpora elementos do gestual e do cotidiano para criar coreografias. A coreografia é composta por experiências transformadas em improvisações, que, são selecionadas e depois resultam na montagem de uma peça. A bailarina brasileira, Regina Advento, há mais de dez anos na companhia, explica:

*Temos que buscar material interior, mas o resultado é gratificante. A maneira de compor é a seguinte: ela faz perguntas para cada um, em seguida compomos movimentos improvisados e ela observa o que cada um produziu. Depois, faz uma seleção e pede para que repitamos o que foi realizado. Esse ato de refazer é muito difícil e muita coisa acaba se perdendo. É feita, então, outra seleção.<sup>44</sup>*

Após as seleções, a coreógrafa corrige os movimentos e acrescenta no trabalho. As coreografias são como um quebra-cabeça, cada peça é cuida-

dosamente encaixada até formar um espetáculo. Outro aspecto que torna o método ainda mais interessante é o fato de a companhia ser composta por artistas de várias nacionalidades, com formações distintas. Essa pluralidade cultural se reflete nos movimentos e na composição de cada trabalho. Pina Bausch agrupa as idéias e as marcações, dá a elas uma conotação e, por fim, uma forma, ou seja, edita, como no cinema. Na verdade, sua concepção de montagem da dança-teatro recorre a métodos conhecidos da arte cinematográfica: fragmentação do gesto, repetição de uma seqüência, efeito de close e de focalização, *fades*, olhares para a câmara, elipse narrativa, montagem em câmara rápida. Como se a maneira de coreografar passasse por um olhar mediado pela câmara ou a mesa de montagem do cinema ou vídeo.



*Artigo recebido em fevereiro de 2009. Aprovado em abril de 2009.*



## A DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH E A MEMÉTICA

### *Pina Bausch dance theatre and memetic*

OLIVEIRA, Felipe<sup>1</sup>

---

#### **Resumo**

O presente artigo tem como objetivo suscitar uma abordagem reflexiva acerca da dança-teatro, principalmente a criada pela coreógrafa alemã Pina Bausch, sob a perspectiva da memética. No decorrer do escrito, há a discussão em torno do surgimento e desenvolvimento da dança-teatro alemã no século XX, assim como sobre a vida, a carreira artística de Bausch e os desdobramentos meméticos presentes nos processos criativos e coreografias de sua dança-teatro.

#### **Abstract**

This paper aims to raise a reflexive approach on the dance theater, especially created by the german choreographer Pina Bausch, from the perspective of memetic. During the writing, there is a discussion on the emergence and development of german dance-theater in the twentieth century, as well as about life, career artistic of Bausch and developments memetics present in the creative processes and choreographies of their dance-theater.

**Palavras-Chave:** Dança-teatro, Pina Bausch, Memética.

**Key-words:** Dance-theater, Pina Bausch, Memetic.

**Data de submissão:** Junho de 2014 | **Data de publicação:** Setembro de 2014.

---

<sup>1</sup> FELIPE HENRIQUE MONTEIRO OLIVEIRA. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Participante do Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares. Email: [fmoal@hotmail.com](mailto:fmoal@hotmail.com)

No século XX, segundo Maribel Portinari (1989), surge na Alemanha um movimento artístico que buscava exteriorizar o inconsciente do ser humano: o expressionismo. Focado na tentativa de expressar o subjetivo - os sentimentos, principalmente os de perda e de dor, a intuição, o inconsciente e a emoção - o movimento expressionista tinha como premissa deixar transparecer intensamente o sofrimento individual e coletivo do ser humano, a partir da representação de formas grotescas exacerbadas e distorcidas.

Dentro deste contexto, especialmente a partir das décadas de 1920 e 1930, emerge uma corrente de demasiada importância para artes cênicas, sobretudo no contexto da dança: a dança-teatro. Desenvolvida no bojo do movimento expressionista, a dança-teatro alemã tem como principal precursor, ao lado de Mary Wigman e Kurt Joss, Rudolf von Laban.

Laban, que foi professor, teórico, coreógrafo e dançarino, influenciado pelo taylorismo que tinha como enfoque as idéias acerca do aprimoramento da produtividade e a tecnologia como promotor social, acreditava que a dança tinha que ser pensada como uma adaptação ou uma aplicação dos movimentos do trabalho, e, em contrapartida, os movimentos do trabalho como uma aplicação sistemática dos movimentos de dança. Sua dança-teatro preconizava a necessidade da compilação e diálogo contínuo entre dança e teatro, entendidas na época como artes independentes das outras existentes.

Mediante a reciprocidade entre a harmonia tempo-espacial e as dinâmicas qualitativas do movimento, os exercícios e coreografias labanianas eram alicerçadas nas noções dinâmicas de tensão-relaxamento, contração-descontração, fluxo-refluxo, expansão-recolhimento dos músculos do corpo humano e dos gestos projetados no espaço. Laban entendia que a dança não era apenas simplesmente a expressão representada no tempo através do movimento, mas a partir da presença do corpo no espaço. Em decorrência deste fato, salientava que o movimento humano é inevitavelmente constituído pelos mesmos elementos oriundos tanto dos afazeres do indivíduo na vida cotidiana como na presença deste no fazer artístico.

Com o intuito de estudar a fisiologia e os aspectos psicológicos que promovem o movimento no tempo e no espaço, Laban elaborou um sistema de análise do movimento e notação coreográfica, também conhecida por *Kinetography*, que contribuiu para o surgimento e desenvolvimento da dança moderna alemã, haja vista que difundia a idéia de uma nova dramaturgia corporal. Contudo não foi somente esta a contribuição do coreógrafo para dança, através da tentativa de suprimir a efemeridade do evento de dança e com a necessidade da existência de um sistema coreográfico que catalogasse os movimentos do

dançarino, de modo que este não dependesse apenas da sua memória, produz a *Labanotation*: sistema de escritura universal com base na standardização e fixação de cânones.

Mary Wigman, aluna de Laban e maior representante da dança expressionista alemã - *Ausdruckstanz* - propôs uma dança livre e que conseqüentemente rompia com a tirania técnica e estética do balé clássico. Expressava em sua dança o destino trágico do indivíduo e da humanidade. Mas para alcançar isto, era preciso que o dançarino imergisse e se conscientizasse de seus impulsos interiores, para que através da escuta sensível de si mesmo, e conseqüentemente, do mundo, utilizasse seu estado emocional como artifício para criação; o que desta maneira permitia ao dançarino conhecer suas forças criadoras e adquirir meios para expressá-las corporalmente.

Compreendendo que a dança deveria se aliar à própria concepção de vida, para Wigman, o dançarino era interpelado pelos movimentos da vida cotidiana, daí a necessidade de se considerar o tempo histórico em que o indivíduo vivia<sup>2</sup>.

Kurt Jooss, ao contrário de Wigman, não rompeu com a técnica do balé clássico, utilizava-a por meio de várias possibilidades capazes de expressar o gesto, eliminando o virtuosismo imposto pelo balé, e as formas do teatro dramático através da dança. Por conseguinte, desenvolvia em sua dança-teatro “temas sócio-políticos através da ação dramática de grupo e da precisão da estrutura formal e de produção.” (FERNANDES, 2007, p.20). Jooss postulava que era necessário disponibilizar instrumentos para que o dançarino descobrisse e adquirisse em seu interior capacidades para progredir artisticamente, com o objetivo de ser um indivíduo orgânico e autêntico em cena.

Porém como os contextos artístico e político alemão vinham sofrendo grandes abalos desde a eclosão da Primeira Guerra Mundial, até que nos anos de 1939 com a entrada da Alemanha na Segunda Guerra Mundial e em decorrência da repressão nazista comandada por Hitler, vários artistas, dentre eles, Laban e Jooss, se vêem obrigados a mudarem quase completamente o curso normal de suas carreiras, e acabam emigrando para outros países do continente europeu. Embora Wigman tenha permanecido na Alemanha, se dedicando unicamente à pedagogia, Laban e Jooss se asilam na Grã-Bretanha.

Em geral, no período da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra, Alemanha,

---

<sup>2</sup> Bausch opera seus trabalhos por dois eixos: eixo vertical e eixo horizontal. O primeiro tem como princípio no sistema de criação, a observação dos sujeitos e suas relações com as pessoas. O segundo ressalta a importância do contexto no qual a pessoa está no mundo, seu entorno.



arrasada sócio-político-econômico e culturalmente, passa os vinte anos mais conturbados de sua história. Neste contexto, as teorias do movimento produzidas por Laban caem no esquecimento, e acabam corriqueiramente sendo utilizadas em poucas escolas e por alguns de seus alunos, em específico nos trabalhos e nas aulas de Jooss na Folkwang Hochschule.

Deste modo, a dança-teatro, fundada e desenvolvida por Laban e seus discípulos nas décadas de 1920 e 1930, volta à tona nas artes cênicas pós-modernas, a partir dos anos de 1970, com os trabalhos de uma coreógrafa alemã que contribuiu para a inscrição da dança-teatro na história da arte contemporânea universal: Pina Bausch.

Nascida na cidade de Solingen, no dia 27 de julho de 1940, Pina Bausch, experienciou no período pós-guerra a difícil reconstrução de sua pátria. Como outra criança da época teve uma infância bastante livre. Seus pais eram donos de restaurante, o que de certa forma a possibilitou iniciar o que posteriormente viria a ser considerada uma das principais referências de seus processos criativos e encenações: a observação das pessoas e suas relações interpessoais.

Estudando balé clássico até os 15 anos, Bausch, em 1955, decide se mudar para a cidade de Essen e começa a estudar dança na Folkwang Hochschule. Lá conhece seu mestre, Jooss. A convivência com o discípulo de Laban influenciou incisivamente nas escolhas que fez, anos mais tarde, nos processos dramaturgicos de suas encenações no Tanztheater Wuppertal. Em Folkwang Hochschule também teve oportunidade de vivenciar e experienciar as relações entre as diferentes linguagens artísticas. E isto influenciou demasiadamente em sua formação, visto que “a criação, mesmo numa área aparentemente técnica como a dança, não deve partir apenas de si mesma, mas precisa buscar outras articulações possíveis e apontar para uma prática multidisciplinar” (CYPRIANO, 2005, p. 25). A respeito de sua formação na escola Jooss, Bausch afirma:

“O magnífico daquela escola, ao lado de meus eminentes professores Kurt Jooss, Hans Zullig, Jean Cébron e outros, era que havia tantas coisas a aprender, e todas despertavam a imaginação: a dança clássica e a moderna, o folclore europeu. Particularmente importante era que, na época, todas as seções ainda se achavam sob o mesmo teto: a música, a ópera, o teatro, a dança, fotógrafos, escultores, gráficos, designers de tecidos, tudo isso podia ser mutuamente desfrutado. E nada mais natural que se conhecesse de tudo um pouco” (BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2005, pp. 24-25).

Após se graduar na Folkwang Hochschule, Bausch ganhou uma bolsa concedida pelo Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico para estudar como aluna especial na Juilliard School of Music em Nova York em 1960. Em solo americano se familiarizou com as técnicas da dança moderna americana, principalmente, as criadas por José Limón e Martha Graham. Teve contato com os trabalhos de Paul Sanasardo e Donya Feuer, desta relação surgiu o convite para trabalhar como professora convidada e solista da Paul Sanasardo and Donya Feuer Dance Company, contudo sua vital influência no período que viveu nos Estados Unidos surgiu a partir da vivência com Antony Tudor, instrutor da Juilliard School, e da temporada em que dançou sob sua direção no Metropolitan Ballet Theater. É observável que a tendência do gesto emotivo de orientação psicológica elaborada por Tudor, levou Bausch a avaliar e reconfigurar algumas de suas experiências na dança alemã no seu tempo de graduanda.

Ainda vivendo em Nova York, Bausch teve a oportunidade de testemunhar a diversidade artística produzida pelos movimentos de contracultura da vanguarda americana, no qual a levou utilizar os seguintes procedimentos em sua dança-teatro pós-moderna: a quebra da quarta parede nas encenações, com o intuito de estabelecer uma relação direta e desalienadora com público por meio da presença dos dançarinos em cena; encenações que privilegiam o processo ao invés do produto cênico; poética cênica permeada pelo acaso, risco e sincronicidade; diluição das fronteiras entre as artes e a vida. Em 1962, decide retornar a Alemanha, pois aceita o convite de Jooss para participar como solista do Folkwang Ballet. Sua permanência na companhia foi de grande valia para o início de sua carreira como coreógrafa. Seu sucesso como coreógrafa no Folkwang Ballet, fez Arno Wüstenhöfer convidá-la a assumir o cargo de diretora na Ópera de Wuppertal. Em 1973, se torna coreógrafa do Tanztheater Wuppertal, permanecendo na companhia até o fim de sua vida.

Contextualizei até o momento sobre o surgimento da dança-teatro alemã, seus principais representantes e sobre a vida de Pina Bausch, para explicitar como seus processos criativos e coreografias são contaminadas por *memes*.

Em 1976, o biólogo evolucionista Richard Dawkins publica em seu livro *O gene egoísta*, o conceito referente à unidade de transmissão responsável pela evolução cultural: o *meme*. Semelhante à transmissão genética, a transmissão cultural ocorre em algumas espécies de seres vivos, como os primatas e as aves, mas é no ser humano que a evolução cultural aparece mais lucidamente.

Tudo que não é geneticamente determinado, todos os comportamentos sociais, todas as idéias, conceitos e teorias, tudo que uma pessoa é capaz de imitar ou aprender com outro ser humano, e conseqüentemente toda a cultura, é um conjunto de *memes*. Os exemplos de *memes* são imensuráveis, mas os mais comuns são: a linguagem, a moda, os hábitos alimentares, os costumes, os rituais, a dança, o teatro, as músicas, as tecnologias, idéias, arquitetura, maneiras de construir arcos, o alfabeto, a linguagem, o patriotismo, a religião, os artefatos, as ideologias.

A popularidade do livro *O gene egoísta* no meio acadêmico e científico, em especial na biologia, se dá pelo argumento de que a seleção natural não ocorre sob a predisposição das espécies, dos grupos ou dos indivíduos envolvidos, mas a partir do desejo dos genes em se propagarem. Embora a seleção aconteça especificamente à nível individual, é a informação genética a ser copiada a mais importante no processo evolutivo. Por conseguinte, a evolução é conduzida pelos genes replicadores e a competição entre eles no *pool* genético; o mesmo se sucede na evolução memética.

Assim como os genes se replicam de um corpo para outro por intermédio das células sexuais masculina e feminina no ato reprodutivo sexuado, os *memes* transitam de um cérebro para o outro por meio da imitação. Parecido ao que acontece na seleção natural, em que nem todos os genes conseguem se replicar, o processo de replicação dos *memes* também depende da capacidade deles terem êxito e sobreviverem no *pool* de *memes*. Mas é observável que tanto os genes como os *memes* no processo de seleção, geralmente, se substanciam reciprocamente, porém do mesmo modo podem ser contrários um ao outro. Desta maneira, podemos considerar que os *memes* e os genes são considerados egoístas. Para que a evolução dos *memes* acontecesse, foi preciso que a evolução dos animais originasse a espécie humana - *Homo sapiens*. Esta era e é capaz de adquirir e espalhar a unidade transmissão cultural por meio da imitação, o *meme*. Assim, ao mesmo tempo em que o ser humano inventava as ferramentas de pedra, que eram utilizadas para suprir suas necessidades, ele imitava o novo comportamento ou habilidades de outro animal e/ou da sua própria espécie, o que proporcionou o aumento do seu cérebro. Com o aumento do cérebro humano, foi possível o desenvolvimento de hábitos de comunicação que favoreciam a transmissão de *memes*, o principal deles é a linguagem humana.

De acordo com Dawkins (2008) a sobrevivência dos *memes* é resultante das seguintes qualidades: longevidade, fecundidade e fidelidade de cópia. A longevidade da replicação de uma cópia única de um *meme* está alicerçada ao tempo de vida que seu

hospedeiro humano terá, ou seja, tal *meme* sobreviverá na mente da pessoa até sua morte, no entanto, caso o *meme* consiga se propagar nas mentes das outras pessoas, o mesmo se perpetuará durante muito tempo.

A fecundidade está relacionada com a maneira pela qual o *meme* utiliza para se espalhar e permanecer nos cérebros dos humanos, por exemplo: se o *meme* for a idéia religiosa da existência de Deus, a sua propagação derivar-se-á do grau de aceitação que conseguir na crença da população. A sobrevivência de um *meme* Deus onipresente, onisciente e onipotente poderá se medida através das formas que as pessoas demonstrarão sua fé pela entidade por gerações sucessivas. Isto é, sua existência satisfaz as pessoas por causa da necessidade que têm de saberem de onde e porque surgiram e para onde irão depois que morrerem. Na crença por um Deus que as protegem, que ver seus pecados, mas que só as punirá no juízo final e as que não obedeceram a seus princípios irão para o purgatório, as pessoas não verificarão o motivo de sua invisibilidade, pois diferente da ciência, a fé não permite questionamentos. Exemplos desta fé cega são: a construção e manutenção de edifícios religiosos, a formação de sacerdotes para demonstrar a benevolência divina em diversas questões, a criação de textos que explicam a origem do mundo e dos seres, a produção de objetos que permitem a interação das pessoas com o divino, dentre outros. Já a fidelidade da cópia está passível à mutação e à combinação constante de *memes*, visto que mesmo aqueles *memes* bem-sucedidos no processo de fecundidade, quando alcançam seu propósito de se hospedar nos cérebros, não conseguem se replicar fielmente à sua cópia original.

Susan Blackmore (1999) ao comparar os *memes* aos vírus, e afirmar que são eles, mediante suas dinâmicas de sobrevivência nos cérebros e nos artefatos humanos, os responsáveis pela evolução cultural, nos permite no presente escrito atentar que a dança-teatro bauschiana é promovida por fusões meméticas. Dentre os *memes* estão: *meme* Brecht, *meme* Stanislavski e *meme* Vanguardas pós-modernas americanas. Mas se faz mister elucidar que Bausch no processo de configuração cênica do seu fazer artístico incorpora e reconstrói suas influências. A respeito, vejamos:

“O trabalho de Bausch combina seu treinamento com Jooss na Escola Folkwang e como solista na companhia dirigida por ele, a Folkwangballet, com sua experiência das artes e dança em Nova York nos anos sessenta. [...] Ambas influências de Bausch - Jooss e os trabalhos norte-americanos de interartes - enfatizam as relações humanas, o vocabulário de movimento cotidiano e a colaboração entre as diferentes formas de arte” (FERNANDES, 2007, pp. 22-23).

Bausch herdou de Jooss a compreensão de que a dança é essencialmente teatro e que cada movimento tem um sentido e uma história por trás. Por isso suas matrizes estéticas

ênfatisam as relações humanas, permitem o diálogo entre as diferentes linguagens artísticas e utilizam os movimentos cotidianos como tessituras do texto espetacular.

Como na companhia de dança de Jooss, os dançarinos do Tanztheater Wuppertal, embora não ficasse evidente nas coreografias, tinham que dominar a técnica do balé clássico. Devido à isto, Bausch escolhia para participar de seu elenco dançarinos mais experientes, na vida e na dança, com faixa etária que variava de trinta a quarenta anos de idade.

Em relação ao corpo, Bausch se diferiu de Laban e Wigman, pois não rompeu totalmente com técnica do balé clássico, haja que estes por não concordarem com a rigidez do tronco e a valorização da verticalidade do corpo no espaço, romperam total ou parcialmente com a técnica e a estética do balé clássico - este fator está relacionado a processos e coreografias que tinha como objetivo explorar a dança individual de cada um, ou seja, o dançarino era intérprete de si mesmo, seus movimentos representavam seus sentimentos, emoção ou pensamentos, o que estabelecia uma relação com o outro e o mundo que o cerca - mas coadunava com os três precursores da dança-teatro moderna alemã. Laban, Wigman e Jooss embora estabelecessem os estados emocionais de seus dançarinos como suportes na criação, instauravam a importância do corpo humano enquanto instrumento expressivo; opuseram-se a dicotomização que perpassou séculos e culturas separando o material e o mental, e se contrapuseram ao ideal cartesiano em que corpo é submisso à mente, pois acreditavam que corpo é um organismo vivo indivisível e indissociável da consciência.

Resquícios das idéias brechtianas presentes nos trabalhos de Jooss<sup>3</sup>, conseqüentemente propiciou Bausch, através da materialidade de suas coreografias, praticar sua política. Diferente de Brecht, Bausch não se engaja politicamente somente por meio de temas sócio-políticos, mas assume um posicionamento ético: interessada na dramaturgia corporal, Bausch em sua dança-teatro, não permitia que qualquer linguagem interferisse no seu processo coreográfico, ela própria tinha como finalidade criar ambiguidades nos contextos ficcional e real que denunciavam, de inúmeras maneiras, as condições opressoras e as escaras psíquicas em que vive o ser humano na contemporaneidade.

---

<sup>3</sup> Brecht influenciou através do seu Teatro Épico a dança-teatro alemã. Em oposição aos preceitos da poética aristotélica, que instaurava a identificação psicológica entre ator, personagem e espectador, aperfeiçoou as técnicas de encenação existentes para, caracterizar, sobretudo, seu teatro como um projeto estético-político, cujo propósito é confrontar o público para fazê-lo questionar-se sobre a razão de ser das coisas. Brecht deseja que o espectador produzisse atitudes transformadoras para si e para a sociedade.

Podemos perceber que Bausch incorporou, em seus trabalhos, o uso de alguns procedimentos do teatro épico: a não representação psicológica, pois os dançarinos se distanciam dos personagens por meio da repetição; a cena teatralizada e literalizada; utilização de cenário anti-ilusionista; a quebra da quarta parede, com o intuito de mostrar aos espectadores os mecanismos teatrais e criticar as representações convencionais; confrontação direta com o público; não linearidade dramática; cena organizada a partir de colagens e justaposição de diferentes cenas apresentadas simultaneamente sem encadeamentos lineares.

Como Brecht em seu teatro épico, uma das propostas de Bausch consistia em estudar as pessoas e suas relações com os outros por meio dos gestos, assim como acontece no dia-a-dia. Neste sentido, é visível que um dos mais importantes elementos constituintes da poética brechtiana foi o *gestus* social. Mas nem todo *gestus* é social, como também ele se diferencia de um simples gesto da vida cotidiana. Para ser é preciso que ele traga à tona a forma como o indivíduo/personagem pensa, ou seja, ele deve explicitar de maneira global o que está escondido nas relações sociais dos indivíduos diante da complexidade que se desdobra na esfera social. Há duas definições que evidenciam o *gestus*:

“[...] a primeira definição enfatiza que o *gestus* é definido por uma relação social, uma relação que nos permite tirar conclusões sobre a sociedade, conseqüentemente, isso nos fará assumir um ponto de vista diante da situação apresentada. A segunda definição nos traz a informação de que o *gestus* revela "o ser ou modo de ser da personagem dentro da ação dramática", ou seja, nos remete diretamente à cena, à construção da personagem que age de determinada forma por pertencer a dado contexto social e histórico” (HADERCHPEK, 2005, p. 20).

Vale explicitar que Bausch em sua dança-teatro não utiliza o *gestus* brechtiano, mas os gestos individuais. Por conseguinte, os gestos, dissociados de suas funções e das atividades realizadas no cotidiano, adquirem uma função estética quando estão em cena, pois estilizados e tecnicamente estruturados, perdem o caráter espontâneo e ganham, através das constantes repetições, uma significação crítica sócio-estética.

Nos processos criativos e, principalmente, nas coreografias, nota-se que Bausch rompe com a poética aristotélica e utiliza um elemento semelhante ao efeito de estranhamento da poética brechtiana: a repetição.

Brecht salientava que o efeito de estranhamento é uma técnica que permite o espectador reorientar seu olhar de modo distanciado para determinadas situações representadas em cena. E é a partir deste efeito que, tanto o espectador como o ator,

começam a examinar o comportamento da sociedade e tomar certas posições críticas diante de tudo que viram, isto é, assim como o *gestus*, o efeito de estranhamento tem como propósito provocar no indivíduo a consciência de que ele está inserido em um processo de alienação, permitindo-o analisar de forma crítica as situações opressoras que tem passado despercebidas na sua vida.

Semelhante ao efeito de estranhamento, a repetição é o artifício coreográfico e o método na dança-teatro bauchiana. Os gestos e as palavras, quando são repetidos várias vezes nos ensaios e em cena, progressivamente se desvinculam de uma fonte emocional espontânea e perdem seus significados literais. Sendo a parte estrutural no processo criativo, a repetição permite reconstruir esteticamente as experiências passadas dos dançarinos, resultando na platéia e no elenco a consciência de que são sujeitos sócio-históricos em constante transformação.

A repetição revela a artificialidade do fazer cênico por meio dos movimentos e da dramaturgia fragmentada. O dançarino não mais representa personagens estereotipados como balé clássico nem mostra seu corpo como discurso psicológico, mas dança explicitando sua relação consigo mesmo e sua vulnerabilidade perante o ato de dançar. A aplicação da repetição nas coreografias e nos processos se dá por dois vieses: repetições formais e repetições informais. As repetições formais são organizadas nas seguintes subdivisões: repetição de eventos separados no espaço, mas simultâneos na mesma cena - Longo Alcance; repetição de uma cena alterada pormenorizadamente - Alterada; repetição precisa de uma palavra ou de um movimento - Obsessiva; repetição de um evento em contextos diferentes - Intermitente. As repetições informais são: a reconstrução de uma história; e a reformulação cênica das experiências vividas, sobretudo na infância, dos dançarinos.

“No processo criativo de Bausch [...], a repetição não confirma nem nega os vocabulários impostos nos corpos dançantes. Ao invés disso, é usada precisamente para desarranjar tais construções gestuais da técnica ou da própria sociedade. A repetição tornar-se um instrumento criativo através do qual os dançarinos reconstroem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos e sociais. O método é inicialmente usado para fragmentar as experiências dos dançarinos e a narrativa de suas frases de movimento. Eventualmente, produz uma continuidade distinta, transformando as histórias daqueles corpos, bem como nossos (pré)conceitos e percepções de nossa própria história corporal enquanto platéia” (FERNANDES, 2007, p. 46).

Como Constantin Stanislávki, Bausch em seus processos de ensaios utiliza o método da memória emotiva como ponto de partida para construção de suas coreografias. Durante o processo de ensaios, emprega vários estímulos que vão desde perguntas simples à questões existenciais acerca da vida de cada um de seus dançarinos. As perguntas variam e continuam ininterruptamente, os temas sugeridos pela coreógrafa se desdobram diretamente das relações entre os indivíduos, produzidas subjetivamente, conforme as experiências pessoais, mesma as mais íntimas, de seus dançarinos.

Em caminho à descoberta da criatividade individual de seus dançarinos, Bausch ao aplicar uma busca contínua pelo comportamento natural prescindido de qualquer alicerce social e cultural, adentra nos universos existenciais mais enraizados e implantados no caráter de seu elenco. No ponto de vista de Leonetta Bentivoglio:

“[...] Ao trabalhar com ela, os bailarinos imergem numa relação com as próprias emoções, exacerbada até aos mínimos detalhes, num processo "de arrancar a tampa" que nunca se esgota: esta sondagem, interior ou evidente, pode chegar a ser tão sofrida e fatigante quanto apaixonante e libertadora [...] Durante os ensaios, a encenadora pede a todos uma extroversão absoluta e sincera: uma simplicidade esteticamente não calculada mas, pelo contrário, genuinamente reencontrada” (BENTIVOGLIO, 1994, p. 25).

Neste íterim, Regina Advento diz:

“Há três tipos de respostas: por palavras, por movimentos ou ambos. Não somos obrigados a responder todas, mas tudo o que respondemos é gravado em vídeo e depois algumas cenas são selecionadas e retrabalhadas individualmente com a Pina. É importante ressaltar que ela não acha correto afirmar que esse método é feito por improvisação, pois temos um tempo para pensar e responder. Além do mais, tudo é revisto muitas vezes. Há até respostas, de texto ou movimento, que são repassadas a outros bailarinos. Em geral, não temos idéia de para onde vai o material, tudo é centrado na Pina” (ADVENTO *apud* CYPRIANO, 2005, p. 33).

Bausch elaborava suas coreografias com o advento de um vocabulário único: o corpo e a memória corpóreo-vocal de seus dançarinos. Primeiro indicava temas, depois elegia partes do que acontecia ao seu redor e produzia uma montagem. Toda sua obra dependia do que eles lhe dessem ou sugerissem como material. Como ela mesma dizia, o que mais interessava-a eram as relações entre os seres humanos, por isso se interessava mais no impulso, na vontade ou necessidade interna na qual se origina a ação, do que no movimento corporal dançante em si, que se mostra através de imagens em movimento.



Como já exposto, Bausch, durante a época que viveu em Nova York, teve a oportunidade de testemunhar a diversidade artística produzida pelos movimentos de contracultura da vanguarda americana. Neste mesmo período surge dança pós-moderna. Assim como as outras artes, essa nova dança vivia uma crise quanto à sua estética e seus procedimentos.

Sally Banes (1987;1993) diz que, diferente da dança moderna, na qual as temáticas se configuravam a partir de questões existencialistas, a dança pós-moderna de meados dos anos 1940, gestada por Merce Cunningham<sup>4</sup>, se baliza na pesquisa de composição dos movimentos, sem necessidade destes estarem relacionados a personagens ou enredos, como acontecia no movimento de dança moderna. A partir de 1960, artistas de diferentes linguagens como Judith Dunn, Douglas Duun, David Gordon, Steve Paxton, Trisha Brown, Yvonne Rainer, James Tenney, John Herbert McDowell e outros, criavam, no bairro Greenwich Village, coreografias que exploravam exaustivamente a movimentação cotidiana.

Em contato direto com a *performance*<sup>5</sup>, a improvisação e *happening*<sup>6</sup>, a dança pós-moderna diluía suas fronteiras e, desta mistura, estabelecia novos procedimentos coreográficos, como: dramaturgia não linear; valorização do instante-presente; repetições; acontecimentos simultâneos; desconstrução das narrativas clássicas; idiosincrasia; experimentações; contextos cênicos alternados; multiplicidade de diferentes linguagens artísticas.

Perante o hibridismo entre as linguagens artísticas gestadas no seio do movimento pós-moderno, especialmente a dança e o teatro, na época brotaram implicações à respeito da necessidade de determinar o que seria a dança, na tentativa de compreender de qual forma ela se relacionava com as outras artes e, sobretudo, o modo como era contaminada por elas, sem tornar-se submissa. E para isto, foi imprescindível entender e se permear dos outros

---

<sup>4</sup> Para Cunningham a dança pode ser pensada nas seguintes formas: qualquer movimento pode ser material de criação; pode ser sobre qualquer coisa; qualquer técnica pode ser utilizada no processo criativo; pode ser criada e apresentada em qualquer espaço; as partes do corpo são autônomas; a dança é independente da música; qualquer dançarino pode ser solista.

<sup>5</sup> Prática artística experimental disposta a ultrapassar as fronteiras entre as artes. Tanto no sentido ideológico como no formal, tem como tentativa romper com o que se chamava de arte pura e, por conseguinte, descobrir e a valorizar elementos e procedimentos considerados não artísticos. Na procura por um entrecruzamento entre vida real cotidiana e vida esteticamente organizada, o *performer* se converte em mediador do processo político-social e revalida que é possível pensar "o político" sem aderir à política partidária. Está em pauta não mais a representação de um personagem, mas a experiência do real pelo e no corpo do *performer*, por isso que a cena contemporânea é caracterizada não mais como a interpretação do real como ele é, mas sua utilização auto-reflexiva, ou seja, ela é aquilo que é comunicado por aqueles que a comunicam.

<sup>6</sup> Diferente da *performance*, no *happening* prevalece o trabalho grupal. Envolve o público diretamente nas improvisações criativas.

elementos da estética teatral, que não fosse somente o corpo.

O processo contínuo de hibridação presente na dança-teatro da Bausch aponta para o desfarelamento que se passa no interior da natureza da dança e do teatro, pois não procura somente a interação e a troca entre ambas as linguagens artísticas, mas a alteração das características inerentes e elementos que cada arte conhece de si.

Da mesma forma que as outras linguagens artísticas pós-modernas, a dança-teatro bauschiana é operacionalizada por procedimentos que captam, reconstroem e resignificam a vida cotidiana partindo de seus acasos e causas.

Investigando a fragmentação do tempo e do espaço, a poética bauschiana se instaura, se aproxima e apodera-se do imaginário sócio-histórico e cultural do ser humano pós-moderno para trafegar por particularidades temáticas existenciais que por escopo expõem criticamente as condições em que a sociedade contemporânea passa e se estabelece.

Portanto, ao analisar a dança-teatro de Bausch sob a perspectiva da memética, e, por conseguinte, observar os *memes* que se instalaram e propagaram os procedimentos de diferentes linguagens artísticas nos processos criativos e coreografias do Tanztheater Wuppertal, percebemos que a artista alemã que universalizou a dança-teatro, ela própria se tornou um *meme* – *meme* Bausch - e aqueles que coadunam com seus procedimentos, pensamentos e ideias sobre a dança, irão perpetuar seu *meme* por muito tempo na história mundial das artes cênicas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANES, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Hanover: Wesleyan University Press.

BANES, S. (1993). *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962 – 1964*. Durham, Londres: Duke University Press.

BENTIVOGLIO, L. (1994) *O Teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BLACKMORE, S. (1999). *The Meme Machine*. Oxford: Oxford University Press.

BLACKMORE, S. *A Evolução das Máquinas de Memes*. [artigo científico]. 2000. Disponível em: <<http://www.susanblackmore.co.uk/Conferences/OntopsychPort.htm>>. Consultado em: 15 de fev. 2012.

CARLSON, M. (2009). *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

COELHO, T. (2011). *Moderno pós Moderno*. São Paulo: Iluminuras.

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

DAWKINS, R. (2008). *O Gene Egoísta*. São Paulo: Companhia Das Letras.

DENNETT, D .C. (1998). *A Perigosa Idéia de Darwin*. Rio de Janeiro: Rocco.

FERNANDES, C. (2007). *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume.

HADERCHPEK, R. C. (2005). *O teatro do dia-a-dia interpretado à luz do gestus brechtiano: “Pixei e saí correndo pau no cu de quem tá lendo...”*. Campinas: UNICAMP. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Estadual de Campinas, Universidade Estadual de Campinas.

LABAN, R. (1978). *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus.

LEHMANN, H. (2007). *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.

PORTINARI, M. (1989). *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

# Pina Bausch: aproximações com Brecht e o teatro pós-dramático

Juliana Carvalho Franco da Silveira<sup>1</sup>  
Mariana Lima Muniz<sup>2</sup>

## Resumo

O artigo apresenta aproximações entre os procedimentos utilizados por Pina Bausch na dança-teatro e os utilizados por Bertolt Brecht no teatro didático, além de relacionar o trabalho realizado pela diretora alemã com as propostas do que Hans-Thies Lehmann denomina de teatro pós-dramático.

**Palavras-chave:** Pina Bausch; Bertolt Brecht; teatro pós-dramático.

## Abstract

The article presents approaches between the procedures used by Pina Bausch in dance-theater and those used by Bertolt Brecht in his didactic theater, and, also, relates the work of Pina Bausch to the proposals of what Hans-Thies Lehmann calls post-dramatic theater.

**Keywords:** Pina Bausch; Bertolt Brecht; post-dramatic theater.

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Artes e Humanidades da UFV. Mestre em Artes pela UFMG. Bailarina e diretora, em 2008 e 2009 realizou pesquisa de campo junto ao Tanztheater Wuppertal, companhia dirigida por Pina Bausch de 1973 a 2009.

<sup>2</sup> Titular do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema, atuando na Pós-graduação em Artes e Curso de Graduação em Teatro da EBA/UFMG. Doutora em História, Teoria e Prática do Teatro pela Universidad de Alcalá (Espanha). Formada em Interpretação Gestual - Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (2005). Pesquisadora, diretora e atriz.

Pina Bausch (1940-2009) revolucionou a linguagem da dança. A força de seu trabalho está em como a diretora alemã provocou um novo entendimento do que pode ser considerado como dança. Ainda hoje, suas peças desafiam e transformam nossas percepções.

Analisando os procedimentos utilizados pela diretora alemã para a criação de suas peças, pode-se perceber aproximações com os procedimentos utilizados por Bertolt Brecht (1898-1956) no teatro didático, e relações com as propostas do que Hans-Thies Lehmann (2007) denomina de teatro pós-dramático. Tais aproximações e relações serão explicitadas no decorrer do artigo.

### Bausch e Brecht

Podemos apontar pontos em comum entre os procedimentos usados por Brecht em seu teatro épico e os procedimentos usados por Pina Bausch na dança-teatro. Diversos autores, entre eles, Servos (1984) e Koudela (2001), identificam dentro do teatro épico de Brecht o teatro didático como o lugar em que os procedimentos mais se assemelham aos de Bausch. O teatro didático de Brecht buscava experimentar diferentes formas de constituição social do sujeito através da arte. Segundo Koudela (2001), no Brecht das peças didáticas, o modo performático substitui o modo narrativo da fábula dos textos clássicos, e a experimentação promove o exame crítico da percepção física dos gestos. O trabalho nas peças didáticas seria com a linguagem. De acordo com a autora, “a peça didática se diferencia da peça épica de espetáculo, que exige a arte da interpretação. Brecht sublinha que a principal função da peça didática é a educação dos participantes do *Kunstakt* (ato artístico)” (Koudela, 1999, p.13).

O teatro didático de Brecht tem a intenção de apresentar um palco científico, capaz de mostrar a necessidade e a possibilidade de transformação da sociedade. Por isso, Brecht exige que a ilusão seja eliminada. Segundo Rosenfeld (2002), essa ilusão que gera intensa identificação emocional e

leva o público a esquecer-se de tudo no teatro dramático, afigura-se para Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse. O diretor e dramaturgo alemão propõe um espectador ativo, que consiga olhar criticamente para a sua realidade, pois o homem deve ser visto como um ser em processo, capaz de transformar-se e de transformar o mundo. O procedimento que Brecht usa para gerar a consciência crítica é o efeito de distanciamento: “Distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar o espanto e a curiosidade. A finalidade dessa técnica do efeito de distanciamento consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados” (Brecht *apud* Bornheim, 1992, p. 243).

Segundo Gerd Bornheim (1992), Brecht considera que a experiência do distanciamento chega a caracterizar o comportamento humano em geral. No caso do teatro, Brecht acreditava que a identificação do espectador com o que acontece em cena impediria que este desenvolvesse uma visão crítica sobre o que estava assistindo. Por isso, o teatro deveria evitar a identificação e despertar a consciência crítica do espectador através do distanciamento.

De acordo com Servos (2008), nas peças de Pina Bausch os procedimentos do teatro épico são aplicados às ações individuais e às cenas individuais e são elementos essenciais para a diretora alemã, assim como eram para Brecht. Junto com os temas tirados do mundo da experiência do dia a dia, esses procedimentos ajudam a apresentar as pessoas como elas realmente são.

Segundo o autor, as peças de Pina Bausch apropriam-se da realidade na forma de situações isoladas, criando um amplo panorama do fenômeno. A diretora sonda a profundidade dos hábitos e das emoções e traz seus achados à luz do dia. De acordo com Servos (2008), nas peças de Bausch existe uma fome de experiência sem julgamento moral. As peças apresentam seus achados. O trabalho envolve con-

tinuamente colher amostras da vida diária, no sentido de colocar em teste as formas de interação entre os seres humanos. As obras possuem a liberdade de um experimento, elas não começam de opiniões pré-concebidas. Pina Bausch faz as perguntas, e suas peças revelam as descobertas feitas por todos que participam da criação.

As perguntas que Pina Bausch formula provocam nos bailarinos o distanciamento em relação às suas próprias emoções e às convenções sociais que podem ser identificadas em seus comportamentos, pois coisas que são vistas como normas geralmente aceitas são tiradas de seus contextos familiares e têm sua experiência renovada. As convenções internalizadas, que se tornaram uma segunda natureza, tornam-se mais óbvias pelo distanciamento.

O efeito de distanciamento nas peças de Pina Bausch vem também da estrutura da colagem. Quando a diretora cola uma resposta de seus bailarinos com outra resposta, que originariamente não estava no mesmo contexto que a primeira, ela provoca um novo olhar em relação a ambas. A imagem distanciada permite que a linguagem do corpo seja reconhecida, mas, ao mesmo tempo, pareça estranha. Coisas que na vida diária tornaram-se uma questão de curso são percebidas com distanciamento.

De acordo com Servos (1984), o distanciamento em Bausch é atingido também com o uso da comédia. Séries inteiras de movimentos são apresentadas em câmera lenta ou são executadas em velocidade rápida. O espectador, ao mesmo tempo em que ri, reconhece no palco a realidade do próprio comportamento. O humor revela alguma coisa que estava escondida.

Além do efeito de distanciamento, Servos (1984) identifica outros procedimentos do teatro didático no trabalho do *Tanztheater Wuppertal*. São eles o *Gestus*, a exibição consciente dos processos criativos e os temas emprestados do mundo da experiência de todos os dias. A seguir, farei uma reflexão sobre cada um desses procedimentos.

Em seu “Pequeno Órganon para o teatro”, Brecht diz que seu teatro extrai tudo do *Gestus*:

Chamamos esfera do *Gestus* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um *Gestus* social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente etc. Às atitudes tomadas de homem para homem pertencem, também, as que na aparência são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou a exteriorização religiosa. A exteriorização do *Gestus* é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e, pelo contrário, reforçar todo o complexo expressivo (Brecht, 2005, p. 155).

De acordo com Servos (1984), Bausch também captura “tudo do *Gestus*”, entretanto, em Bausch o *Gestus* refere-se à esfera das ações físicas. Ele não dá suporte ou contrasta uma declaração literária, mas, ao contrário, “fala” por si mesmo.

O corpo não é mais um meio para um fim. Ele mesmo tornou-se o assunto da apresentação. Alguma coisa nova surgiu na história da dança: o corpo está contando sua própria história. Quando, por exemplo, um homem carrega uma mulher jogada sobre seus ombros como um cachecol como um sinal que para ele, ela não é mais que um acessório decorativo, uma cena como esta não necessita de mais interpretação. Ela não deve ser analisada buscando seu significado (Servos, 1984, p. 23, tradução da autora).

Há, em Brecht, uma diferenciação entre gesto e *Gestus*. O *Gestus* é considerado como o gesto que não é apenas individual e que tem um sentido social. “*Gestus* social é o *Gestus* relevante para a sociedade, o *Gestus* que deixa inferir conclusões sobre



a situação da sociedade” (Brecht *apud* Bornheim, 1992, p. 282).

Com esta palavra [Gestus] compreendemos todo um complexo de gestos isolados dos mais diversos tipos, associados a declarações, que se relaciona às bases de um acontecimento humano que pode ser separado e que se refere à atitude geral de todos relativamente a este acontecimento (como a condenação de uma pessoa por outras, ou uma deliberação, ou uma luta, e assim por diante); ou um complexo de gestos e declarações que, vindos de uma única pessoa, desencadeia certos acontecimentos (a atitude hesitante de Hamlet, ou a confissão de Galileu, e assim outros mais); ou, ainda, simplesmente a atitude de base de uma pessoa (como a satisfação ou a espera) (Brecht *apud* Bornheim, 1992, p. 283).

Os sentimentos e a conduta social dos indivíduos devem ser colocados em termos de exterioridade.

Um homem que compra um peixe mostra, entre outras coisas, o Gestus de quem compra um peixe. Um homem que escreve seu testamento, uma mulher que seduz um homem, um homem que faz um pagamento a dez homens, um policial que espanca um homem – em tudo isto existe o Gestus social. Um homem que invoca o seu Deus faz um Gestus, segundo esta definição, somente quando ele é feito em relação a outros ou num conjunto em que surgem relações de homem para homem (como a oração do rei em Hamlet) (Brecht *apud* Bornheim, 1992, p. 282).

Segundo Brecht, no teatro os gestos devem ser escolhidos e “devem mostrar, por assim dizer, os costumes e usos do corpo” (Brecht *apud* Bornheim, 1992, p. 273). Isso quer dizer que todo o trabalho em torno do gesto deve sempre ter em vista sua conotação social. “A finalidade do efeito de distanciamento consiste em distanciar o *Gestus* social que subestá (sic) em

todos os acontecimentos. Por *Gestus* social entende-se a expressão mímica e gestual das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam” (Brecht *apud* Bornheim, 1992, p. 281).

De acordo com Servos (2008), enquanto o teatro didático de Brecht está voltado para o contexto social, a dança-teatro de Pina Bausch começa das convenções e normas internalizadas. Segundo esse autor, nas peças do *Tanztheater Wuppertal*, as condições sociais podem ser lidas diretamente no comportamento físico das pessoas. Os bailarinos são os demonstradores de seus próprios corpos. Pina Bausch está interessada nas marcas que o contexto social deixa nos corpos. O corpo fala por si mesmo, ele não é um meio para um fim, ele é o assunto. Servos (2008) afirma que o distanciamento da linguagem cotidiana do corpo mostra como comportamentos que são como uma segunda natureza podem ser vistos com estranhamento. Quando Pina Bausch pergunta a seus bailarinos sobre suas experiências, eles apresentam suas respostas. O campo de trabalho envolve colher amostras das experiências dos bailarinos, sem julgamento moral. Há um interesse em mostrar as pessoas como elas realmente são. Nesse sentido, Bausch parte do indivíduo para chegar ao social, enquanto Brecht parte do social para chegar ao indivíduo. Partem de extremos diferentes, mas acabam se encontrando, como afirmam Lima e Hildebrando (2008, p.74): “Poderíamos inserir Bausch e Brecht como dois extremos ligados pela Banda de Moebius, uma, ao andar pelo caminho do sujeito deságua no social, e o outro, ao andar pelo caminho do social deságua no sujeito”.

Outro procedimento do teatro didático que pode ser identificado no trabalho do *Tanztheater Wuppertal* é a exibição consciente dos processos criativos e de suas ferramentas. Em muitas peças de Pina Bausch, o palco está todo aberto, despido até as portas de incêndio, e o uso do palco pelos bailarinos estende-se além do fosso da orquestra, indo até o proscênio. Segundo Servos,

Os bailarinos explicam a próxima passagem, discutem a cena seguinte, não fazem segredo de seu mau humor, ou do seu divertimento no seu trabalho; andam para frente com as palavras, “eu tenho que fazer alguma coisa”, e são incertos de si mesmos. [...] Revelando a visão dos processos criativos e de suas ferramentas, a dança-teatro destrói a astuta ilusão teatral. O teatro é trazido de volta à vida como um processo em andamento de compreender a realidade. Ele se alimenta das contradições da realidade e lida com elas na frente do público (Servos, 1984, p. 25, tradução da autora).

Bausch também recolhia temas vindos do mundo das experiências do dia a dia, assim como Brecht fazia. As perguntas que Pina Bausch formulava, como, por exemplo, “o que você faz quando está envergonhado?” ou “faça a uma pessoa algo que incomodaria a você” estão relacionadas às experiências de seus bailarinos. Tanto em Bausch como em Brecht, os limites entre arte e vida foram rompidos, e o corpo que está em cena é um corpo político, inscrito no contexto social. Segundo Servos (1984), enquanto a atenção do teatro didático está voltada principalmente para o contexto social e organiza os fenômenos de acordo com uma visão de mundo pré-concebida, Bausch começa das normas e convenções internalizadas, pois as convenções também podem ser lidas nos comportamentos individuais.

A principal diferença entre os procedimentos usados por Pina Bausch na dança-teatro e os procedimentos usados por Brecht no teatro didático é a ausência de fábula nas peças de Bausch, pois, desde que a coreógrafa começou a compor suas peças com o método das perguntas, no final da década de 1970, a estrutura das peças criadas surge da colagem e da repetição das respostas dadas pelos bailarinos, e não de uma narrativa, como acontece em Brecht. Nesse sentido, o trabalho de Pina Bausch pode ser incluído dentro do contexto do teatro pós-dramático.

## Bausch e o teatro pós-dramático

Lehmann (2007) inclui as peças criadas por Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal* dentro do conceito de teatro pós-dramático. A respeito da dança, o autor declara que “a dança é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula energia; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto” (Lehmann, 2007, p. 339).

Segundo o autor, o corpo pós-dramático caracteriza-se por sua presença e, por isso, é na dança que as novas imagens corporais podem ser consideradas de modo mais claro. Mas, ainda de acordo com Lehmann (2007), essa ênfase no corpo e na presença caracteriza, de um modo geral, a manifestação do corpo no teatro pós-dramático, onde a realidade própria das tensões corporais, livres de sentido, toma o lugar da tensão dramática. O corpo parece desencadear energias até então desconhecidas ou secretas. Para o autor, o processo dramático se dá *entre* os corpos, enquanto que o processo pós-dramático se dá *no* corpo. “Nessa auto-dramatização, a representação dramática de ações e acontecimentos é substituída pela atualização de percepções corporais latentes. No lugar do drama como meio de complexa e simbólica representação de conflitos, encontra-se a vertigem corporal de gestos” (Lehmann, 2007, p. 340).

O autor afirma que a nova dança renuncia ao corpo ideal e privilegia a descontinuidade. Os aspectos negativos do corpo, como carga, dor e violência, se antepõem à harmonia que era preciosa para a tradição da dança. O corpo no teatro pós-dramático é exposto como sua própria mensagem, mas, ao mesmo tempo, aparece como um elemento profundamente estranho a si mesmo: o “próprio” é terra incógnita. Os elementos inusitados e estranhos do corpo são levados à superfície, à flor da pele. O que se enfatiza no corpo não é a unidade de um eu dançante, mas, sobretudo, o potencial das diversas variações gestuais possíveis. Segundo



esse autor, na dança-teatro de Pina Bausch os gestos são percebidos como realidade antes de qualquer significação:

O teatro de Pina Bausch é uma marcante e minuciosa exploração do corpo, e mesmo sendo coreografia genial é muito mais do que apenas linguagem formal próxima do balé. A começar pelas imagens cênicas, quase sempre repletas de material real: folhagem, terra, água, flores. Assim como os objetos, os gestos corporais são perceptíveis como realidades antes de toda significação, de modo que não mais conseguimos perceber efetivamente a realidade exterior no percurso da visão, orientada cada vez mais para o abstrato. O corpo sofre pela infância perdida; o teatro de dança a investiga novamente (Lehmann, 2007, p. 340).

Como afirma Norbert Servos (1984), na dança-teatro de Bausch os bailarinos aparecem não como se estivessem desempenhando seus papéis de forma técnica, mas desprotegidos em suas próprias personalidades, e desenvolvem uma lógica corporal própria, ao invés de aparecerem como portadores de uma intenção exterior a eles. Seus medos e alegrias possuem a força de uma experiência autêntica. A dança-teatro mostra a história universal do corpo, pois está também sempre contando alguma coisa da história real da vida das pessoas. Como declara Cypriano (2005), os bailarinos do *Tanztheater Wuppertal* representam a si próprios. Nas peças, os bailarinos são chamados pelos próprios nomes, contam experiências vividas ou imaginadas; cria-se, assim, um jogo entre realidade e representação. As experiências diárias dos indivíduos são demonstradas no palco e são, assim, experienciáveis. Servos (1984) chama a dança-teatro de Pina Bausch de 'teatro da experiência'. De acordo com o autor, o real significado do trabalho da diretora está em como ela ampliou o conceito de dança, liberando o termo coreografia de sua estreita definição como uma série de movimentos conectados. A passagem da dança de um

nível estético abstrato para aquele do comportamento físico cotidiano muda muito o significado desta. Aumentar a consciência na dança significa confrontá-la com a realidade. De forma crescente, a própria dança se tornou um objeto a ser questionado.

A dança-teatro desenvolveu-se em algo que alguém poderia definir como 'teatro da experiência', um teatro que fez a realidade comunicada de uma forma estética, tangível como uma realidade física. Simultaneamente rejeitando limitações literárias e concretizando a abstração da dança, o *Tanztheater Wuppertal* fez dança – talvez pela primeira vez em sua história – consciente de si mesma, libertou a dança para seus próprios meios (Servos, 1984, p. 20, tradução da autora).

Segundo Servos (1984), esse tipo de 'teatro da experiência' não somente muda as condições da recepção envolvendo todos os sentidos do espectador, mas transfere a dança de um nível estético abstrato para a experiência física do dia a dia. Enquanto a dança era vista como o domínio de ilusões atrativas, como um refúgio para uma técnica que se autossatisfazia, o trabalho de Bausch faz o espectador voltar-se para a realidade. De acordo com a diretora alemã:

Tudo é sempre diretamente visível e cada espectador pode compreender de imediato com seu próprio corpo e seu próprio coração. Essa é a maravilha da dança: que o corpo seja uma realidade pela qual se atravessa. Ele nos dá algo bastante concreto que se pode captar, sentir e que nos move. Os espectadores são sempre uma parte do espetáculo, tal como eu própria sou uma parte do espetáculo, ainda que não esteja no palco. E cada espectador é convidado a confiar em seus próprios sentimentos. Em nossos programas também nunca há uma indicação de como as peças devem ser compreendidas. Temos de fazer nossas próprias experiências, como na vida. Isso ninguém pode nos impedir (Bausch, 2000, p. 13).

Bausch convida o espectador a fazer sua própria experiência e a confiar nos próprios sentimentos. Não há indicação de como as peças devem ser compreendidas. Tal como afirma Lehmann (2007) em relação ao teatro pós-dramático, na dança-teatro o sentido é considerado não como algo fixo e estático, mas como algo que resulta do modo como a audiência é movida pela apresentação ou é desencaminhada por ela. O teatro pós-dramático não aspira à totalidade de uma composição. Ele abdica do critério da unidade de ação e da totalidade, que eram características do teatro dramático. Segundo Lehmann (2007), no teatro pós-dramático a síntese é explicitamente combatida. Nesse sentido, não se pode pensar em um processo dialético, como acontecia no teatro dramático. O autor afirma que o drama possui a estrutura dialética, pois apresenta diálogo, conflito e solução, e que teóricos marxistas consideravam o drama como o suprassumo da dialética na história. Segundo ele, “o drama está intrinsecamente relacionado com a noção de dialética, dialética no sentido de um conflito que tem uma progressão e que vai caminhar depois, mais à frente, para uma síntese. Não há como distanciar o conceito de drama dessa dialética” (Lehmann, 2007, p. 235).

No teatro pós-dramático, ao contrário, a síntese é combatida, e a estrutura dramática das peças caracteriza-se pela descontinuidade, pela colagem e pela dissolução da narrativa. Há então uma substituição da percepção uniformizante e concludente por uma percepção aberta e fragmentada. O teatro pós-dramático torna-se “mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação” (Lehmann, 2007, p. 143).

No teatro pós-dramático, estamos diante de uma prática artística que problematiza o “estado do espectador” como comportamento social inocente e demanda uma perceptibilidade intensificada, com clara conotação política, contrapondo-se de modo crítico à percepção da sociedade

de consumo. Em relação à recepção, Servos (1984) afirma que uma conexão de sentido pode ser feita somente quando a corporalidade (a consciência física retratada) no palco se relaciona com a experiência física do espectador. Essa conexão depende das expectativas concretas (físicas) do espectador que é provocado pelas atividades no palco, e, portanto, tem a oportunidade de aprender novas lições:

Desde que as peças de Bausch não têm a fábula no sentido Brechtiano, a coerência só se torna aparente durante o processo da recepção. Neste sentido, as peças não são completas. Elas não são autossustentáveis trabalhos de arte porque, a fim de se desenvolver completamente, elas requerem um espectador ativo. A chave está com a audiência, que é levada a questionar seus interesses e suas próprias experiências diárias. Isto poderia e, realmente, deveria, ser comparado criticamente com os acontecimentos no palco e ser relacionado com eles (Servos, 1984, p. 20, tradução da autora).

Lehmann (2007) afirma que devemos olhar para o aspecto político em termos do que ele causa, e não do que ele diz. É preciso recuperar a relação da percepção com a experiência própria. A tentativa de articular e identificar o que foi testemunhado é considerada em si como um ato político. A arte pós-dramática é vista como um contraponto ao processo de massificação da indústria cultural. “Desse modo, a tendência “pós-dramática” seria uma novidade histórica não apenas por razões formais, mas também pela negação estética dos padrões de percepção dominantes na sociedade midiática” (Carvalho, 2007, p. 07).

Carvalho (2007) afirma que é de Adorno que Lehmann extrai a terrível imagem de uma totalização do imaginário coletivo segundo uma estratégia de apassivamento pela imposição da relação de consumo. Afirma também que em nossa sociedade as percepções são modeladas pela mídia. A imagem reproduzida pela mídia é recebida

pelo espectador longe de sua proveniência, por isso inscreve-se nele uma indiferença em relação a tudo o que lhe é mostrado. O espectador entra em contato com tudo o que é mostrado e, ao mesmo tempo, sente-se desconectado da profusão dos fatos. Diante dessa situação, a política do teatro é vista como uma *política da percepção*, pois se torna necessário tornar visíveis “os fios arrebatados entre a percepção e a experiência própria” (Lehmann, 2007, p. 425). Só por meio de uma política da percepção, cujo nome, segundo o autor, também poderia ser “estética da responsabilidade”, é que o teatro pode ser capaz de reagir a essa situação. O autor lança a pergunta:

Hoje em dia será que o desprezo pelos estímulos espontâneos (por exemplo, em relação ao meio ambiente, aos animais, ao clima, à frieza social) em favor de uma racionalidade econômica de metas já não levou a desastres evidentes e irremediáveis? À luz dessa observação do declínio progressivo da relação afetiva imediata, ganha importância crescente uma cultura de afetos, o treinamento de uma emocionalidade não atrelada a considerações racionais prévias (Lehmann, 2007, p. 426).

Walter Benjamin (1987) demonstra o enfraquecimento da experiência (em alemão, *Erfahrung*) no mundo capitalista moderno em detrimento de outro conceito, o de vivência (em alemão, *Erlebnis*), característica do indivíduo solitário. O autor estabelece um laço entre o fracasso da experiência e o fim da narrativa. Segundo esse filósofo, as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação, por isso a memória e a tradição comuns já não existem, e o indivíduo sente-se isolado, desorientado. O empobrecimento da arte de contar parte, portanto, do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e linguagem. Benjamin (1987) afirma que a

arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna. De acordo com o autor, a experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte, o que pressupõe uma comunidade de vida e de discurso que o rápido desenvolvimento do capitalismo impede de acontecer. Benjamin fala também da necessidade de reconstrução da experiência para garantir uma memória comum e para reagir à desagregação e ao esfacelamento do social. O filósofo alemão afirma que a ideia de uma reconstrução da experiência deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade, que seria fruto de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconhecem a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da vivência individual. A arte pode, então, ser vista como um lugar de resgate da percepção e da experiência.

Desenvolver a percepção torna-se realmente um ato político em um tempo em que a automatização engole tudo. Segundo Victor Sklovski, a arte seria um instrumento para reavivar as percepções:

Para ressuscitar nossa percepção da vida, para tornar sensíveis as coisas, para fazer de uma pedra uma pedra, existe o que chamamos de arte. O propósito da arte é nos dar uma sensação da coisa, uma sensação que deve ser visão e não apenas reconhecimento. Para obter tal resultado, a arte se serve de dois procedimentos: o estranhamento das coisas e a complicação da forma, com a qual tende a tornar mais difícil a percepção e prolongar sua duração. Na arte o processo de percepção é de fato um fim em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é um meio de experimentar o devir de uma coisa; para ela, o que foi não tem a menor importância (Sklovski, 1973, p. 96).

A dança-teatro de Pina Bausch dá a sua contribuição para o resgate da percepção, pois revela regras sociais internalizadas e o comportamento das pessoas. As experiências apresentadas tornam-se experienciáveis pelo espectador.

Recepção passiva é impossível. “Teatro da experiência” não finge. Ele é. Porque o espectador é afetado pela autenticidade destas emoções que confundem tanto o sentido, quanto os sentidos, mas é simultaneamente agradável, ele deve também tomar uma decisão, deve definir sua própria posição. Ele não é mais o consumidor de prazeres inconsequentes, nem é testemunha de uma interpretação da realidade. Ele está incluído numa experiência total que permite a experiência da realidade num estado de excitação sensual (Servos, 1984, p. 21, tradução da autora).

Pina Bausch influenciou e continua a influenciar a dança, o teatro, as artes visuais e a performance, entre outras manifestações artísticas. Importantes artistas como Federico Fellini, Peter Brook, Pedro Almodóvar, Caetano Veloso, entre muitos outros, deram seu testemunho de como o trabalho dessa artista teve um forte impacto sobre eles. Isto nos mostra a força de seu trabalho e nos convida a abrir novas possibilidades para nossas próprias produções. Por isso, observar a construção dramática das suas peças pode nos fornecer importantes caminhos para a criação e a composição de nossas obras e para a construção dos corpos que vão para a cena. Os artistas interessados em buscar novas linguagens que revelem novas possibilidades para os seres humanos e suas relações podem encontrar no trabalho de Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal* um terreno fértil para alimentar as próprias criações.



## REFERÊNCIAS

- BAUSCH, Pina. Dance senão estamos perdidos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 2000. Caderno Mais: 11-13.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CARVALHO, Sérgio de. Apresentação. In: LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CYPRIANO, Fábio. *Pina Bausch*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- KOUDELA, Ingrid. *Brecht na pós-modernidade*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMA, Carla Andréa Silva; HILDEBRANDO, Antônio. *Dança-teatro a falta que baila: a tessitura dos afetos nas obras do Wuppertal Tanztheater*. 2008. 132f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SERVOS, Norbert. *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish. Excursions into dance*. 1. ed. Cologne: Ballett-Buhnen-Verlag Rolf Garske, 1984.
- SERVOS, Norbert; WEIGELT, Gert (Photography). *Pina Bausch dance theater. Pina Bausch Dance Theater*. 1. ed. Munich: K. Kieser Verlag, 2008.
- SKLOVSKI, Viktor Borisovich. El arte como procedimiento in EIKHENBAUM, Boris Mikhailovich; SHKLOVSKII, Viktor Borisovich et al. *Formalismo y vanguardia: textos de los formalistas rusos*. 2. ed. Madrid: Alberto Corazon, 1973.