AS COREO-GEO-GRAFIAS EM PINA: PARA FAZER A GEOGRAFIA DANÇAR1

LAS COREO-GEO-GRAFIAS EN PINA: PARA HACER LA GEOGRAFÍA BAILAR

THE CHOREO-GEO-GRAPHIES IN PINA: HOW TO MAKE GEOGRAPHY DANCE

Valéria Cazetta
Escola de Artes, Ciências e Humanidades – EACH
Universidade de São Paulo – USP
Coordenadora do Grupo de Pesquisa MIRAGEM,
vinculado a Rede Imagens, Geografias e Educação.
E-mail: vcazetta@gmail.com

Resumo: Abordo neste texto a dança pinabauschiana como atravessamento cultural e, ao mesmo tempo, como uma possibilidade diferente de experimentar a corporeidade no espaço, seja ele qual for. Amparei-me em geógrafos como Doreen Massey e Milton Santos para sustentar minha tese: corpo e espaço estão mutuamente implicados nas imaginações e acontecimentos artísticos, tomando como amparo visual o filme *Pina* – dirigido pelo cineasta alemão Wim Wenders.

Palavras-chave: Espaço; Dança, Corpo, Imagem

Resumen: He propuesto en este texto la danza pinabauschiana como pasaje cultural considerando también como una posibilidad distinta de experienciar la corporeidad en el espacio sea él cual sea. He tomado como referencial los geógrafos Doreen Massey y Milton Santos para dar sustentación a mi tesis: cuerpo y espacio estan involucrados en las imaginaciones y realizaciones artisticas. El suporte visual es la pelicula Pina, dirigida por el cineasta alemán Win Wenders.

Palabras clave: Espacio, Danza, Cuerpo, Imagen

Abstract: In this text, I approach Pina Bausch´s dance performances as a cultural crossing and, at the same time, as a different possibility to experiment corporeity of all kinds in space. I search support by geographers such as Doreen Massey and Milton Santos to sustain my argument: body and space are mutually involved in artistic imagination and events. I present the movie *Pina* by the German filmmaker Wim Wenders as a visual example.

Keyworks: Space, Dance, Body, Image

[1] Texto apresentado na reunião da Rede Imagens, Geografias e Educação (processo CNPq nº477376/2011-8), coordenado pelo Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Júnior (Faculdade de Educação da UNICAMP), entre 07 e 09/11/2012, em Dourados (MS), e ampliado após as conversas estabelecidas na referida reunião.

I. DO CORPO

É tudo uma linguagem que você pode aprender a ler (Pina Bausch)

Nos últimos anos tem me chamado atenção tanto a *corporeidade* quanto a *experiência* - atravessamentos que tem no espaço geográfico a base material onde a vida acontece. Essa pulsação diária é (des)contínua. Começa e termina no corpo. Neste há camadas e mais camadas de histórias, de trajetórias, de marcas. As marcas que marcam o corpo são diferentes das marcas que marcam o espaço, mas ambas estão implicadas. No acontecer da vida elas são inseparáveis. O corpo experimenta espaços (geográficos), atravessa fronteiras (políticas), enraíza-se ou não, é perfurado, contaminado, inventado. Os espaços percorridos por nós também nos afetam, geografizando nossas subjetividades, memórias e discursos - constituído "de relações históricas, de práticas muito concretas" (FISCHER, 2001, p.198).

Se por um lado a corporeidade possibilita a criação de "territórios simbólicos precisos e modelos de indivíduos singulares [...] que nas cidades exercem apropriações particulares" (DOZENA, 2011, p.159), por outro, evidencia as marcas da cultura na qual está inserida por meio da criação de "subjetivações territoriais" – destacadas na música (com suas melodias, ritmos, letras e harmonias) e na dança. Para o geógrafo Alessandro Dozena (2011, p.161) "a experiência corporal fixa o território na existência, na medida em que o corpo é o ser no território".

Problematizar o corpo no contexto de uma sociedade de controle subentende negar a importância do risco imputada pela própria vida e morte. Mas e se pensarmos de outro modo ao considerarmos nosso corpo empírico "como ponto transitório de um movimento vital que o atravessa e constitui exprimindo-se, a um só tempo, como um 'inventar-se' e como invenção de mundos" (GODOY, FERRAZ, FERREIRA e BELCHIOR, 2007, p.2)? Há uma política do corpo voltada para sua representação

> como rígido e passivo, como objeto a ser constantemente prospectado, reformado e restaurado em proveito da conservação de uma forma que fará redundar aquela do Estado, pois não há política de Estado que prescinda de políticas de subjetivação [...] Deste modo a política do corpo é sobretudo investimento político sobre o corpo em proveito de uma saúde tão mais essencial porquanto ela não difere do mercado saudável e de indivíduos saudáveis: todos desprovidos de ambiguidades, todos fluidos e transparentes. Já não se trata mais do corpo do que se extrai energia, mas do corpo que consome e que pode ser consumido, corpo-produto e como tal deve ser administrado e gerido (GODOY, FERRAZ, FERREIRA e BELCHIOR, 2007, p.3).

Apesar de uma educação corporal tributária da imobilidade e da impotência "o corpo é continuamente atravessado por intensidades; o que interessa e faz diferença é como nos relacionamos com elas" (Idem, p.6). Interessava à Pina Bausch aquilo "que faz as pessoas se moverem e não como essas pessoas se movem" (BEZERRA, ALMEIDA, 2010, p.5). Somado a isso a coreógrafa também "ressalta a importância do contexto no qual o ser humano se loca-

liza, se relaciona e dá valor à comunidade" (CYPRIANO, 2005, p.24). Eis aí o meu interesse pelo filme *Pina* (2012) - documentário sobre a vida e a obra da coreógrafa Pina Bausch -, dirigido pelo cineasta alemão Wim Wenders que começou a prepará-lo em 2008. Inicialmente o objetivo do cineasta estava voltado para os ensaios e espetáculos da companhia Tanztheater Wuppertal, fundada e dirigida por Pina há 35 anos. Porém, dois dias antes do início das filmagens, a artista faleceu de maneira inesperada, em 30 de junho de 2009. Wim Wenders pensou em abortar a produção do filme, mas após um período de reflexão o cineasta retomou o projeto, fazendo um filme para a coreógrafa alemã intitulado *A film for Pina*.

As criações dos dançarinos em *Pina* dá-se por meio das geografias vividas e experimentadas. Ao converter o olhar nesse plano dos afetos, é possível reconhecer nos movimentos corpóreos trajetórias de estórias, pois "o corpo se torna um espaço de resistência frente às diversidades", aflorando o social. Ou seja, na dança-teatro pinabauschiana despreza-se o caráter supra-humano do corpo (formatado pela técnica) em prol da expressão dos sentimentos humanos de modo que o corpo pode ser experimentado; as *core-geo-grafias* são o acontecimento dessa experimentação que foram as co-produções realizadas pela companhia *Tanztheater Wuppertal* em várias cidades da Europa e da América Latina.

Experimentar o espaço a partir de uma relação corpórea requer intensidade, requer um olhar dilatado no tempo e no espaço, requer deixar "ser pego", requer demorar-se na experiência. Requer uma experiência outra no tempo veloz das cidades, como se experimentar tivesse a ver com um balão no tempo, uma parada para então demorar-se nos percursos. E como criar, abrir clivagens, em espaços como a cidade de São Paulo? "O corpo tem alguém como recheio"[2] e esse "recheio" tem espaço que é o espaço da intensidade da experiência. Uma vez atravessado por ela, contaminará o nosso jeito de ser e estar no mundo por outros afazeres. O sentido de estar em algum espaço possui uma forte vinculação com as imaginações que temos, de modo que posso residir em São Paulo, mas vivo somente naquele(s) espaço(s) onde consigo estabelecer uma relação corpórea efetiva e afetiva – breada de utopias.

O corpo pode experimentar outras possibilidades políticas de espacialidades. Daí a necessidade de se mobilizar cosmologias políticas que sejam suficientemente provocativas de alteridade, pois

> as formas que as pessoas constroem, seja na imaginação ou no concreto, surgem dentro do fluxo das atividades em que estão envolvidas, nos contextos relacionais específicos de seus envolvimentos práticos com aquilo que as rodeia (INGOLD apud MASSEY, 2008, p.215).

II. DO FILME... SENSAÇÕES

Quando fui ver PINA não imaginaria que esse filme me transportaria para sensações inexplicáveis: dancei sem me mexer, sem sair do lugar. A intensidade dessa sensação prolongou-se por vários dias, deixando-me com um desejo imenso de escrever algo sobre o filme, bem como acerca das sensaçoes. À época eu também lia *Pelo Espaço* (MASSEY, 1998).

[2] Trecho extraído do poema "O corpo" de Arnaldo Antunes.

Estava num momento de sensibilidade extrema: dor, raiva, alegria, ansiedade... pressa. Os sentimentos misturavam-se e viver na cidade de São Paulo, por vezes, embaralha nossas percepções acerca do espaço-tempo-corpo. É como se nos tornássemos órfãos de nós mesmos. Corpo sem pertencimento, corpo sem desejo de ir e vir, corpo sem miradas para o horizonte, corpo mapeado, corpo rastreado, corpo vigiado. Corpos que viraram mapas, fotografias, (in)censo... demografia.

Na esteira de Massey (2008, p.160) cabe destacar que nem todas as visões do alto são problemáticas, mas "o problema aparece apenas se começamos a pensar que aquela distância vertical nos traz a verdade [...] Que mapas [...] são a impressão de que o espaço é uma superfície – que é a esfera de uma completa horizontalidade". Todas as linguagens que planificam, horizontalizam o espaço podem criar a ilusão de que o espaço é passível de ser atravessado, percorrido com se fosse um mapa ou uma imagem oriunda da plataforma virtual Google Earth.

A densidade de qualquer geografia com suas trajetórias humanas e não-humanas problematiza toda linguagem que, de alguma forma, veicula o status de verdade. No caso da cidade de São Paulo duas escalas atuam o tempo todo sobre nós: a geográfica (tomando o próprio corpo como escala geográfica) e a temporal. Os corpos tentando vencer as longas e ao mesmo tempo curtas distâncias, pois qualquer "incidente" como chuva ou algum outro evento qualquer, tornam a metrópole muito frágil e imobilizando-nos somos transformados em prisioneiros: das ruas, das avenidas, dos ônibus, dos nossos carros, das estações de metrô e trens e das nossas próprias casas.

A sensação de liberdade que me causou o filme Pina é como se por alguns instantes meu corpo tivesse sido transportado para um espaço-tempo, onde somente a potência de vida seria a responsável por definir os movimentos corpóreos, pois a intensidade de uma dada experiência pode e cria geografias.

Imagem I - Trajetorias dos corpos coreo-geo-gráficos



(Disponível em: http://www.pina-film.de/en/about-3D.html. Acesso em: 12/10/2012).

Nesse sentido, esse filme me fez imaginar conexões com a geografia. Sempre me intrigou o que fazemos com os conhecimentos geográficos adquiridos por nós e o que elas (as geografias) fazem conosco. Neste filme as fronteiras geográficas e disciplinares são esgarçadas nos corpos dos dançarinos da Companhia Tanztheater Wuppertal, ampliando-se os limites

do corpo. Pina transpõe para o palco cenários incomuns do campo da dança para, assim, contextualizá-los (CYPRIANO, 2005).

A coreógrafa tem na experiência com os lugares e suas gentes a fonte de inspiração para criação dos espetáculos, porque a mudança de geografia sempre pareceu uma necessidade para ela; sua busca está nos contatos pessoais e no conhecimento de locais populares (feiras e outros espaços públicos), criando "um foco no ser humano relacionado com o ambiente" (CYPRIANO, 2005, p.34).

Outro aspecto curioso dos bailarinos da companhia Tanztheater é que vários deles são imigrantes, oriundos da América do Sul, da Ásia, entre outros continentes. Entendo que, talvez, a política da dança-teatro pinabauschiana esteja na busca por apreender as trajetórias humanas "em pontos diferentes [...] tentando articular ritmos que pulsam em diferentes compassos" (MASSEY, 2008, p.225).

Além das trajetórias humanas é muito comum no palco dos espetáculos da Tanztheater, a presença de trajetórias não-humanas como areia, terra, rochas, icebergs e água. No filme um dos dançarinos afirma: "para Pina, os elementos foram muito importantes. Areia, pedras ou água... De alguma forma, até icebergs e rochas apareceram no palco. Quando dançamos, tornam-se obstáculos. Você tem que ir contra ou através deles ou passar por cima deles", porque "sua fragilidade é também sua força [...] Tem que continuar procurando". Convém deixar claro que Pina, em seu trabalho, não está interessada em lidar com descrições geográficas, mas "mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem" (ROLNIK apud CYPRIANO, 2005, p. 37). Confronto de trajetórias humanas e não-humanas, *core-geo-grafias* escancarada por meio da dança.

III. DA CORPOREIDADE-ESPAÇO

Há alguns anos venho refletindo acerca da "desimportância" do corpo e da corporeidade nos estudos geográficos. Quando cursei a graduação em Geografia aprendi a lidar com demografia, a generalizar por meio de médias ponderadas os deslocamentos populacionais, mesmo porque "pensamos normalmente por clichês, por generalidades, e é por isso que os discursos permanecem 'inconscientes' para nós, escampam ao nosso olhar" (VEYNE, 2011, p.24). E por isso tem me agradado sobremaneira a abordagem de espaço da geógrafa Doreen Massey (2008, p. 29), considerada por ela própria como alternativa, e reduzida a três proposições destacadas, abaixo, sendo que a primeira delas é a que mais me interessa neste trabalho, pois considerei como escala geográfica a dimensão do próprio corpo.

> *Primeiro*, reconhecemos o espaço como o produto de inter-relações, como sendo constituído através de interações, desde a imensidão global até o intimamente pequeno [...] *Segundo*, compreendemos o espaço como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade [...] *Terceiro*, reconhecemos o espaço como estando sempre em construção. Precisamente porque o espaço, nesta interpretação, é um produto de relações entre, relações que estão,

> necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se [...] Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de estórias-até-agora.

Quando aliamos a concepção de espaço de Massey à de Milton Santos (1997) nota-se que ambas complementam-se, porque tanto um quanto o outro possuem na dimensão política e poética do espaço, explicitadas abaixo, um caminho intelectual e empírico profícuo para compreendermos o movimento da vida em suas várias interfaces. Outrora, Santos (1997) já havia nos advertido acerca dos perigos que corremos em um trabalho intelectual quando assumimos algum tipo de binarismo, ou seja, "de um lado, o objeto e de outro, o sujeito-sociedade" (SANTOS, 1997, p.81). Para ele o espaço nada mais é do que um sistema de objetos e sistemas de ações indissociáveis. Afinal, "no mundo de hoje, é frequentemente impossível ao homem comum distinguir claramente as obras da natureza e as obras dos homens e indicar onde termina o puramente técnico e onde começa o puramente social" (Idem). De acordo com Santos (2000, p. 172-173), o mundo se dá como um conjunto de possibilidades, porque

> o próprio mundo de instala nos lugares, sobretudo as grandes cidades, pela presença maciça de uma humanidade misturada, vinda de todos os quadrantes e trazendo consigo interpretações variadas e múltiplas, que ao mesmo tempo se chocam e colaboram na produção renovada de entendimento e da crítica da existência. Assim, o cotidiano de cada um se enriquece, pela experiência própria e pela do vizinho, tanto pelas realizações atuais como pelas perspectivas de futuro. As dialéticas da vida nos lugares, agora mais enriquecidas, são paralelamente o caldo de cultura necessário à proposição e ao exercício de uma nova política.

Misturas. Este é um dos pontos que convergem em Santos e Massey. Para eles o espaço é constituído de toda uma materialidade animada, misturada e marcada em nossos corpos – expressões últimas das geografias. Pina buscava isso em suas co-produções: "tensionar a existência com o exterior, com o ambiente" (CYPRIANO, 2012, p.33), com os outros. As "coreo-geo-grafias" pinabauschianas – assim denominadas as co-produções, com outras cidades, pela crítica de dança brasileira Helena Katz - começaram depois da turnê sul-americana em 1980 e formalmente "tiveram início em 1985, quando Bausch foi convidada por Maurizio Scaparro, diretor artístico do Teatro de Roma, a usar a cidade como tema de uma peça " (CYPRIANO, 2005, p.34).

Abro um parêntese para dizer, que, nesse texto, chamarei de *coreo-geo-grafias* a dança-teatro do filme *Pina*, decorrentes das experiências de vida dos bailarinos da Companhia Tanztheater Wuppertal, ex-postas "com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco" (LARROSA, 2004, p.161). Nosso corpo está o tempo todo sendo

> atravessado por intensidades; o que interessa e faz diferença é como nos relacionamos com elas, se transformamo-as em referências fixas [...] ou se as deixamos movimentar-se livremente em proveito de liberações tanto mais políticas quant mais potentes para inventar outros modos de sentir e pensar" [...] (GODOY, 2007, p.06).

É nesta direção, de acordo com a referida socióloga, que Pina Bausch

> introduz o próprio movimento no pensamento. Não exclusivamente como movimento do corpo, mas como movimento no corpo. Nesse sentido, faz-se necessário matar o corpo amestrado, acomodado e anestesiado, aquele que embora individual é produzido coletivamente, liberando-o, deste modo, dos automatismos que se lhe imputam sob a forma da constante repetição do mesmo (Idem).

Poética: segundo ponto de contato entre estes dois geógrafos. Trajetórias humanas e trajetórias não humanas. Algumas já amalgadas, outras silenciadas, muitas apagadas. Mas há o porvir presentificado nas pessoas e, nos dias atuais, muitas das estruturas de poder localizadas em nós, já estão a diluir a realidade real para dar espaço ao campo imaginativo como possibilidade efetiva de experimentar o espaço real-imaginário. Eis as "coreo-geo-grafias" de Pina – ancoradas num espaço e tempo atravessado pelas intensidades com que experimentamos o mundo. Ora são as geografias que marcam a nossa corporeidade, ora somos nós que cicatrizamos o espaço, ora nem um nem outro, ora ambos estão imbricados.

Política. Terceiro ponto de contato entre Santos e Massey. Para ambos a utopia é a única possibilidade de esgarçamento de qualquer tipo de fronteira criada por nós, e, abrigando também a negociação como condição vital da existência e da experiência corpórea.

Vi também na pesquisa de Dozena (2011) um ponto de contato com o filme PINA. Em *A Geografia do samba na cidade de São Paulo*, esse geógrafo dedica parte de seus escritos ao papel da corporeidade na conformação de territorializações urbanas. Segundo o autor a corporeidade é o que possibilita a recriação de "territórios originais" que atendem não somente às aspirações de sobrevivência de uma dada coletividade, mas também às suas especificidades culturais, porque "a experiência corporal fixa o território na existência, na medida em que o corpo é o ser no território" (p.161). Para este autor "muitos aspectos culturais advêm de heranças adquiridas de tempos passados, estando ainda hoje demarcados pelas relações de sociabilidade. É o que se pode perceber quando o corpo reage diante de certos códigos, símbolos e imaginários, diante do *ethos*, do conjunto dos costumes e hábitos fundamentais verificados no âmbito dos comportamentos sociais (instituições, afazeres) e da cultura (valores, ideias ou crenças), características de uma determinada coletividade, época ou região" (p.161).

Ou seja, minha pretensão aqui não é pensar e escrever sobre a dança de Pina Bausch em si, visando tirar de sua coreografia um descrição já estipulada a priori pela nossa percepção formalizada e institucionalizada de geografia, mas, sim, abordar a dança pinabauschiana como atravessamento cultural e, ao mesmo tempo, outra possibilidade de experimentar a corporeidade no espaço, seja ele qual for. Para tanto vou utilizar-me do estudo de Patrícia Spindler (2007, p.14) que pensou a dança pinabauschiana "como intercessora para problematizar a experiência do corpo e da subjetividade no contemporâneo".

IV. DO CONTEXTO ALEMÃO PÓS-SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

A arte alemã, no contexto do pós II Guerra Mundial, foi marcada fortemente pelo expressionismo e, no caso da dança, os artistas buscavam retratar estados emocionais primitivos, inspirados em Rudolf Laban. Seu discípulo, Kurt Jooss, por sua vez, foi o fundador da dança-teatro (*tanztheater*) na década de 1920, dialogando "com a corrente artística da Nova Objetividade" (*Neue Sachlichkeit*) (SPINDLER, 2007, p.41), cuja proposta era apresentar as exterioridades do mundo de modo o mais realista possível, isto é, expressar "as relações da dança com a sociedade por meio da ação dramática" (Idem). Isso tudo para dizer que foi dessa corrente de Jooss que Bausch se apropriou. Convém destacar que a dança-teatro alemã também sofreu influências do teatro de Bertolt Brecht por meio "do gesto socialmente significante, não ilustrativo ou expressivo, o teatro épico de Brecht instigava o reconhecimento de situações cotidianas pelo espectador e sua ação para mudá-las" (FERNANDES, 2000 apud SPINDLES, 2007, p. 43).

Pina Bausch viveu sua infância e adolescência no contexto das décadas de 1940 e 1950, ou seja, pós Segunda Guerra Mundial. Como seus pais eram proprietários de restaurante, Pina, desde pequena, "observava as pessoas que frequentavam o restaurante da família, estabelecendo uma forma de comunicação com o mundo através do olhar". Este senso de observação desenvolvido fez com que Pina passasse a "intuir o que existia dentro das cabeças das pessoas" (SPINDLER, 2007, p.43).

Após seu percurso pela Juilliard School (Nova York), a dança-teatro de Pina Bauch passou a ser influenciada também pela experiência norte-americana. Quando retorna à Alemanha, em 1962, Pina torna-se diretora artística da companhia outrora dirigida por Jooss e, em 1973, começa a dirigir o Tanztheater, na cidade de Wuppertal. Ali a coreógrafa tentou juntar aquilo que estava separado nos teatros alemães da época: teatro, dança e ópera (SPINDLER, 2007). Förster - um dos bailarinos do Tanztheater - ao ser entrevistado por Spindler (2007, p.46), afirmou que

> todo movimento expressionista que havia sido iniciado antes da guerra foi cortado em função de toda a tirania que se travou, impossibilitando que esta arte auxiliasse na restauração subjetiva dos ferimentos provocados pelo desastre concreto e maciço da guerra.

No começo da década de 1960, quando Pina regressa dos EUA, a Alemanha vivia o "milagre da reconstrução", porque além da necessidade de levantar o país, era necessário "apagar os rastros deixados pelo período anterior. No entanto, Pina, com outros artistas de vanguarda, não conseguia esconder as feridas que vinham à tona nas suas criações" (SPINDLER, 2007, p.46).

Romper com as tradições alemãs foi uma tarefa árdua para o Tanztheater, logo que iniciaram os seus trabalhos em Wuppertal, pois causou espanto tanto no público quanto na crítica.

De diferentes maneiras, Bausch fazia ver, foi uma máquina de fazer ver. Contudo, através dela não se via as formas bem estabelecidas, mas o contrário disto, as anamorfoses dos

corpos e dos comportamentos do período vigente, que estavam transformando os sujeitos vertiginosamente nestes períodos de reconstrução. Pina Bausch fazia ver os horrores do qual seus olhos estavam cheios, de tudo os sobreviventes e seus descendentes tinham visto, vivido e imaginado (SPINDLER, 2007, p.47-48).

V. DAS "COREO-GEO-GRAFIAS" PINABAUSCHIANAS

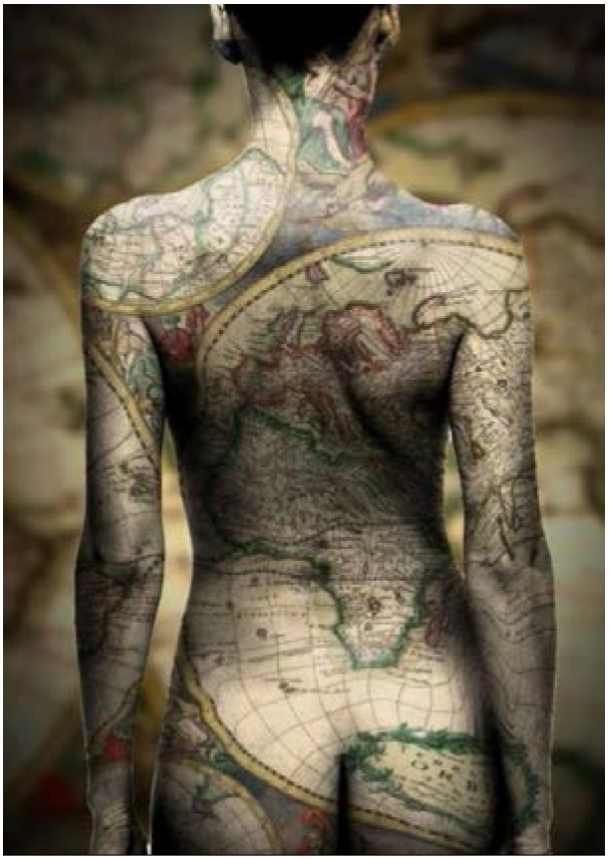
Wuppertal situa-se no vale do Ruhr e está próxima de grandes cidades como Düsseldorf e Colônia, possuindo grande concentração industrial. Durante as décadas de 1960 e 70 a maioria de seus habitantes constituía-se de operários das fábricas. No início de seus trabalhos Pina enfrentou inúmeras dificuldades com sua companhia, a ponto de quase ter desistido de trabalhar em Wuppertal, pois restaram poucos bailarinos que continuaram a aceitar a maneira como Pina montava os espetáculos. O que explica essa resistência é o método pinabauschiano, cuja premissa reside em investigar não "como as pessoas se movem, mas o que as move" (CYPRIANO, 2005, p.27).

> Suas criações não têm por objetivo valorizar o desempenho técnico dos bailarinos, mas exprimir individualidades em suas especificidades. Portanto, trabalhar com Bausch é um exercício de auto-análise, algo dificilmente compreendido pelos artistas da época. Estes foram treinados em técnicas como o balé clássico, em que os dançarinos incorporam personagens, geralmente estereotipados. Bauch, ao contrário, expõe no palco os bailarinos em sua fragilidade mais aparente, em suas próprias personalidades, e não como performers que representam tecnicamente um papel [...] Ao tratar de sentimentos humanos, a partir de impulsos reais, Bausch tornou possível a criação de uma complexidade no palco marcada pela dúvida e pela insegurança. Sentimentos até então escondidos e até mesmo recalcados passaram a ser a base da criação. O importante para ela é ver a dança como forma de expressar a vida (CYPRIANO, 2005, p.27).

Para Pina há situações que só podem ser ditas por palavras, e outras, com movimentos; "é preciso encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo, que faça pressentir algo que está sempre presente" (Ibidem), porque é bastante difícil tornar visíveis nossos sentimentos e se eles foram nomeados de modo muito rápido com palavras podem desaparecer ou ser banalizados. "O corpo passa por desafios" (Ibidem), tornando-se, ao mesmo tempo, um espaço de resistência diante das diversidades e uma negação do caráter supra-humano em que a técnica busca formatá-lo.

O "teatro da experiência" de Bausch constrói realidades que, por sua vez, são esteticamente comunicadas ao tangenciar uma realidade física: o esgarçamento das fronteiras geográficas (e suas geografias) e disciplinares. São corpos-geografias. Cada dobra do corpo, uma dobra do mapa; cada dobra do mapa, uma dobra no corpo.

Imagem II -O corpo-dobra coreo-geo-cartográfico



Fonte: http://pinterest.com/pin/185703184605945838/ (Acesso em 20/10/1012)

Descreverei, a seguir, uma das coreo-geo-grafias do filme Pina.

Por "detrás" de um véu de leveza flutuante e sob a trilha sonora *Memoires De Futur,* de Rene Aubry, entra no palco o bailarino Jorge Puerta Armenta, caminhando vagarosamente com um graveto no ombro direito. Outro dançarino, Rainer Behr, acompanha Jorge e coloca, pausadamente, sobre ele mais seis gravetos: um no ombro esquerdo, dois em cada um dos braços e por fim um sobre a cabeça. Por fim, Rainer segura o véu para que Jorge possa caminhar lentamente para além daquela "fronteira transparente".

Imagem III - Corpo-gesto através das fronteiras



Fonte: http://www.kulthit.de/bilder/pina-8.jpg (Acesso em 12/01/2013)

Neste trecho do filme o dançarino transforma seu pensamento em gesto. O corpo num movimento desacelerado e intenso exprime e, ao mesmo tempo, compõe um dos elementos daquele espaço, além da sonoridade que nos embala para sensações de leveza, de peso, de fragilidade, de desaceleração. O gesto de Jorge Puerta ao desmembrar-se nos gravetos sobre o seu corpo e em movimentos lentos convida-nos a coreo-geo-grafar - mesmo sentados na poltrona da sala de cinema -, de uma perspectiva da leveza, mas "Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume [É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma]"[3]. Diariamente somos arrastados para diferentes espaços. Cada gesto nosso configura uma coreo-geo-grafia e as geografias também produzem em nós pensamentos e, por conseguinte, ações de como estar, permanecer ou não-permanecer nos espaços ou lugares.

Minha pretensão, como já afirmado anteriormente, neste texto não foi pensar e escrever sobre a dança de Pina Bausch e da companhia Wuppertal Tanztheater, da qual foi diretora, como uma ilustração de um conhecimento pré-elaborado de geografia, como se assim pudéssemos exemplificar conceitos ou conteúdos geográficos a serem memorizados de maneira mais fácil (didática?) no frio criativo da sala de aula. Abordei a dança pinabauschiana como atravessamento e, ao mesmo tempo, como outra possibilidade de experimentar a corporeidade no espaço. As imagens e títulos relacionados a elas são apenas cortes aleatórios, não visam cristalizar identidades entre a fixação imagética das fotos e a delimitação de sentidos contidos no conjunto de palavras.

Há que se tomar cuidado com as estruturas mentais que "binarizaram"/polarizaram nossas práticas sociais e discursivas. Se entendo a geografia como plural, plural também é o nosso estado de existência. Há linhas, algumas invisíveis, outras mais pulsantes, nos atravessando. Somente aquelas sob as quais nos deixaremos afetar é que, de fato, possibilitarão o

[3] Excerto de poema de Paul Valéry extraído de Calvino (1990, p.28).

exercício e a experimentação do risco... do movimento da vida.

A dança experimentada e experimentante de Pina, apesar de se dar a princípio em um lugar enquanto ponto cartográfico do território alemão, força essas fronteiras para além dos territórios físicos e geometrizáveis, instauram derivas e agenciamentos de múltiplas escalas e fenômenos. É o mundo que ali acontece em suas multiplicidades de forças e possibilidades. O filme de Wenders apresenta isso em imagens e sons com uma força inerente a pontência cinematográfica de sensibilizar multidões nos mais diversos lugares e situações em que o encontro com a obra se dá. É o desdobrar da contingência espacial do corpo enquanto afectos imagéticos da obra fílmica que o intercessor Pina-Wenders possibilita. Aí nos força a pensar essa geografia, essa coreo-geo-grafia.

E como nos ensina Ana Godoy (2007) um dos investimentos mais caros à sociedade de controle talvez seja a não aceitação do risco imputada pela própria vida, isto é, o esvaziamento da mobilidade e do movimento do acontecimento, o filme de Wenders, como desdobrar dos afectos da dança de Pina Bausch e da companhia Wuppertal Tanztheater, nos instiga ao movimento, ao pensamento e à vida.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Laise Tavares Padilha e ALMEIDA, Maria da Conceição. Se faço teatro ou dança? Uma complexa cartografia da anamorfose pinabauschiana. In: Seminário e Mostra Nacional de dança-teatro, 2., 2010, Viçosa (MG), **Anais...** Viçosa: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2010. p. 01-09.

CALVINO, Ítalo. Leveza. In: _____. **Seis propostas para o próximo milênio:** lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

DOZENA, Alessandro. **A geografia do samba na cidade de São Paulo.** São Paulo: Fundação Polisaber, 2011. 264p.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e a análise do discurso em educação. **Cadernos de Pesquisa**, n.114, p.197-223, Nov. 2001.

GODOY, Ana; FERRAZ, Joana; FERREIRA, Juliana e BELCHIOR, Jussara. Experimentações estético-políticas: do corpo condenado ao corpo liberado, a vida como matéria ética. **Alegrar**, n.04, 2007. p.01-13.

MASSEY, DOREEN. **Pelo espaço.** Uma nova política da espacialidade. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

SPINDLER, Patrícia. **Dançando com Pina Bausch:** experimentações contemporâneas. Dissertação Mestrado. Porto Alegre-RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2007.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço.** Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Por uma outra globalização:** do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VEYNE, Paul. **Foucault:** seu pensamento, sua pessoa. Tradução de Marcelo Jacques de Morais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FILMOGRAFIA

Pina. Wim Wenders, Alemanha/França/Inglaterra. 2011. Duração: 103min.