



Revista Brasileira de Estudos da Presença
ISSN: 2237-2660
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Tavares, Renata

O Sentido da Verdade e da Linguagem em Pina: um estudo criacional
Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol. 8, núm. 3, 2018, Julho-Setembro, pp. 522-538
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

DOI: 10.1590/2237-266078389

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463556259006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

O Sentido da Verdade e da Linguagem em Pina: um estudo criacional

Renata Tavares

Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, União da Vitória/PR, Brasil

RESUMO – O Sentido da Verdade e da Linguagem em Pina: um estudo criacional – O trabalho analisa a noção de verdade na dança-teatro de Pina Bausch, estabelecendo aproximações entre a valorização da autenticidade do movimento e do gesto preconizadas pela coreógrafa e a noção de verdade como desvelamento em Martin Heidegger. Por meio de entrevistas que Pina deu ao longo de sua vida, procura-se discutir algumas nuances de sua ideia de dança, no sentido estrito de uma linguagem e suas possibilidades, visando sustentar a interpretação de que o *tanztheater* de Pina Bausch propõe o alargamento de certas fronteiras conceitualmente rígidas mesmo na dança contemporânea. Tais fronteiras dizem respeito às noções de autoria, de individualidade, de representação e, em última instância, da própria linguagem.

Palavras-chave: **Dança-Teatro. Linguagem. Verdade. Pina Bausch. Martin Heidegger.**

ABSTRACT – The Meaning of Truth and Language in Pina: a creational study – The work analyzes the concept of truth in Pina Bausch's dance-theater, establishing possible approximations between the authenticity that Pina chased for movement and gesture in her work and Martin Heidegger's idea of truth as unhiddenness. In this sense, based on interviews that Pina gave all over her life, we discuss what she understood as dance, taking it in the sense of a language and its possibilities and trying to sustain the interpretation that Pina Bausch's *Tanztheater* does an enlargement of certain boundaries that even in contemporary dance are conceptually rigid. These boundaries name the notions of authoring, individuality, representation and after all, language itself.

Keywords: **Dance-Theater. Language. Truth. Pina Bausch. Martin Heidegger.**

RÉSUMÉ – Le Sens de la Vérité et du Langage dans Pina: une étude creationnel – Le travail analyse la notion de vérité dans la danse-théâtre de Pina Bausch, en établissant des approches possibles entre la valorisation de l'authenticité du mouvement et du geste pronées par la chorégraphe et la notion de vérité dans Heidegger. Partant des interviews accordées par Pina tout au long de sa vie, on a essayé de discuter quelques nuances dans la façon avec laquelle elle a compris la danse, au sens strict d'une langue et ses possibilités, en cherchant à supporter l'interprétation que le *tanztheater* de Pina Bausch propose l'agrandissement de certaines frontières qui sont rigides conceptuellement même dans la danse contemporaine. De telles frontières concernent les notions de paternité, d'individualité, de représentation et du langage.

Mots-clés: **Danse-Théâtre. Langage. Vérité. Pina Bausch. Martin Heidegger.**

O nome de Pina Bausch vem sempre imediatamente ligado ao da linguagem cênica que ela, em continuidade aos estudos de Rudolf Von Laban e Kurt Jooss, desenvolveu. Embora não tenha sido nem a primeira nem a única a trabalhar nessa linha, Pina é quase sinônimo, na História da dança do século XX, de *tanztheater*. Foi ela quem consagrou esta proposta, caracterizada fundamentalmente por um apagamento de fronteiras. Não se trata, portanto, de unir técnicas e procedimentos de duas áreas distintas, pensando-as como fechadas em si mesmas, mas justamente compreender os pontos de indistinção que já lhes são inerentes, e neste caso a ideia de expressão funciona como pedra angular.

Neste artigo pretendemos salientar alguns aspectos dessa proposta, tomando-a fundamentalmente no sentido de uma linguagem, e considerando que tal linguagem é o resultado do entendimento da coreógrafa a respeito da importância fundamental da expressão. Em outras palavras, queremos aqui explorar a ideia de que o fato de Pina considerar a expressão como seu objetivo primordial é o que faz com que ela reconfigure o próprio conceito de dança. E isso nos leva a pensar a questão da verdade. Seria a proposta de Pina, pensada em torno a uma busca das verdades do próprio sujeito, uma tentativa de expressar *verdades* que pertenceriam a todos, no campo dos sentimentos e das emoções?

Pina falou mais de uma vez a esse respeito: “Há sentimentos que pertencem a todos nós” (apud Climenhaga, 2013, p. 101). Buscar expressá-los não seria um movimento bastante diferente das demais linhas de desenvolvimento da dança contemporânea¹, que apostam cada vez menos na possibilidade de dizer coisas, por assim dizer, *compartilhada por todos*? Seria o *tanztheater*, nessa perspectiva, um contramovimento, opondo-se à ideia bastante aceita de que expressar é reduzir-se à esfera dos significados subjetivos?

Antes de mais nada, é preciso reconhecer que o conceito de verdade é o mais complicado, não apenas de ser aplicado à dança, mas de ser mencionado com referência a qualquer linguagem artística. Em geral, pensamos – a partir dos parâmetros platônicos que involuntariamente a cultura ocidental carrega – uma separação muito nítida entre arte e verdade. A verdade pertence ao âmbito da objetividade, da correspondência entre a palavra e a coisa, em última instância, da representação. Certamente não é nesse sentido tradicional que a ideia de verdade pode ser ligada ao *tanztheater*. Não faz sentido atribuir à arte o papel de uma busca de certezas que pertence uni-

camente àquela antiga proposta originária da filosofia e da ciência, ou seja, a de que o homem é capaz de um conhecimento mais seguro por meio de sua racionalidade.

Por outro lado, abandonando a pesada armadura dos séculos de pensamento tradicional da filosofia, há a possibilidade de entender a verdade em outros sentidos e, aqui sim, ela pertenceria à arte. Há muitos filósofos contemporâneos que caminham nesse sentido, e é preciso, antes de mais nada, lembrar de Nietzsche, cuja trajetória filosófica esteve dedicada justamente a criticar a proposta pretensiosa construída desde o platonismo de que a verdade é resultado de uma capacidade superior do ser humano. Para Nietzsche não há, fundamentalmente, nenhuma diferença entre o discurso da filosofia e o da poesia no sentido de um poder ser mais verdadeiro do que o outro. São discursos igualmente criados pelo ser humano e o valor atribuído a cada um deles pertence a decisões muito mais morais do que de conhecimento.

Nietzsche é, nesse sentido, sinônimo de uma ruptura muito profunda com o pensamento tradicional, e em grande medida porque foi capaz de tornar o pensamento mais *estético*, isto é, entender a arte não como uma atividade de imitação, mas algo mais primordial e que tem a ver com a própria relação do homem com a vida, compreendida do ponto de vista da criação. Trazer o nome de Nietzsche neste momento significa apenas estabelecer um marco inicial, um ponto a partir do qual a filosofia não poderia mais se pensar da mesma maneira. Mas é claro que está longe de esgotar a questão. Os questionamentos filosóficos contemporâneos, tanto os decorrentes do pensamento nietzscheano quanto os simplesmente concomitantes a este momento, configuram uma extensa discussão, para a qual não há espaço neste breve texto, mas que deve estar presente como pano de fundo para o leitor. Pois é na consciência desses dois extremos que nos movemos quando nos propomos a discutir a questão da verdade na obra de Pina Bausch. A verdade é, por si mesma, um termo de discussão inesgotável e importa-nos alcançar somente algum rastro de como Pina o entendeu e se isso de alguma maneira pode caracterizar a sua trajetória como criadora.

Pina sempre utilizou a palavra autenticidade como um anel de sua vida, o sentido de sua dança e de uma curiosidade que nunca se esgotou. A muito repetida frase *eu não estou interessada no como as pessoas se movem, mas o que as move* pode servir aqui como fórmula dessa postura. Procurar ver o

que move uma pessoa e não o como ela se move é um olhar que busca uma espécie de *verdade* do sujeito. Este *o que move alguém* diz respeito a algo fundamental. A dança pode dizer algo muito importante, algo que nos faz mover. O sentido de movimento também é um sentido ampliado. Em entrevista a Norbert Servos, datada de 16 de fevereiro de 1990, Pina chega a dizer que “a única linguagem verdadeira é a dança” (Bausch apud Koldehoff, 2016, p. 140). Nossa primeira pergunta é, portanto, o que Pina quer dizer com isso.

E talvez uma chave de resposta esteja no processo de criação coreográfica preconizado por ela. Dessa maneira, uma segunda pergunta importante é como ela criou essa linguagem. Talvez a resposta da segunda nos dê pistas para responder a primeira. Ambas estão interligadas.

Uma fonte que podemos explorar na busca por essas respostas é a análise das entrevistas e discursos de Pina, assim como de seus bailarinos. A partir deles é possível elencar elementos de uma metodologia própria, que devem contar quando se fala que Pina foi artífice de grandes mudanças no que se entende por dança. Em que pesem algumas diferenças ao longo do tempo, é possível encontrar elementos metodológicos que perpassam os diversos momentos, que inclusive podem ser considerados *motores*, de alguma forma, de cada nova elaboração que realizou no âmbito do *tanztheater*.

É preciso partir do princípio de que à dança-teatro subjaz uma mudança de mentalidade com relação ao propósito de dançar, que em Pina coaduna muito bem com a ideia de seu mestre Kurt Jooss, ou seja: a ideia de que a dança é teatro. Esta é uma afirmação inicialmente estranha, mas pode ser, ao mesmo tempo, muito simples. Trata-se de pensar que a dança serve para expressar, acima de tudo. Todos os elementos que ali estão, ou seja, as formas, as linhas, a beleza do movimento coreografado e etc. não são coisas com fim em si mesmas, só podem existir em função de uma dramaturgia. Diz Jooss (apud Sánchez, 2010, p. 10):

No fundo sou um autor de teatro. Penso em termos de teatro e não se pode desfazer-se facilmente deste gênero de pensamento. Preciso de libretos que suspendam e apaixonem e devo conseguir transpor em movimento e em emoções a dramaturgia de um libreto.

É claro que, a princípio, se poderá pensar que toda dança sempre funcionou assim. É fato que a dramaturgia sempre esteve presente na dança, mas a relação entre o movimento e a dramaturgia é diferente em cada uma

das vertentes que se busque analisar. Na dança clássica, por exemplo, a dramaturgia é quase acessória, na medida em que elementos internos à dança, como a *virtuose* ou o próprio sentido de elevar-se do chão, sustentam-se por si mesmos, seja qual for a história principal. O sentido que Jooss dá à dança como expressão significa uma dramaturgia que se expressa através dos próprios movimentos, um transpor de uma história em linguagem corporal. A dança e o teatro não estão, por assim dizer, unidas, como sempre foi o caso. Elas *são* o mesmo, e essa é a nova postura que caracteriza a dança-teatro.

Queremos levantar aqui uma possibilidade de leitura que é muito específica do trabalho de Pina, dentro da história do *tanztheater*. Trata-se de uma mudança de mentalidade um pouco mais sutil, que diz respeito ao como se faz dança, ao quem sabe fazer dança, ao *a quem pertence* a dança. Pina demonstra em vários momentos um entendimento da dança como uma linguagem que, de alguma maneira, *a ultrapassava*. Exercer o papel de coreógrafa não era sinônimo de *posse* de uma técnica ou metodologias aplicáveis através das quais se chega ao *resultado* desejado de comunicar-se com a plateia. Algumas falas de Pina são indícios do entendimento de que dançar é um ultrapassamento de si mesma, uma tentativa de dizer algo *que está aí*, mais do que algo que ela individualmente pensa ou sente. É essa atitude que aqui queremos aproximar de alguns questionamentos no campo da filosofia.

Não se trata da pretensão de impor à artista vozes filosóficas alheias, mas de chamar à atenção uma aproximação possível. A relação de Pina com a arte converge com algo muito próximo ao que Martin Heidegger expressa filosoficamente em vários pontos de sua obra: a ideia de que a linguagem não é um mero instrumento que pertence a cada indivíduo. Para Heidegger, “a linguagem fala” (Heidegger, 2003, p. 9). Por trás de uma fala aparentemente tão banal, o filósofo procura justamente *permanecer* na linguagem, de onde nunca saímos, e enfatizar o fato de que não é nem possível nem necessário defini-la. Todos os parâmetros utilizados para definir a linguagem são já uma parte limitada dela mesma. E o que sublinha é que essa linguagem que fala transcende o indivíduo. Quando falamos, não somos possuidores da linguagem como se entende segundo os parâmetros tradicionais da filosofia. Para esse autor, realidade e linguagem são termos congêneres, a partir de uma visão fenomenológico-hermenêutica do real. Nesse aspecto, a relação com a linguagem deve ser a de pertencimento (o que pressupõe certa escuta e disponibilidade), e não de domínio.

Se é a linguagem quem fala, e não apenas o indivíduo, devemos pensar que, na condição de seres humanos, já nascermos inscritos em algo que nos ultrapassa, em um imperativo de existir que não escolhemos nem podemos evitar: e que consiste em falar o tempo todo (porque cada pensamento nosso, dormindo ou acordados, é linguagem). Diz Heidegger: “A linguagem fala. O homem fala à medida que corresponde à linguagem. Correspondar é escutar” (Heidegger, 2003, p. 26). Tal concepção advém de o fato deste filósofo questionar os limites estabelecidos pela tradição filosófica, que se restringe ao pensamento como representação, entendendo as noções de sujeito e objeto do conhecimento como realidades estanques, e da relação de conhecimento propriamente dita como uma *correspondência* dada por meio da linguagem. Mas o pensamento como representação é apenas uma das possibilidades da linguagem. Antes dele, no simples fato de existirmos já estamos existindo como linguagem e, nesse sentido, conceituar linguagem ou pensamento pressupõe recortar, por assim dizer, dentro de um infinito de possibilidades. Seria preciso, portanto, certo cuidado de não se deixar enganar pela sutileza dos recortes, isto é, não esquecer que, afinal, são recortes.

Não queremos dizer que Pina enxergasse a vida a partir de tal filosofia. Isso sequer seria possível, a não ser que ela o tivesse dito em algum momento. Mas apenas sugerir que há muita semelhança entre o que Heidegger entende por arte e as coisas que Pina afirmou serem importantes para a sua arte. Ou seja: a abertura a sempre ouvir algo que pode surgir de um lugar inesperado, a necessidade de não permitir que o raciocínio guie essa busca de verdades, pois não se trata de um trabalho intelectual, entre outras. No trecho a seguir, Pina mostra seu entendimento de que muita coisa, além do que a princípio se considera, pode ser dança, e que ela nos abre a uma espécie de saber não intelectual:

Claro, foi muito difícil no início. A palavra ‘dança’ estava ligada a um número de ideias muito particulares. Era difícil compreender que a dança poderia existir em uma forma diferente. Porque a dança não consiste em uma técnica em particular. Isso seria altamente arrogante, pensar que tantas outras coisas não são dança. E eu acredito que apenas um bailarino muito bom pode fazer coisas muito, muito simples. É tudo muito delicado. Eu nunca pergunto nada privado, eu faço uma pergunta precisa. Quando um bailarino responde, é com algo que todos nós compartilhamos. Algo que sabemos – mas não de forma intelectual (Bausch apud Servos, 2008, p. 230, tradução nossa).

Pina soa, inclusive, misteriosa em sua compreensão. Assim como em Heidegger, emerge como que a possibilidade de intuir algo que a racionalidade não alcança, entendendo aqui que a racionalidade é apenas uma parte do ser humano como existência. Algo que nem sempre fica claro em palavras, e que a arte pode traduzir melhor. Diz Pina:

[...] nós estamos tentando colocar nossas cabeças em torno a algo muito preciso, algo que sempre foi compreendido. Esta é a única verdadeira linguagem. As mesmas coisas acontecem sempre no mesmo momento com a mesma música. É algo muito preciso, mas não é algo que você possa ver (apud Servos, 2008, p. 232, tradução nossa).

Esse algo muito preciso, algo que sempre foi compreendido, ou seja, que está de alguma forma na *memória* da humanidade, diz respeito em Pina a temas muito fundamentais a que todos nós de alguma maneira aderimos, coisas que buscamos, sentimentos que compartilhamos etc. Mas que também não significam nenhum tipo de verdade única e objetiva, no sentido tradicional do termo. Para além da noção da linguagem, surge, portanto, outra das questões colocadas por Heidegger como fundamental, qual seja: *o que é a verdade?*.

A interpretação que Heidegger dá à fenomenologia faz corresponder consciência e linguagem, originando-se daí o seu conceito de *dasein*, isto é, do ser humano existente como aquele que se projeta no mundo, e o faz, afinal, falando, pensando, existindo na linguagem. Mas historicamente nos constituímos no interior de uma tradição em que há a primazia de certo entendimento da linguagem bastante restritivo, que é aquele do pensamento representacional, em que a verdade é vista como *adequação do intelecto à coisa*. A primazia desses conceitos de linguagem e verdade é duramente atacada por Heidegger ao longo de toda a sua obra, por uma série de motivos. Um deles é o fato de que, quando nos movemos somente dentro do pensamento representacional e tomamos as proposições como correspondentes às coisas, tratamos as coisas como *seres simplesmente dados*, como objetos inertes e não como acontecimentos, como *sendo*. Também as desvinculamos de todo um contexto a que pertencem, contexto sem o qual a coisa não teria para nós, seres humanos, um significado. Nós as *desmundanizamos*, como se nos fosse possível ter consciência de algo fora do mundo. Em resumo, para Heidegger, encontrar na proposição o local da verdade é sempre insuficiente, por-

que a verdade não pode estar senão no acontecer da realidade, em que não podemos prescindir da ideia de temporalidade.

Quando Heidegger publica *A origem da obra de arte*, em 1977, essas críticas já estão suficientemente estabelecidas, assim como a sua concepção de verdade como desvelamento, que é a tradução para a palavra grega a que Heidegger recorre para tentar falar de uma verdade como acontecimento, aparição, no âmbito do sendo propriamente dito: *aletheia*. Com essa proposta, Heidegger intenta ultrapassar as dicotomias inerentes à conceituação tradicional e dar relevo à ideia de um *dar-se* do ser, negando que a verdade possa estar restrita ao raciocínio proposicional.

E é no contexto de tal perspectiva que Heidegger falará da arte na obra acima citada. O ponto de partida do texto consiste em apontar para o que o autor considera como limitações da estética filosófica. Para Heidegger, a estética busca analisar por meio de conceitos – e conceitos com toda uma problemática interpretação ao longo do tempo – as obras de arte. E, com isso, procura demonstrar que o conceito de arte que temos depende justamente de conceitos filosóficos muito arraigados na cultura ocidental, de modo que não nos apercebemos que advêm de determinadas interpretações de realidade próprias da filosofia, mas que poderiam e deveriam ser questionadas. Conceitos como essência e aparência, matéria e forma, sujeito e objeto são sustentáculos de teorias que redundam, em última análise, em uma noção de estética que, para Heidegger, se aproxima mais da ciência do que da arte. Para o autor, a arte não é alcançada por essas teorias estéticas, pois se trata de um uso da linguagem que escapa a seus parâmetros.

A arte é, nessa perspectiva, o por-se-em-obra da verdade (Heidegger, 2010, p. 87), na medida em que a arte *fala*, para além de todos aqueles juízos e conceitos aparentemente inquestionáveis. Se pensarmos a verdade para além da representação, a arte é o âmbito onde podemos vê-la emergir de maneiras que nem a ciência nem a filosofia poderiam alcançar. A verdade, nesse sentido, se dá, na linguagem. E, sendo a arte o lugar onde essa linguagem é mais livre, ela é um espaço em que certa surpresa tem lugar. Sendo assim, o artista não a possui na verdade, não a planeja de modo completo. O (bastante contestado) exemplo que Heidegger apresenta, utilizando-se da obra *Um par de Sapatos*, de Vincent Van Gogh, procura mostrar essa presença do inesperado. A obra como que manifesta mais do que o artista mesmo pretendeu.

A obra de arte, à sua maneira, abre inauguralmente o ser do sendo. Na obra acontece essa abertura inaugural, ou seja, o revelar, ou seja, a verdade do sendo. Na obra de arte a verdade do sendo se pôs em obra. A arte é o pôr-se em obra da verdade. O que é verdade ela mesma para que de tempos em tempos se aproprie inauguralmente como arte? O que é este pôr-se em obra? (Heidegger, 2010, p. 97).

A verdade terá, por essa via, um caráter poético. As teorias estéticas da filosofia não trabalham com essa perspectiva de verdade, por isso não alcançam, segundo o autor, o sentido efetivo da arte. E também não é a intenção de Pina discutir esse problema filosoficamente, mas se pensarmos a verdade por essa perspectiva, parece mais clara a motivação de transformar questões do ser humano em dança, ou seja, o entendimento de que a *verdade* pode ser a força geradora dos trabalhos do *tanztheater*. Norbert Servos parece fazer um bom resumo dessa potência:

A dança-teatro se desenvolveu em direção a algo que poderia ser descrito como um teatro da experiência, um teatro que transcreve a realidade esteticamente, via confrontação direta, tornando-a um fato físico experimentado pelo corpo. Ao livrar-se das algemas da literatura, ao mesmo tempo em que torna concreta a sua abstração, a dança se torna atenta, pela primeira vez na História, aumentando sua consciência e tomando os meios de expressão em suas próprias mãos (Servos, 2008, p. 20, tradução nossa).

É interessante também compreender, por meio desse olhar, o que Pina diz em uma entrevista a Ingrid Seyfert, de junho de 1987: “Nossa fonte é a realidade, a vida, não a arte. As coisas nascem porque eu não quero falar algo muito controlado” (apud Koldehoff, 2016, p. 124). Dizer que a fonte é a vida soa comum, mas a força dessa fala reside na negação: “não a arte”. Pina significa uma posição, com relação aos movimentos artísticos, que supera dicotomias, assim como o faz o próprio conteúdo da dança-teatro.

Com relação ao balé clássico, por exemplo, Pina Bausch sempre demonstrou um respeito genuíno, embora trate o tema com humor e crítica em suas peças². Todavia, na posição de criadora de uma nova perspectiva de dança, não a encara sob óticas geralmente muito valorizadas: nem como uma conquista inigualável, nem como bandeira de luta. Norbert Servos chama à atenção, com muita propriedade:

A dança-teatro diverge enormemente do *momentum* dos movimentos de 1968 e posteriores. Ela não busca confrontar; busca ir ao fundo das coisas.

Ela não ensina; ela engendra experiências. Ela não tenta mudar; ela permite que a mudança aconteça (Servos, 2008, p. 13, tradução nossa).

Talvez a única coisa que podemos colocar de forma contundente é que Pina é avessa à ideia de arte pela arte, o que significa uma afirmação da importância do *conteúdo*, que uma grande parte dos movimentos contemporâneos se propõe a negar. Quando Pina diz que o importante não é a arte, e sim a vida, diz também que fazer arte também é assumir certa exigência de sentido, de clareza naquilo que se está dizendo ao público. O imperativo de expressar, que escapa a uma lógica dicotômica, isto é, não se reduz a uma verdade do sujeito, que ninguém mais alcança, nem pode pretender dizer algo de objetivo, o que não é tarefa da arte.

Na mesma entrevista, Ingrid Seyfert sugere que aparentemente as obras de Pina dizem respeito às questões mais profundas dos homens, à infância e à morte, ao amor e ao ódio, à lembrança e ao esquecimento, às deformações e às mágoas nas relações entre homens e mulheres. E que isso parece angustiante, mas não nos deprime, ao contrário, aparece com extrema beleza e solidariedade. Ao que Pina responde:

O tema é este. Mas não no sentido de que eu o tenha e possa fazer crônica dele. É em mim, em nós, neste muito delimitado tempo. No momento das buscas nós não somos bailarinos e coreógrafa, e sim seres humanos. Fazemos isto como um trabalho manual, e nenhum de nós representa nenhum papel. Eu não quero contar nenhuma história se não pudermos atrás dela tornarmo-nos anônimos. Nossos temas e motivos tem a ver com o desejo. Consequentemente, o fato de que todos queremos ser amados. Quando eu na peça 1980 pergunto: de que você tem medo é, portanto, porque todos temos medo de algo. [...] As palavras e as questões vêm, portanto, de todos nós. Elas nascem em várias línguas, em várias horas e dias, porque querem expressar algo muito preciso. Que é em cada momento diferente (apud Koldehoff, 2016, p. 124, tradução nossa).

Escapando, como dissemos, a uma lógica dicotômica, Pina se deu conta e sempre ficou maravilhada com a capacidade que a dança, da maneira que a estava forjando, tinha de falar de coisas que atingem uma grande parte das pessoas, coisas com as quais pessoas diferentes em diferentes partes do mundo se identificam. Como se pudesse falar, por outras vias, coisas *universais*. Ressaltamos o termo porque ele não deve ser lido com a carga filosófica que possui, isto é, a de uma tradição que pretendeu com isso alcançar verdades para além do tempo e da vida humana. Este não é o caso de Pina.

Royd Climenhaga formula, muito apropriadamente, a questão quando coloca que, tanto no balé clássico, cujo ideal é o do voo e da negação da gravidade, quanto na dança moderna em que o corpo do bailarino precisa ser trabalhado na conexão com o chão, funciona a mesma lógica:

As implicações destas duas aproximações diferentes têm longo alcance, mas tecnicamente e metaforicamente, ambas refletem a visão do corpo do bailarino como material a ser manipulado para chegar à condição desejada de expressão. Isto leva a uma atitude na qual o corpo do bailarino em movimento é pensado como a base a partir da qual a dança é capaz de representar a realidade (Climenhaga, 2013, p. 129, tradução nossa).

Para o autor, em Pina há o rompimento com essa postura, muito além do preceito pós-moderno da dança que procura deixar o corpo do bailarino em movimento como o elemento expressivo primordial no palco, evitando qualquer outro elemento acessório. Em Pina, o corpo do bailarino efetivamente deixa de ser uma matéria em que se possa moldar representações. No *Tanztheater*, diz, “[...] responsabiliza-se o sujeito humano como presente no seu corpo, mais do que como um meio para alcançar uma qualidade de beleza ilusória através de uma técnica desenvolvida” (Climenhaga, 2013, p. 130). E, ao mesmo tempo que os bailarinos são retirados da condição de moventes objetificados, a “[...] coreografia é reorientada para além da sequência de passos para se tornar a condição geral da peça e o engajamento corporal implícito dos bailarinos no evento” (Climenhaga, 2013, p. 130).

Nesse sentido, a dança-teatro de Pina Bausch parece pressupor certa quebra das lógicas tradicionais que acompanham o próprio conceito de linguagem. O corpo do bailarino é pensado como matéria-prima do coreógrafo no sentido análogo à tinta do pintor, e ambos resultados, ou seja, tanto o quadro como a coreografia são representações de algo que o autor quis afirmar. Todas essas pequenas fronteiras são abaladas na dança-teatro: de forma pouco ruidosa, é verdade, mas veementemente, elas são abaladas. Pois se pensarmos esses conceitos de forma rígida, veremos que eles acabam por perder o sentido diante da forma de Pina pensar a sua arte. Em Pina, essas palavras existem, mas de uma forma muito mais aberta e flexível. Norbert Servos sublinha, falando do fato de que Pina não criou um simples estilo, mas uma forma de pensar a dança:

Na dança-teatro, ninguém sabe mais do que o público – nem a coreógrafa nem os bailarinos – e ninguém levanta o dedo para ensinar lições às pessoas.

Apenas podemos procurar juntos por rotas navegáveis, sentindo nosso caminho com cuidado e experimentando coisas. A dança-teatro busca nada menos do que a total reabilitação da poesia, não no sentido autoindulgente da *l'art pour l'art*, mas através da ligação do real ao possível (Servos, 2008, p. 12, tradução nossa).

Nesse entendimento, o que Pina chama de experimentação pode ser compreendido também com uma nuance existencial. Isto é: não se trata de improvisar, simplesmente, mas de verter em linguagem dançada questões, palavras, temas específicos sempre concernentes aos sentimentos mais fortes dos seres humanos. Trata-se de expressar não as subjetividades, o que concerne a cada indivíduo, mas sentimentos que seriam *compartilhados por todos*. Por isso a ousadia de Servos na citação acima, de chamar isto de uma total reabilitação da poesia. O que Pina trazia como exigência a seus bailarinos – o que, claro, partia de uma exigência que sempre fez a si mesma – poderia ser entendido, pressupondo-se aqui uma leitura heideggeriana, de uma espécie de *poetizar com o corpo*. Mas como isso acontece?

Pina sempre se utilizou de um modo de trabalho que consistia em partir de perguntas. Ao que parece, desde o início tal dinâmica funcionava para ela. Aos poucos, foi instituindo-o como método de trabalho para toda a companhia. Pina fazia perguntas e os bailarinos precisavam responder por meio de seus corpos. Junto com esse método há uma visão de mundo que se expressa no dia a dia e nas relações, deixando claro que os bailarinos não são, como em outras perspectivas de dança, objetos com os quais se faz uma arte.

“Às vezes você está ali se sentindo completamente nua” (apud Servos, 2008, p. 219). Assim descreve a bailarina Heide Tegeder ao falar sobre os ensaios. Trabalhar com o método de resposta às questões pressupõe ativar memórias e vivências subjetivas. Mas sempre em busca, como Pina desejava, daquilo que ultrapassa o domínio do meramente subjetivo.

A capacidade de se expor, em outras palavras, de estar aberto e vulnerável, foi e é o maior desafio para os bailarinos do *Tanztheater Wuppertal*. Mas quem quer que encare este desafio rapidamente percebe uma fonte pessoal de força. Qualquer um que concentradamente persiga este caminho encontra uma verdade que rasga tudo o que há de superficial e penetra no essencial. Uma vitalidade é encontrada e protegida no momento em que se revela. E se torna claro que a mudança acontece muito naturalmente, se nós somente a permitirmos (Servos, 2008, p. 220, tradução nossa).

Do lado de trás da mesa, Pina se tomava como uma espécie de espelho desses *sentimentos universais*. Observando mais do que falando, Pina tinha em mente o que certa vez expressou:

A única coisa que eu posso fazer, já que eu não conheço ‘o público’, é: ‘eu sou o público’, quando faço uma peça. Eu sou o termômetro. O que eu sinto, vejo, o que me faz rir e do que eu sinto medo: isto é o que mostramos. O que é interessante é que apesar de todas as diferenças, os sentimentos são estranhamente idênticos (Bausch apud Koldehoff, 2016, p. 125, tradução nossa).

Certamente Pina não era ingênua com relação à noção de identidade de sentimentos. Não podemos atribuir a essa fala uma pretensão de dizer que outras pessoas pensam e sentem como ela. Dizer “eu sou o público”, na verdade significa trabalhar a partir da própria sensibilidade, atenta para as questões que não se reduziam à sua própria história de vida, mas a problemas que atingem, de modo geral, as pessoas. Por outro lado, Pina afirmou diversas vezes que o público fazia parte da peça, no sentido de que cada um enxergava ali algo sob a sua perspectiva e que também disso a peça se construía, sendo todas as verdades inalienavelmente relativas – em nenhum momento de sua vida, Pina abriu mão desses princípios. O sucesso da Companhia não mudou as intenções de seus trabalhos. Em suas palavras:

Eu acho isso maravilhoso. Mas não se trata de fazer juízos sobre a coreografia. É sobre um tipo de humanidade. Não há efeitos especiais, não há nada no palco que não pertença a ele. Cada objeto tem um propósito. Tudo o mais é deixado fora. Não é que eu não pudesse fazer outras coisas. Nós deliberadamente deixamos tudo isso fora (Bausch apud Koldehoff, 2016, p. 139, tradução nossa).

Essas ideias de apenas usar o que de forma absoluta e precisa faz sentido na cena, não ter nada em cena de forma acessória, são preceitos de trabalho que respondem àquela forma de pensar a dança, o como se faz dança e o a quem pertence a dança. E parecem pensamentos de Pina que, de alguma forma, moldavam o ambiente em que ela trabalhava com seus bailarinos. Nesse ambiente, a troca genuína com o outro, a capacidade de expor a própria vulnerabilidade, a capacidade de ouvir e aceitar, e consequentemente o sentimento de ser aceito, fomentam a possibilidade de que se aprofundem as verdades que aparecem em forma de movimento (no sentido mais amplo, que pode incluir palavras e todas as outras formas de expressão). Foi dessa

maneira que Pina entendeu e trabalhou com a ideia de autenticidade para criar suas obras.

A ideia de *não representar nada* pode nos servir aqui como forma de expressar o que é difícil, bonito e forte no processo de trabalho do *Tanztheater*. É preciso ir além de formas preconcebidas e zonas de conforto, e expressar a partir da própria experiência tudo isso que concerne à humanidade. Em certo sentido, o método de Pina se aproxima do método de criação de personagem estabelecido por Stanislavski, que aciona as emoções a partir da vivência do ator. Como coloca Jean-Jacques Roubine,

[...] o bom ator, segundo Stanislavski, não deve praticar em absoluto uma representação, à base de emoção. O que ele deve é utilizar a sua experiência mais íntima para encontrar dentro de si mesmo uma emoção verdadeira (Roubine, 1998, p. 161).

Mas Pina dá a essa proposta uma profundidade ainda maior quando propõe que o ator, no caso o bailarino, se torne anônimo por detrás de suas próprias histórias. Acionam-se histórias a serem contadas, mas por aquilo que elas têm de humanas, e não de pessoais. Mais uma vez, isso se coaduna com o pensamento de Heidegger sobre a arte. Para Heidegger, ao invés da ideia comum de um sujeito fechado em si mesmo, o artista só é capaz de falar porque se deixa tomar pela linguagem, pelas questões humanas que estão na linguagem, e porque permite que a linguagem aconteça como arte através de si. O artista faz com que a obra aconteça, sem dúvida, mas ele se ultrapassa, na medida em que, se é ele que fala, aquilo de que fala não é senão as questões que concernem a todos os seres humanos.

Expressando-se em uma linguagem que não é a da filosofia (e quiçá bem mais rica que esta), Pina parece ter trabalhado de forma muito próxima a esse entendimento. Como observa Norbert Servos:

Atrás disto está uma visão pouco comum e sem preconceito do mundo, que observa cada manifestação do comportamento humano. Desta perspectiva se pode dizer que o mundo é, inicialmente, tudo o que acontece. Mas também é tudo o que pode acontecer. Na aproximação destes dois pólos, os maiores cuidados e cautelas são exercitados. Nada é colocado de forma muito breve. A dança-teatro usa uma linguagem multifacetada e com muitas camadas, em que as nuances e as ressonâncias são mais importantes que a pura descrição e nomeação (Servos, 2008 p. 12).

A visão pouco comum e sem preconceito do mundo, que considera como realidade tudo o que acontece e pode acontecer também diz de uma presença no tempo e uma abertura à vida que Pina transformou em filosofia de trabalho e fonte de sua dança-teatro. E a melhor maneira de compreender isso nos parece ser, acima de tudo, os depoimentos de Pina e daqueles que trabalharam com ela. Eles falam de algo muito forte e especial criado pela maneira com que o *tanztheater* acontecia. Vale reproduzir aqui uma fala fundamental da bailarina Josephine-Ann Endicott, que acompanhou Pina por quase quatro décadas, contando da experiência de dançar o papel da escolhida em *A Sagração da Primavera*.

Alguns anos depois, me foi dado este imenso papel para fazer. Mas era difícil para mim, eu era muito leve com relação ao chão. Eu podia ver que Pina não estava particularmente fascinada por esta ‘escolhida’. Nem eu estava. Meu treinamento clássico significava que eu tinha movimentos muito leves. Eu tinha que me livrar da leveza. Tentar trazer todos os movimentos mais pesados, puxando para baixo, para baixo, e não tentando alcançar alto como você faz na dança clássica. O solo não era realmente exaustivo o suficiente para mim, e eu não estava realmente morta no final.

O que quero dizer é que eu tinha que fazer todos os movimentos muito maiores, eu tinha que lutar mais, alongando o máximo que eu pudesse. Eu tinha que empurrar meus limites. Esquecer os passos e dançar. Apenas ouvir a música – tornar-me uma com Stravinsky e a luta contra a morte. Você tem que morrer, não no sentido de um ‘cisne morrendo’. E este é um sentimento torturante para todos nós que dançamos *A Sagração*. Ter sido uma parte dela, seja dançando o papel da escolhida, seja no coro, é incrivelmente significante. Até apenas a sensação de dançar na terra, de deitar e ouvir a terra silenciosa e macia. De ouvir os outros respirando, de sentir os corpos tremendo, de ouvir os corpos respirando, ficando sujos, sentindo o medo dos outros, a sufocação dentro de um grupo, corpo a corpo. Cada bailarino tem que empurrar seus próprios limites. Essa é a única maneira que pode funcionar. Meia hora antes de a apresentação começar, a terra no palco tem que ser cuidadosamente inspecionada. Não pode estar muito molhada, porque podemos cair, nem seca demais, porque respiraríamos poeira que nos faria tossir. Uma vez, quando a terra estava muito seca, eu tossi por semanas (apud Pina Bausch Foundation, 2013, contracapa, tradução nossa).

O trecho ilustra a leitura que procuramos estabelecer aqui, isto é, a de que a verdade é uma ideia fundamental para se pensar o trabalho de Pina Bausch, não no sentido pretensioso de algo superior a ser alcançado ou preconizado, mas no sentido de uma autenticidade que só é atingida num tra-

balho que se dedica ao que é, ao mesmo tempo, muito íntimo e pessoal, mas também muito humano e aberto aos sentimentos compartilhados por todos. Isso tem uma força inegável, que diz da própria importância da arte para a vida humana, e que Heidegger muito bem expressa quando diz: “A grandeza de uma obra consiste, na verdade, em que o poema pode negar a pessoa e o nome do poeta” (Heidegger, 2003, p. 13). Pina foi capaz de tornar corpo a experiência poética entendida nesse sentido.

Notas

- ¹ Definir o *contemporâneo*, seja em que área for, é sempre uma tarefa mais filosófica do que historiográfica. Mas de forma bastante ampla, utilizamos a noção de dança contemporânea ou pós-moderna para nomear diferentes estéticas e sensibilidades desenvolvidas através da experimentação pelas gerações que se seguiram aos primeiros revolucionários criadores da dança moderna. Isto é, se os pioneiros da dança moderna, em suas diferentes vertentes, trabalharam para romper com a linguagem pré-concebida da dança clássica e transformar a dança em possibilidade de movimentação livre, chamamos de dança contemporânea as gerações seguintes que aprofundaram e diversificaram essa possibilidade.
- ² Na mesma entrevista diz: “Há ainda constantemente bailarinos clássicos que repentinamente provocam um sentimento extraordinário, através de um gesto, de sua musicalidade. De toda maneira, nós sabemos tão pouco sobre isto [...] Eu penso que também na dança clássica muitas coisas fantásticas podem acontecer quando algo vem junto, quando este súbito é respondido” (Koldehoff, 2016, p. 127, tradução nossa). A peça Viktor, de 1986, traz um momento bastante interessante deste misto de humor e crítica ao balé clássico quando a bailarina apresenta um pedaço de carne e depois o utiliza dentro das sapatilhas de ponta, da mesma maneira que se costuma utilizar peças de proteção.

Referências

- CLIMENHAGA, Royd (Org.). **The Pina Bausch Sourcebook. The making of Tanztheater.** London: Routledge, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. **On the way to Language.** New York: Harper and Row Publishers, 1982.
- HEIDEGGER, Martin. **The Origin of the Work of Art.** In: **Off the Beaten Track.** Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

- HEIDEGGER, Martin. **A Caminho da Linguagem**. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.
- KOLDEHOFF, Stefan; PINA BAUSCH FOUNDATION (Org.). **O-ton Pina Bausch**. Interviews und Reden. Wädenswill: Nimbus, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- PINA BAUSCH FOUNDATION. **Une Répétition du Sacre**. Paris: L'arche, 2013.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SÁNCHEZ, Lícia Maria Moraes. **A Dramaturgia da Memória no Teatro-Dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SERVOS, Norbert. **Pina Bausch Dance Theatre**. Munique: K Kieser, 2008.

Renata Tavares é doutora em filosofia e professora do curso de filosofia e do Programa de Pós-graduação PROF-FILO da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), campus União da Vitória. Publicou recentemente a coletânea *O que me move, de Pina Bausch, e outros textos sobre dança-teatro*, pela editora Liberars.

E-mail: renata.ribeiro.tavares@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 30 de novembro de 2017
Aceito em 08 de março de 2018*

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>>.