

PENSAMENTO ALEMÃO NO SÉCULO XX

Jorge de Almeida e Wolfgang Bader (orgs.)

JORGE DE ALMEIDA E WOLFGANG BADER

Apresentação

CLAUDIA VALLADÃO DE MATTOS

Expressionismo alemão, arte e vida

RUBENS MACHADO JR.

Cinema alemão e sinfonias urbanas do entreguerras

LUIZ RECAMÁN

Bauhaus: vanguarda e mal-estar da metrópole

MODESTO CARONE

Kafka e o mundo sem saída

MARCELO BACKES

Thomas Mann e o fausto artista

SÉRGIO DE CARVALHO

Brecht e a dialética

FLO MENEZES

Arnold Schönberg e a hegemonia do pensado

JÚLIO MEDAGLIA

Stockhausen, o furacão

FABIO CYPRIANO

Joseph Beuys e o abandono à arte

HELENA KATZ

Pina Bausch: dançando o passado como presente

Pina Bausch: dançando o passado como presente

HELENA KATZ

Pina começa sua história que se encerra, portanto, de e contra a história desse tempo, em sua referência ao seu historiador e aos "públicos que a escrevem". Nesse caminho, vale lembrar da crítica apontada por Hans Ulrich, que é a de produzir uma narrativa retrospectivamente e com ele posterior o presente, ou seja, enxergar o presente através da produção de um passado inventado, de fortes traços simbólicos. Ulrich ainda cita que se produzimentos de narrativas antigas.

Além disso, deve-se levar em conta o fato de que todo historiador formula e escreve isto a partir do seu lugar de fala, que implica a condição de futuridades que o constitui naquele momento. Ou seja, sua narrativa é sempre específica de um certo entendimento de história e/ou historiografia.

1. O título deste texto é resultado de uma de várias possibilidades de leitura realizada pela autora em sua obra *Das Pina Bausch*, citada.

2. Para referência: *Enciclopédia do "nacionalismo" argentino*, Walter pregia a "história regional argentina" para dar conta do mundo impulsionado pelo desenvolvimento das diferenças pela descoberta de Darwin. Ver informações sobre Pina Bausch e sua obra em Fernando A. Novais e Rogério S. Silva (orgs.), *Novo História em perspectiva*, vol. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 101.

3. O conceito de "responsão" de Katz, "Em uma teoria de responsão", vol. *Construções da Pina Bausch*, São Paulo: Annablina, 2006, pp. 163-64) explica como uma coleção de interações que não se completam porque estão em um fluxo permanente de contradições com o ambiente. Quanto ao da "responsão" observada a seguir para o fato de o tempo ser múltiplo de si mesmo, ou seja, de "si mesmo", produzindo uma relação de complexidade, acrescenta os ambientes, tal qual ocorre com o tempo e com

Para contar uma história que se encerrou, começa-se a contar a história dessa história, ou seja, adentra-se na historiografia e nas questões que a cercam.¹ Nesse caminho, vale lembrar do risco apontado por Jean Walsh, que é o de projetar uma narrativa retrospectivamente e com ela justificar o presente, ou seja, enxergar o presente através da produção de um passado imaginário, de fortes traços mitificadores.² Walsh chama esse tipo de procedimento de narcisismo originário.

Além dele, deve-se levar em conta o fato de que todo historiador formula o acontecido a partir do seu lugar de fala, que explicita a coleção de informações que o constitui naquele momento. Ou seja, sua narrativa é sempre corpomídia³ de um certo entendimento de história e/ou historiografia.

1. O título deste texto é retirado da poesia de arruda, publicada em *As menores distâncias podem levar uma vida*. São Paulo: Edith, 2010.

2. Para enfrentar a linearidade do “narcisismo originário”, Walsh propõe a “historiografia estrutural” para dar conta do mundo transformado pelo desenvolvimento das ciências e pelas descobertas de Darwin. (As informações sobre Jean Walsh foram resumidas de Fernando A. Novais e Rogerio F. Silva (orgs.), *Nova História em perspectiva*, v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 11.)

3. O conceito de corpomídia (H. Katz, “Por uma teoria do corpomídia”, in C. Greiner (org.), *O corpo*. São Paulo: Annablume, 2004, pp. 126-36) explica o corpo como uma coleção de informações que não se congelam porque estão em um fluxo permanente de coirrigações com o ambiente. Quando se diz corpomídia, chama-se a atenção para o fato de o corpo ser mídia de si mesmo, ou seja, do “si mesmo” produzido nessa relação de coimplicação com todos os ambientes nos quais esteve e continua a estar.

Ressalvadas essas duas condições iniciais, cabe formular o desafio: agora que a morte de Pina Bausch⁴ transformou sua produção em um legado com data de início e término, como evitar transformá-lo em objeto de culto despregado dos seus contextos de formulação e tratado a partir de um narcisismo imaginário?

Tal dificuldade se apresenta como um morro, que parece impedir que se veja por trás dele o horizonte que já está lá. Como nunca mais se contará com uma nova estreia sua, parece natural a tarefa de compactar todo o seu repertório no formato de um perfil único e próprio. Todavia, há que atentar para a complexidade envolvida nessa operação, que não pode ser reduzida à ação de listar e explicar no eixo da causa-efeito.

A morte de Pina Bausch nos mergulhou em uma situação de cunho histórico, na qual agora se começa a contar a história da sua história. Por isso, cabe lembrar que foi em meados do século XVIII e ao longo do XIX (que ficou conhecido como “o século da história”), que a história começou a conversar com as então emergentes ciências sociais, que não tinham, até aquela ocasião, sido assim nomeadas. Esse encontro acabou por cindir a historiografia em tradicional (que não se enuncia praticando esse encontro) e moderna,⁵ que parece ser a indicada para tratar do legado de Pina. Além de razões epistemológicas, conta também o fato de que sua proposta de dança carrega perspectivas da sociologia, da antropologia, da filosofia, da geografia, da psicologia e da própria história.

Carlo Ginzburg destaca que há bastante tempo se concorda que a evidência, quando tratada como pista ou prova, é crucial tanto para o historiador como para o juiz, pois “desde os primórdios do gênero literário que chamamos ‘história’, na Grécia antiga, o relacionamento entre a história e a lei tem sido muito estreito”.⁶ E lembra que a com-

4. Philipinne Bausch (27 de junho de 1940, Solingen-30 de junho de 2009, Wuppertal).

5. Fernando A. Novais e Rogerio F. Silva (orgs.), *Nova história em perspectiva*, v. 1, op. cit., p. 12.

6. Carlo Ginzburg, *Olhos de madeira: Nove reflexões sobre a distância* [1991], trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 343.

paração entre o historiador e o juiz perdurou até a distinção sugerida por Marc Bloch.⁷ No centro dessa questão estava a noção de prova / evidência e sua associação com a verdade, que se estabelece sempre que ocorre uma simplificação no modo de relacionar evidência e realidade. Diz ele: “A evidência não é tomada como um documento histórico em si, mas um *medium* transparente – como uma janela aberta que nos dá acesso direto à realidade”.⁸

Não podemos desconhecer que agora olhamos para o fenômeno⁹ cultural chamado Pina Bausch pelo retrovisor, pois dele continuaremos nos afastando inexoravelmente, à medida que o tempo passa. O retrovisor revela uma coleção de obras, ceifadas durante os 36 anos em que dirigiu o Wuppertal Tanztheater, uma vastidão de registros bibliográficos e uma concordância de que o que realizou mudou o mundo. Das três, a que interessa aqui é o como lidar com essa coleção: tratá-la como “prova documental” de alguma hipótese ou lidar com ela usando o *rigatino*, uma técnica de restauração da arte antiga “no qual as lacunas da pintura são enfatizadas por finos traços em vez de dissimuladas pela repintura, como se estivessem no passado”?¹⁰

FINOS TRAÇOS QUE ENFATIZAM

Arno Wüstenhöfer, superintendente do Teatro de Wuppertal, demorou três anos para convencer Pina a assumir a companhia. Primeiro, ela aceitou dividir um programa com o então diretor, Ivan Sertic, ambos coreografando a mesma música, *Aktionen für Tänzer*, de Günther Becker. No ano seguinte, montou a bacanal da ópera *Tanhäuser*, de Richard

7. Marc Bloch e Lucien Febvre, em 1929, iniciaram a publicação de um periódico, *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, que rejeitava a história “*événementielle*” (acontecimental) para priorizar o que era menos evidente, mas significativo.

8. C. Ginzburg, op. cit., p. 347.

9. Fenômeno aqui é tratado no sentido de todo e qualquer tipo de acontecimento, ou seja, é empregado para nomear tudo o que aparece.

10. C. Ginzburg, op. cit., p. 356.

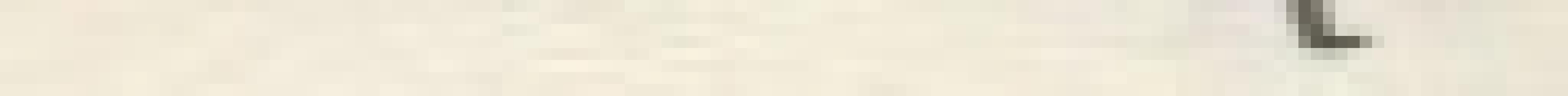
Wagner. No terceiro ano, Pina cedeu e assumiu a companhia, iniciando o percurso no qual foi materializando uma formulação singular para o encontro da dança com o teatro, a música, a cenografia, as diferentes cidades e as biografias dos seus intérpretes.

Para compreender sua assinatura tão única, deve-se lembrar que, no seu tempo de formação na Folkwangschule, as artes conviviam. Ainda não haviam sido criados os departamentos específicos para cada linguagem artística. Evidentemente, faz uma grande diferença compartilhar o dia a dia com artistas, professores e estudantes de todas as áreas artísticas, ou restringir-se ao estudo de dança com quem faz dança.

Herdeira da tradição de Laban-Wigman-Jooss (1901-79), que encontrou na Folkwangschule, em Essen (onde iniciou seus estudos), Pina a temperou com o Antony Tudor (1908-87), que descobriu quando estudou na Julliard School (1959-62), em Nova York. Tudor fez do balé uma arte capaz de revelar nuances psicológicas do comportamento humano, e Pina foi sua bailarina. Com essa mistura muito especial, deu continuidade às questões a respeito da expressividade que a dança vinha formulando desde o século XVIII. Foi nessa época que Jean-Georges Noverre (1727-1810), John Weaver (1673-1760), Gaspero Angiolini (1731-1803) e Franz Hilverding (1710-68) se dedicaram a tirar o balé da condição de “enfeite de ópera”. Demonstraram, através do *ballet d’action*, que a boa dança era capaz de constituir uma ação dramática em total harmonia com seu libreto, música e cenografia.

Começou a desenvolver, em 1978, uma metodologia para criar e com ela produziu outro tipo de bailarino, que faz aulas de balé clássico e aprende a responder às suas perguntas com palavras, no seu corpo, com o movimento ou com ambos. Geralmente, preparava cerca de cem perguntas para cada criação. Como eles não dançam o mesmo tipo de material que uma companhia que faz aula de balé mostra, muitos se espantam ao descobrir seu tipo de treinamento.

A certa altura, iniciou outro tipo de produção: coreografias nascidas de residências, que surgiram por conta dos cortes de orçamento que passaram a ameaçar a continuidade da companhia. Foi necessário aliar-se a coprodutores e a estratégia deu tão certo que foi regularmente integrada



aos projetos que foram sendo desenvolvidos. O repertório nascido dessas residências inclui as seguintes coreo(geo)grafias: *Palermo Palermo* (1989), *Noites de Madri* (1991), *Só você* (*Nur du*, 1996, coprodução com universidades norte-americanas), *O limpador de vidraças* (1997, China), *Mazurca fogo*, nome de uma dança de Cabo Verde (1998, Portugal), *O dido* (1999, Roma, onde já havia coreografado *Viktor* em 1986), *Ten Chi* (2004, Japão), ... *como el musguito en la piedra, ay si, si, si...* (2009, Chile).

A força da mistura que Pina inventou foi ampliando o seu raio de ação até varrer o mundo.

PINA BAUSCH NO BRASIL / O BRASIL EM PINA BAUSCH

Sua relação com o Brasil se iniciou muito antes de fazê-lo tema de uma de suas criações, em *Água* (2001), que, quando estreou, ainda não tinha esse nome – o que ocorria com muitas de suas obras – e foi apresentada como *A peça brasileira de Pina Bausch*. O Brasil já estava presente em *Mazurca fogo* (1998), a obra sobre Portugal, na qual havia duas referências brasileiras: um valsa de Radamés Gnattali e um samba de Baden Powell. E também na trilha de *O dido* (1999), que traz as vozes de João Gilberto, Cyro Baptista e Virgínia Rodrigues na cena em que bailarinos de patins montam um restaurante e servem vinho para bailarinas também de patins.

A presença de bailarinos brasileiros em seu elenco também percorre a história da companhia, desde Pedro Bisch, que chegou em 1977, Ruth Amarante e Regina Advento, nas décadas seguintes, até Morena Nascimento, a mais recente, que agora atua apenas como convidada nas peças das quais participou.

E como a historiografia precisa da história, cabe pontuar algumas datas importantes nesse relacionamento Pina-Brasil.

1980 – Primeira turnê latino-americana por Brasil, Chile e Argentina, promovida pelo Instituto Goethe. No Brasil, a estreia ocorreu em Curitiba, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, para teatros quase vazios. Foram dois programas. No primeiro, *Café Müller, A segunda juventude*



(com música de Stravinski) e *A sagração da primavera* (1975). E no segundo, *Kontakthof*. Pina havia acabado de perder o marido, o cenógrafo Rolf Borzig. Nesse ano, inicia a parceria com Peter Pabst, que perdurou até a última criação. Essa primeira turnê pela América do Sul foi impactante a ponto de ela criar *Bandoneon* (1980), no qual trata do tango argentino, e que depois se transforma em livro, e *Cravos* (*Nelken*, 1982), sobre as ditaduras latino-americanas.

1989 – Raimund Hoghe lança *Bandoneon. Em que o tango pode ser bom para tudo?* no Instituto Goethe, em São Paulo.

1990 – A companhia volta com *Sobre a montanha ouviu-se um grito* (1984), a convite do Carlton Dance Festival.

1992 – Seu filme *O lamento da imperatriz* (1990) estreia no Brasil na Mostra Gradiente de Dança.

1997 – A companhia traz *Ifigênia em Tauris* (1974), a ópera de Gluck, somente no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

1997 – A companhia apresenta *Cravos* (1982), a convite do Carlton Dance Festival. No palco, 8 mil cravos feitos por um artesão da Tailândia. A obra inaugura a parceria com Marion Cito nos figurinos, que não mais se desfaz.

1998 – Mostra de vídeos promovida pelo Instituto Goethe, em São Paulo. O filme de Chantal Akerman, *Un Jour Pina a demandé* (1983), o vídeo sobre a turnê na Índia de 1994, *Café Müller* (1978), o vídeo de Kay Kirchman (*Bilder aus Stücken der Pina Bausch [Imagens de peças de Pina Bausch]*), o vídeo do ensaio de *A sagração da primavera* (com Kyoï Ichida fazendo e refazendo seus passos), os 108 minutos de *O barba azul* (1977, com o barítono Dietrich Fischer-Dieskau cantando uma ária da ópera de Bartók), *Palermo Palermo* (1989) e *Kontakthof* (1978).

2000 – A companhia de dança *Mazurka fogo* (1998), resultado da residência que fez em Portugal em 1997.

2001 – Estreia de *Água* no Brasil.

2003 – Caetano Veloso participa da comemoração dos trinta anos da companhia, em Wuppertal, com dois concertos.

2006 – A companhia mostra *Para as crianças de ontem, hoje e amanhã* (2002)



Cena de *Água* (2001).

2009 – Pela sétima vez no Brasil, e sexta em São Paulo, a companhia reinterpreta *Café Müller* e *A sagração da primavera*.

2010 – Na São Paulo Fashion Week de inverno, Ronaldo Fraga faz de Pina Bausch tema do seu desfile (*Objeto não identificado*).

O impacto de todos esses contatos presenciais, acrescidos das outras maneiras de acompanhar a lapidação do seu sucesso internacional que a tecnologia foi tornando possível, ano após ano, produziu aqui o mesmo que em tantos outros lugares: mudou a paisagem da produção da dança e do teatro. A contaminação foi poderosa e duradoura. Transformou o entendimento de personagem, de figurino, do uso de objetos, de roteiro, do tratamento cênico, de gênero, de dramaturgia. Ou seja, mudou a dança, mudou o teatro.

Para lidar com tal traço cultural, pode-se adotar o modelo historiador ou o modelo juiz. Sendo um historiador interessado em traçar os finos traços que enfatizam os buracos, sem ceder aos pedidos de preenchê-los com explicações causais que os fariam desaparecer, ele não se dedicará a listar cada um dos artistas no qual o contágio se manifestou. Não montará um tribunal que identifica quem foi capturado e apresenta as provas,

pois sabe que as distorções que uma situação dessas produz impedem que seja possível uma reconstrução histórica correta. Por isso também, possivelmente escolhe se deter no contar sobre a eficácia simbólica da epidemia Pina, que devastou públicos e artistas por onde passou.

SEM CREDENCIAIS NO COTIDIANO

Quando se fala da dança de Pina, há duas vertentes a serem consideradas: a de suas obras mais dançadas e a das obras que propuseram o que ficou conhecido como “dança-teatro”. No início, Pina se dedicava às duas direções simultaneamente: *Ifigênia em Tauris* foi criada ao mesmo tempo que *Pego você da próxima vez*. Durante um longo período, passou a investir mais no jeito de fazer dança que estava inventando e desinvestiu-se da outra vertente. Mais recentemente, passou a montar programas que passaram a incluí-las, o que serviu para que muitos que não as conheciam pudessem acercar-se de uma imagem mais complexa da sua produção.

Foi um presente ir descobrindo que as obras que ia pondo no mundo eram como vidros que, ao mesmo tempo que separam, também deixam ver. E nós nos espantamos tanto com o que vimos, que acabamos aprendendo a olhar para esse nosso olhar espantado. E a identificar nele e com ele que aquilo que nos surpreendia era sempre a maneira com que nos reconhecíamos onde isso não parecia possível, porque parecia sempre ter sido somente o lugar do outro.

Se fosse necessário apresentar o que fez em uma única frase, muito possivelmente teríamos que dizer que Pina deixou cada vez mais claro e das mais variadas maneiras que o humano é o que interessa aos humanos.

O que havia se iniciado em 1973, em Wuppertal, terminou com “... como el mosquito en la piedra, ay si, si, si...”, título retirado de uma canção de Violeta Parra (1917-67) de meados dos anos 1960, *Volver a los 17*. Trata-se de uma peça sobre o Chile, país do pai de seu filho, um país de mineradores. Conecta-se com quem passou a vida escavando o gesto para que a dor, a esperança, o medo, a violência, as lembranças, a felicidade, o riso e os desejos ganhassem forma.



Cena de *A sagração da primavera* (1975).

É nessa obra também que Pina homenageia Victor Jara, o músico a quem a sangrenta ditadura de Pinochet fez cortar as mãos para calar a sua guitarra. A canção que escolheu trazer para a trilha foi *Deja la vida volar* (em português, *Deixe a vida voar*).

Poderíamos tentar nos colocar na posição dos bailarinos a quem Pina Bausch constantemente fazia duas perguntas: “O que será que estamos sempre esperando?”, “de onde vem essa necessidade de ansiar por algo?”.

Não podemos esquecer que, quando o vento para, a paisagem demora mais a mudar. Talvez nos caiba transformar em refrão o subtítulo do filme *Pina* (2011), de Wim Wenders. Ele diz: *Dance, Dance or We Are Lost* [Dancemos, dancemos, ou estamos perdidos]. Como não há recurso para a sua falta, talvez seja esse fazer o seu legado voar, como na canção que escolheu para a que seria a sua última obra.

Talvez seja agora o momento de voltar à *Kontakthof*, criada em 1978 e recriada em 2011, primeiro para um elenco formado por pessoas acima de 65 anos e, em 2008, para ser dançada somente por adolescentes. Podemos ler essas atualizações como uma antecipação do que sucederá

com a obra de Pina: atravessará passado-presente-futuro, fazendo deles um sempre, cuja duração estará irreparavelmente preenchida pela ausência daquela que a teceu.

num instante
o universo
se
expande
e a gente
já
não dança
colado
como

antes¹¹

11. arruda, op. cit.

Joseph Beuys e o abandono à arte

BIBLIOGRAFIA

- CHRISTENSEN, Liz (org.). *Beuys e bem além. Ensinar como arte*. São Paulo/Frankfurt: Deutsche Bank, 2011.
- BORER, Alain. *Joseph Beuys*, trad. Nicolás Campanário. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- FARIAS, Agnaldo. *Bienal 50 anos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- FARKAS, Solange *A revolução somos nós*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil/Sesc, 2010.
- HARLAN, Volker. *What is Art? Conversation with Joseph Beuys*. East Sussex: Clairview Books, 2004.
- SCHUSTER, Peter-Klaus. *Das xx. Jahrhundert: Ein jahr hundert kunst in Deutschland*. Berlim: Nicolai, 1999.

Pina Bausch: dançando o passado como presente

BIBLIOGRAFIA RECOMENDADA

- CYPRIANO, Fábio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch, repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.