



## Lygia Clark e Pina Bausch: interações

Giselly Brasil

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – ECA/USP.

Formação do Artista Cênico – Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elisabeth Silva Lopes.

Doutoranda – Bolsa CAPES

Artista- pesquisadora

Este artigo retoma problemáticas investigadas em minha dissertação de mestrado “Trajetos do Espectador nas Travessias de Lygia Clark e Pina Bausch” e tem como principal objetivo a discussão e a análise de rupturas que promovem o surgimento de um novo terreno para o acontecimento da arte. Neste novo lugar a produção da arte se fundamenta, principalmente, em princípios de interação. Tais princípios incentivam aproximações e toques entre obra e público. O lugar do espectador torna-se também o lugar da obra. Propostas e reflexões sugeridas pelas artistas Lygia Clark e Pina Bausch fornecem material para a especulação da arte e do ambiente teatral contemporâneo como campo em expansão – lugar que ultrapassa os limites das linguagens e se legitima como campo de interações e experiências.

Espectador. Obra. Interação. Espaço.

This article takes up issues investigated in my Master’s thesis “Trajetos do Espectador nas Travessias de Lygia Clark e Pina Bausch” and has as main objective the discussion and analysis of disruptions that promote the emergence of a new ground for the art event. In this new place the art production is based mainly on principles of interaction. These principles encourage approaches and touches between artwork and audience. The position of the viewer becomes also the place of artwork. Proposals and reflections suggested by the artists Lygia Clark and Pina Bausch provide material for speculation of the art and the contemporary theatrical environment as an expanding field - a place that pushes the boundaries of languages and is legitimated as a field of interactions and experiences.

Spectator. Artwork. Interaction. Space.

Neste artigo centrarei meu foco sobre diferentes possibilidades de interação que surgem a partir da análise dos procedimentos e propostas de Lygia Clark e Pina Bausch. No recorte aqui sugerido, Clark propõe o toque a partir da presença física do corpo do espectador e Bausch incita movimentos na plateia que coincidem com a presença de um corpo de afeto que é acionado na relação. Mesmo apresentando diferentes alternativas de interação com o espectador, ambas exploram caminhos de acesso ao sensível, lugar por onde se cruzam forças, afetos e memórias.

Lygia Clark (1920-1988) nasceu em Belo Horizonte e iniciou seus estudos de arte com Roberto Burle Marx, em 1947, no Rio de Janeiro. Deste encontro com o paisagista surgiram motivações que aparecem em seus trabalhos

iniciais, como a problematização do lugar da obra em relação ao espaço do mundo. Havia um desejo de integrar espaços – o pictórico e o real, o dentro e o fora, o sujeito e o objeto, a vida e a arte.

Na trajetória de Lygia Clark é possível mapear dois importantes momentos. Um deles coincide com questionamentos que problematizam o espaço pictórico tradicional e o outro pontua o ato ou a ação do espectador como condição fundamental de um fenômeno artístico.

Em seus primeiros trabalhos, o quadro foi utilizado como suporte para denunciar problemáticas referentes à representação, às divisões e criações metafóricas confinadas em um lugar que não se relaciona diretamente com o entorno. Os elementos pictóricos vão sendo eliminados e a superfície avança pelo espaço. A residência da obra amplia-se para o mundo e para os possíveis vínculos com a arquitetura e os elementos que configuram diferentes ambientes.

Lygia Clark extravasa limites e localiza a obra na relação, em uma zona liminar. Aos poucos a moldura é incluída ao espaço pictórico do quadro e as bordas sugerem novas organizações espaciais. No percurso de abertura da área fechada do quadro, a moldura é um dos principais focos orientadores desta expansão. Num primeiro momento as fronteiras entre quadro e moldura são amenizadas por uma convenção cromática, na qual a área da moldura é preta e a área da tela é verde, como menciona Ferreira Gullar (1980). No momento seguinte, o preto da moldura é transferido para dentro da tela, ou do quadro, e a cor da tela aparece na moldura, invertendo deste modo os acordos de limitações, áreas e fronteiras. “O espaço pictórico está agora fora da moldura, liberto dela.” (GULLAR, 1980, p.10).

Deste ponto em diante, Clark abandona a tela e experimenta novas possibilidades para o quadro, como a conjugação de placas ou pedaços de madeira cortados. Quando as placas apresentam cores iguais e se tocam a linha de encontro é absorvida pelas cores. Porém, quando as cores são diferentes a linha aparece como elemento da estrutura do quadro.

Lygia Clark se interessa pela arquitetura e pelos encontros possíveis entre o quadro e o ambiente. A pintura que antes repousava sobre o quadro, se movimenta percorrendo novos caminhos. Surge um lugar de tensão entre o quadro e o mundo.

No momento seguinte, a artista passa a se interessar mais pelo próprio tempo da obra do que pela revelação do tempo através da obra. “Atualidade plena que identifica o trabalho criador com a obra criada, que faz da obra a presença integral, sem resíduo, de um fato que não acaba nunca de acontecer.” (CLARK, 1980, p.12). Enquanto o quadro deixa de ser suporte de uma representação e perde um sentido que a ele foi dado, o movimento, a ação e a interação passam a mobilizar o fenômeno da arte. A relação do artista com a sua produção e o vínculo do espectador com o acontecimento artístico ganham sentido à medida que o quadro, como lugar fechado de representação, perde sentido. A obra ganha espaço, se faz espaço, e se torna, ela mesma, ambiente ou lugar de experiência e interação.

Das incursões dos trabalhos de Clark pelo espaço antes destinado ao público, nascem as proposições que incentivam a participação do espectador e que serão responsáveis pela grande notoriedade da artista. É quando as linhas fogem para o espaço que novas experiências são investigadas e inaugura-se uma fase na qual a ação do espectador será determinante para o acontecimento artístico.

O primeiro trabalho de Clark pautado no ato do espectador e em sua corporeidade é *Caminhando*, de 1964. De acordo com Lygia Clark (1980), a proposição se dá do seguinte modo: pegar uma dessas tiras que envolvem um livro, cortá-la em sua largura, torcer e colar de modo que se obtenha uma fita de Moebius. E ainda de acordo com a artista: “Se utilizo uma fita de Moebius para esta experiência, é porque ela contrasta com nossos hábitos espaciais: direita/esquerda; avesso/direito etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo.” (CLARK, 1980, p.26)

A partir deste trabalho o espectador em sua presença física aparece como o centro do acontecimento da arte. O objeto artístico não está mais em exposição para a apreciação do espectador, mas passa a ser o próprio espectador em movimento e em experiência.

Em Clark, o espectador ou o participante é estimulado em suas relações subjetivas. Relações estas que superam as interpretações e os sentidos prévios que costumam orientar o olhar e que coincidem com alterações no modo de perceber e experienciar o mundo.

Philippine Bausch nasceu no ano de 1940 em Soligen, uma pequena cidade alemã. Aos 15 anos, Pina Bausch, como ficou conhecida, iniciou seus estudos de dança na Escola Folkwang, em Essen, cidade industrial alemã.

Neste artigo centrarei minhas considerações sobre possíveis mecanismos de interação que aparecem nos propostas da artista a partir de duas problemáticas principais, são elas: De que modo os atores bailarinos de Bausch se aproximam do espectador ao romperem com modelos adotados pelo balé clássico? De que modo a cena se expande, atravessa os limites do palco e cria um ambiente onde obra e espectador se tocam?

Para responder as questões levantadas acima faz-se importante abordar o interesse de Pina Bausch em provocar questionamentos sobre a figura do bailarino como eixo de uma representação pautada em padrões e formas já conhecidas – o que de algum modo coincide com a quebra de convenções pautadas na obra como espaço fechado de representação. A crítica à dança como procedimento que exige movimentos espetaculares aparece em diferentes trabalhos de Bausch. As formatações previsíveis e a execução de movimentos que reproduzem a técnica do balé clássico cedem lugar à revelação do artista, do ser humano, daquele que executa as formas e que foge dos limites impostos por modelos e regras.

Tal questão aparece em espetáculos como *Nelken*, de 1982, quando o ator-bailarino Dominique Mercy se apresenta para a avaliação do espectador.

O solo de Dominique é uma forte crítica aos movimentos padronizados e aos corpos condicionados pelas regras do balé. No decorrer das demonstrações de passos virtuosos, o intérprete se dirige ao público e pergunta: “É isto que vocês querem? O que você quer?”

Em *Bandoneon*, peça criada no final dos anos 1980, os passos virtuosos do balé clássico são questionados. Bausch critica o universo da dança como um campo orientado por regras e padrões rígidos. O bailarino Dominique entra em cena vestindo um *tutu* e executando passos de balé de forma irônica.

A partir de tais exemplos é possível perceber que Bausch explora possibilidades de quebra da imagem do bailarino como um ser pertencente a uma realidade paralela e espontânea. São colocados em pauta desejos e frustrações que se escondem por detrás de representações e formas padronizadas. Aparecem lacunas entre a dança, o teatro, a espontaneidade, a vida e a representação.

A figura do bailarino como representação que se apresenta à apreciação do espectador sofre alterações, e os gestos que antes cabiam em modelos conhecidos revelam-se em suas complexidades e contradições. Os gestos se prolongam, atravessam limites e revelam forças que transitam entre formas.

As questões formais da dança, exploradas dentro dos limites do palco, já não são suficientes para o acontecimento da obra. Como a superação do plano de Lygia Clark anuncia novos espaços para o acontecimento da arte, a apresentação dos bailarinos, livres de padrões e fórmulas conhecidas, expande a zona de ação do fenômeno artístico. Já não interessa o que acontece dentro dos limites de uma área, mas aquilo que escapa e que promove novas possibilidades de experiência no espectador.

A partir do exemplo acima, é possível analisar as peças de Bausch da perspectiva de um quadro cênico – utilizando a metáfora do quadro como espaço pictórico que vai sofrendo rachaduras ao longo das apresentações. Os quadros cênicos de Pina Bausch sofrem abalos e deslizamentos, atravessam os limites do palco. O espectador se depara com a revelação de forças antagônicas que habitam um corpo condicionado por regras e formatações. O corpo que se apresenta não cabe em formas e não está preso aos limites da cena. Há uma reverberação que aproxima e confunde vida e representação.

O palco surge como um local de transição, como um atrator, como espaço indefinido, móvel, inclassificável e em vias de ser habitado. “Pina Bausch sempre subtrai de seus personagens – e dos seus espectadores – o chão firme de seus hábitos, enviando-os a paragens distantes nas quais eles se vêem obrigados a encontrar a si mesmos, uma vez que todas as perspectivas foram invertidas.” (SERVOS apud CYPRIANO, 2005, p.36)<sup>i</sup>

As investigações de Bausch anunciam crises na forma e na área de ação do evento cênico, como demonstram os exemplos acima, e promovem expansões da cena através da utilização e incorporação de elementos que potencializam a presença dos bailarinos diante dos espectadores.

É recorrente nos trabalhos de Bausch a presença de elementos orgânicos, como terra, água, flores, folhas, pedras e objetos que potencializam a experiência do corpo no espaço. Quando o palco é coberto de terra em *A sagração da primavera* (1975) ou de água em *Árias* (1979), eles aparecem como meios através dos quais os corpos experimentam, agem e reagem criando atos sempre novos, mesmo que os percursos traçados ou as coreografias sejam as mesmas. Em contato com tais elementos o corpo interage, reverbera e cria zonas de intensidades. O palco, neste contexto, surge com uma zona provocativa que estimula o risco e desafia o ator-bailarino em suas ações. Os cenários podem ser comparados a um ambiente vivo e pulsante que estimula a habitação do artista e do espectador.

A partir das considerações presentes neste artigo é possível dizer que as práticas das artistas Lygia Clark e Pina Bausch auxiliam na investigação de procedimentos estéticos que, de algum modo, promovem interações entre obra e espectador. Seus trabalhos, percorrendo caminhos bastante distintos, inauguram zonas liminares<sup>ii</sup> nas quais as texturas do real e a vida estimulam travessias do espectador por espaços desconhecidos. Lugares que nascem sempre novos enquanto obra e espectador se tocam.

## Bibliografia

\_\_\_\_\_.org. Cesar Oiticica Filho e Ingrid Vieira. **Hélio Oiticica (Encontros)**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política**. Buenos Aires: ATUEL, 2007.

CALDEIRA, Solange Pimentel. **O Lamento da Imperatriz: A linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch**. Annablume: São Paulo; Belo Horizonte: Fapemig, 2009.

CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio: **Cartas, 1964-74** / organizado por Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CLARK, Lygia, GULLAR, Ferreira & PEDROSA, Mário. **Lygia Clark**. Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: edição FUNARTE, 1980.

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

FÉRAL, Josette. **Acerca de la teatralidad**. Argentina, Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación, 2003.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação**. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

GULLAR, Ferreira **Teoria do Não-Objeto**. Edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1959.

HOGUE, Raimund & WEISS, Ulli. **Bandoneon: Em que o tango pode ser bom para tudo?** São Paulo, ATTAR editorial, São Paulo, 1989.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra e Trajeto.** São Paulo: Editora EDUSP, 1992.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto.** Rio de Janeiro. Editora Rocco, 1986.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

Notas:

- i Norbert Servos, "As muitas faces de Pina". Bravo! Número 40. São Paulo, 2000, p.68
- ii Conceito desenvolvido pela autora Ileana Diéguez Caballero no livro "Escenarios Liminales: Teatralidades, performances y política" (2007).