

A dança-teatro de Johann Kresnik: arte como “pronúncia de mundo”?!

Johann Kresnik's dance-theater: art as a pronunciation of world?!

Odailso Sinvaldo Berté¹

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil

E-mail: odaberte@yahoo.com.br

Mônica Corrêa de Borba Barboza²

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil

E-mail: monica.cbomba@gmail.com

Resumo

O presente estudo pretende apresentar aspectos da obra do coreógrafo austríaco Johann Kresnik em relação a elementos do pensamento de Paulo Freire, objetivando refletir sobre a arte/dança como uma forma de “pronúncia de mundo”. Entre as principais referências teóricas que embasam esta reflexão estão o estudo de Shaffner (2013) sobre o expressionismo alemão, a ideia da “pronúncia do mundo” de Freire (2015a; 2015b; 2011, 2005) e o estudo de Berté (2020) sobre a peça *Frida Kahlo*, 1992, de Kresnik. Esse conjunto de elementos reflexivos possibilitam questionar a dança em suas formas tradicionais e pensá-la em sua conexão com o contexto sociopolítico do(a) artista, estruturando-se não como ilustração da realidade, mas reação de seu criador ou sua criadora perante esta. Destarte, é possível interrogar e vislumbrar possibilidades sobre uma arte/dança que pergunta, que se faz e se dá a ver como “pronúncia de mundo”.

Abstract

The present study intends to present aspects of the work of the Austrian choreographer Johann Kresnik in relation to elements of Paulo Freire's thought, aiming to reflect on art/dance as a way of “pronunciation the world”. Among the main theoretical references that support this reflection are Shaffner's (2013) study on German expressionism, Freire's idea of the pronunciation of the world (2015a; 2015b; 2011, 2005) and Berté's study (2020) about the play “Frida Kahlo”, 1992, by Kresnik. These reflective elements leads to question dance in its traditional form and to think about its connection with the artist's sociopolitical context, structuring itself not as an illustration of reality, but as a reaction of its creator to it. In this way, it is possible to question and envision possibilities about how art/dance is created and is experienced as a “pronunciation of the world”.

Palavras-chave

Dança-teatro. Johann Kresnik. Paulo Freire. Pronúncia de mundo.

Keywords

Dance-theater. Johann Kresnik. Paulo Freire. Pronunciation of world.

1 Odailso Sinvaldo Berte é pós-Doutor em Arte – Universidad Iberoamericana Ciudad de México; Doutor em Arte e Cultura Visual – UFG; Mestre em Dança – UFBA; Licenciado em Filosofia – UPF. Professor do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e do Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0846451772067427> Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8726-5591>.

2 Mônica Corrêa de Borba Barboza é Doutora e Mestra em Educação (UFPel), Especialista em Psicopedagogia (UCPel), Pedagoga e Licenciada em Dança (UFPel). Professora do Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7817527699603028> Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7764-4459>.

Primeiras palavras

[...] não há utopia verdadeira fora da tensão entre a denúncia de um presente tornando-se cada vez mais intolerável e o anúncio de futuro a ser criado, construído, política, estética e eticamente por nós, homens e mulheres. A utopia implica essa denúncia e esse anúncio, mas não deixa esgotar-se a tensão entre ambos quando da produção do futuro antes anunciado e agora um novo presente. A nova experiência de sonho se instaura, na medida mesma em que a história não se imobiliza, não morre. Pelo contrário, continua (Freire, 2015a, p. 126).

No título deste texto estão sintetizados os objetivos da reflexão que ora desejamos compartilhar com este manuscrito sobre Johann Kresnik (1939-2019), coreógrafo austríaco radicado na Alemanha. Entre sua história familiar marcada pelas trágicas consequências do nazismo e a consequente militância no movimento estudantil, construiu uma trajetória artística que se iniciou como Solista do *ballet* Milloss Aurel, na Alemanha, tendo atuado como coreógrafo em companhias e teatros de Bremen, Heidelberg, Berlim, Bonn e em Viena, na Áustria, vindo a falecer em Klagenfurt. Sua obra se localiza dentro da tradição da dança-teatro e do expressionismo alemão. O expressionismo alemão originou-se no contexto histórico e artístico do período pós Primeira Guerra Mundial, aproximadamente 1917, inicialmente com as obras de Kurt Jooss (1901-1979), Mary Wigman (1886-1973) e Rudolf Laban (1879-1958). Tais predecessores inspiraram a próxima geração, por exemplo, Jooss foi aluno de Laban, e Pina Bausch foi aluna de Jooss na Folkwang Hochschule, em Essen, Alemanha. Esta dança expressionista se desenvolveu e foi impulsionada principalmente por obras coreográficas de Pina Bausch e Johan Kresnik, sendo chamada desde seu início por Rudolf Laban de *tanztheater* (dança-teatro).

Por ser considerado um artista provocador, polêmico e feroz na crítica social, pensamos a obra de Kresnik enquanto um manancial artístico de nos-

so tempo, que nos leva, imediatamente, a destacar isso como sendo a identidade e uma das principais marcas deixadas por seu legado artístico. As escolhas poéticas trabalhadas por este coreógrafo em suas obras estão fortemente ligadas ao seu ímpeto de atuação/intervenção/expressão política no mundo com sua arte. Esta é a marca que aparece de forma muito forte em suas criações e inclusive foi muitas vezes declarada e assumida por ele como intencional. A dimensão política presente no trabalho de Kresnik é algo que nos inspira pela coragem com que faz sua assunção ideológica e por seu compromisso político e engajamento

A postura adotada por Kresnik em algumas escolhas temáticas e estéticas trabalhadas ao longo de sua trajetória, de modo engajado com seu tempo e com questões sociais, nos impele a reforçar e defender os elos entre a produção artística e a realidade social, relacionando isso com alguns conceitos freireanos com os quais nos vinculamos em nossas práticas artístico-pedagógicas.

De fato, nos parece tão urgente quanto evocar Kresnik, revisitar as escritas do grande pensador e educador brasileiro Paulo Freire (1921 - 1997). Embora a ênfase nesta escrita não esteja voltada a processos de ensino e aprendizagem, compreendemos que as proposições de Freire podem embasar a reflexão sobre alguns pontos que nos parecem potentes para pensar o trabalho de Kresnik.

Como destacou Marques (2010, p. 15), embora aos professores e às professoras caiba a tarefa de desenvolvimento da educação formal, todos nós, em nossas mais diversas ações no mundo, educamos. Educamos com nossos gestos, na forma como convivemos com os outros, na nossa omissão e na nossa presença. Educamos e nos educamos com nossa arte. Enfim, estamos ensinando e aprendendo sobre diferentes modos de ser e estar no mundo, constantemente. Apoiada na teoria freireana, esta pesquisadora brasileira ressalta que todas as pessoas podem ser consideradas educadoras, porque estamos a todo momento “impregnando de senti-

dos” o que vivemos (Marques, 2010, p. 15).

Desta forma, embora não estejamos falando neste texto de educação formal, estamos trazendo à reflexão a dimensão educadora/conscientizadora/interpeladora das obras e práticas que fazem parte do legado deixado por Kresnik. Que sentidos, provocações, ensinamentos, reverberações emanam de suas escolhas artísticas e como podem nos ajudar a pensar-fazer arte no tempo que vivemos hoje?

Freire (2015a), não falou somente sobre educação, pois, ao falar dela, também escreveu sobre as pessoas e seu papel na história. Assim, reiterou a compreensão da “história como possibilidade e não como determinismo” (2015a, p. 127). Ele aprofundou ideias em busca de uma radicalidade necessária à transformação social. É de suas reflexões que nasce ou se expande a compreensão da nossa vocação ontológica para a humanização, para ‘ser mais’ (Freire, 2005). Suas escritas revelam o risco eminente e sempre presente na sociedade de classes que é a distorção desta vocação. Esta distorção, em sua teorização, nada mais é do que o processo de desumanização. Quando nos desumanizamos, e a sociedade capitalista provoca isso o tempo todo, estamos mais longe daquilo que nos constitui como seres humanos.

Olhando perto, bem ao nosso lado, podemos ver diante dos nossos olhos exemplificações deste “mundo feio” como expressou Freire (2015a, p. 200), que é a materialização desta distorção: na imoralidade da fome, no descaso com a saúde dos pobres, no avanço do imperialismo e do colonialismo sobre as populações latino-americanas, indígenas e africanas, nas tantas formas de violência contra mulheres cisgênero e transgênero e demais sujeitos LGBTQIAP+, e poderíamos continuar com uma lista longa.

Ao elaborarmos a proposta deste artigo, veio à tona a motivação de pensar a arte de Kresnik como “pronúncia do mundo” a partir de um mergulho nas escritas de Freire. Como, no mundo e com as pessoas que dele fazem parte, podemos encontrar

perspectivas para fazer arte como uma “pronúncia de mundo”? Parafraseando Freire (2015a) e trazendo-o para nossa área, parece-nos que não podendo tudo, a arte pode alguma coisa. Ao discorrer em torno do que seria pronunciar o mundo, Freire (2005) fala da necessidade da palavra encarnada que se faz viva em nossa prática e diz:

A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo. Existir, humanamente, é pronunciar o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles um novo pronunciar. Não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra. No trabalho, na ação-reflexão (p. 90).

Aproximando esse dizer/dizer-se do nosso campo artístico, entendemos que a palavra, em uma visão profunda do que isso significa na teoria freireana, pode ser sim uma dança, uma cena, uma obra de arte. Se para Freire (2005), “dizer a palavra verdadeira, que é trabalho, que é práxis, é transformar o mundo” (p. 90), nesta lógica que ora discorreremos, dançar o que se passa e nos passa, em comunhão com os outros, é pronunciar o mundo.

Nas discussões trazidas neste texto não buscamos e tampouco cremos na neutralidade, até porque ela é impossível (Freire, 2018). Muito pelo contrário, a escolha por Johann Kresnik já demarca em boa medida nossa posição enquanto artistas e educadores do campo da dança. Neste sentido, aqui posicionamos nossa inspiração em Kresnik para guiar nosso papel histórico como educador, educadora e artistas.

A fim de percorrer os caminhos que apresentamos com estas primeiras palavras, discorreremos a seguir de forma mais aprofundada a respeito da obra de Kresnik e suas proposições artísticas. Por fim, traremos algumas questões que encerram, por ora, nossas reflexões, na esperança freireana de

que possamos seguir em busca de um outro tempo. Tempo este em que, por não perdermos o endereço da esperança, possamos encontrar com a arte/dança e nela, o “inédito viável” (Freire, 2015a).

Johann Kresnik: um artista freireano?

O coreógrafo Johann Kresnik costumava criar obras com base em biografias de diferentes personalidades. Podemos citar entre elas Sylvia Plath, Frida Kahlo, Francis Bacon, Rosa Luxemburgo, Nietzsche, Goya, Picasso, entre outros. Ao analisarmos rapidamente esta pequena lista de nomes encontramos pistas que levam a pensar na intencionalidade de suas escolhas. Podemos dizer que estas pessoas fizeram história em seu tempo e no contexto em que estavam inseridos, através de posicionamentos sobressalentes que marcaram sua trajetória, tornando-se referências mundiais.

Como afirmamos inicialmente, Kresnik ficou conhecido por construir obras com abordagens fortemente políticas, motivo pelo qual também foi criticado. Freire (2018) afirmou que, “quanto mais o homem é rebelde e indócil, tanto mais é criador apesar de em nossa sociedade se dizer que o rebelde é um ser inadaptado” (2018, p. 40). Assim, concordemos ou não com as escolhas estéticas e a natureza muitas vezes taxada como agressiva de muitos dos trabalhos desse artista, não podemos nos isentar de reconhecer sua coerência e peculiaridade enquanto arte e forma de atuação no mundo. Destarte perguntamos, e mais adiante retomaremos essa provocação: se o artista se baseia na realidade, a transcria, como opção poética, a agressividade não estaria antes, na própria realidade humana que ele denuncia?

Segundo a dramaturga alemã Anja von Witzler, que trabalhou com Kresnik em algumas de suas obras, o coreógrafo não concebia um trabalho artístico sem compromisso pessoal e sem posicionamento político (Shaffner, 2013). Mesmo que ele reconhecesse que suas imagens eram cruéis e brutais, seu desejo não era aterrorizar o público. “Se

sou, na verdade, social e politicamente responsável, não posso me acomodar às estruturas injustas da sociedade. Não posso, traindo a vida, bendizê-la”, dizia Freire (2015b, p. 103), ao retomar suas próprias vivências e intervenções na obra *Pedagogia da Esperança*. Nas obras de Kresnik há esse senso de responsabilidade não acomodado, que expõe a vida na arte gerando um confronto desconcertante dentro da experiência estética.

Preferindo definir suas obras como teatro coreográfico e não dança-teatro — para escapar às determinações formalísticas que rondam a dança — Kresnik foi o que se pode chamar de um coreógrafo-sismógrafo, ou seja, um criador movido pelo movimento da sociedade e por aquilo que move a história — o que freireanamente podemos dizer, a luta de classes.

As buscas criadoras de Kresnik consistiam em:

[...] questionar o estado de ser das suas figuras. Sofrimento, psíquico e físico, não pode ser inocentado, tem que penetrar as imagens [...]. Ele está mais reagindo aos fenômenos do que os descrevendo: ‘O seu princípio é a análise e a desmontagem, não a ilustração.’ Para Kresnik, é impossível uma separação entre o corpo e o ser humano; por isso, a consequente recusa de que suas peças sejam sujeitas ao conceito de Dança-teatro. A designação Teatro Coreográfico sinaliza o não interesse em um corpo dançante e o interesse em um ser humano que atua (Shaffner, 2013, p. 118).

Kresnik e outros artistas da dança-teatro alemã criaram verdadeiros espaços conceituais expressivos em forma de imagens (Lehmann, 1999) que transcendem as categorias tradicionais da dança. A perpetuação das formas conhecidas da dança não tinha propósito em suas obras, pois, em vez disso, a dança precisava nascer sempre nova a partir daquilo que a enseja em sua presentidade e em conexão com a realidade vivida e interpretada pelo criador. Embora não tenhamos conhecimento se conhecia ou não a obra de Freire e suas proposições,

Kresnik, em certa medida, sabia que não era possível “subestimar ou negar os ‘saberes de experiência feitos’” (2015a, p. 82), neste caso, pelos bailarinos e pelas bailarinas de seus elencos.

Interessado não em corpos dançantes (presos a moldes deterministas), mas em seres humanos que atuam, em seus processos criativos Kresnik trabalhava por meio de uma espécie de simbiose com seus atores-bailarinos e atrizes-bailarinas. O coreógrafo possibilitava que os e as artistas com quem trabalhava improvisassem e, após isso, fazia-lhes perguntas sobre os porquês de terem feito tais movimentos. Em meio a essas improvisações, criações e questões, e de modo semelhante aos procedimentos de criação da coreógrafa Pina Bausch, Kresnik trabalhava e mesclava os movimentos dos atores-bailarinos e das atrizes-bailarinas com sua própria fantasia e imaginação. Ou seja, usava de certa espontaneidade, mas com objetivos claros, escolhas, cortes, colagens, associações, etc. Com isso, ele construía uma tessitura surpreendente de desenhos cênicos que resultaram na estruturação da obra, como se esta fosse realmente uma colagem, uma espécie de teatro visual, uma revista cheia de arcos de tensão entre as imagens expostas em movimento.

Semelhante às obras das artes visuais, podemos pensar que as obras de Kresnik convocam o esforço do público para compreender e viver a experiência estética como um ato de percepção. Suas coreografias são composições de imagens vivas, tensas e alucinantes, em movimento, efêmeras, que deixam, porém, marcas perturbadoras na percepção. Conforme Ulrike Lehmann (1999), curadora da exposição *Johann Kresnik-Choreographic Sketches and Drawings 1973-1998*,

Kresnik trabalha também como um verdadeiro artista visual. Há anos ele esboça e desenha diariamente com traços dinâmicos as ideias que o movem. Frequentemente, esses desenhos são suportes visuais de suas ideias ou, inclusive, estudos preliminares diretos para certas cenas. Interessa-lhe

principalmente projetar o desenho do papel para o palco [...] (Lehmann, 1999, p. 180, tradução nossa).

Esta trama entre desenho, imagem, artes visuais, artes cênicas, movimento e dança, deu vida a obras icônicas que confirmam o estilo e a identidade artística deste criador. Em 1993, Kresnik e o coreógrafo brasileiro Ismael Ivo (1955-2021) criaram a obra *Francis Bacon*, inspirada, conforme já enseja o título, em obras do pintor anglo-irlandês Francis Bacon (1909-1992). Imagens como uma esfinge nua com as pernas em um saco branco e uma faca servindo de muleta, um corpo pendurado como uma carcaça, e o próprio Ismael Ivo, em cena, ofegante, convulsionando, entre muitas outras, adensam a composição que reconstrói de maneira performativa as pinturas, dando-lhes outra forma de existir, qual seja a forma de dança, uma dança totalmente fora dos padrões convencionais dessa arte. Sobre a dialogicidade dessa criação conjunta, expressou Ismael Ivo:

É nesse nível que eu e Johann Kresnik trabalhamos juntos. Temos um diálogo, embora sem palavras. Vou o mais longe possível com as ideias dele. Trago minha própria existência para o jogo. [...] Um aspecto da dança-teatro é a reflexão sobre o indivíduo e a sociedade, e o indivíduo, para mim, deve colocar todo o seu corpo no jogo. O bailarino tem de trazer sua própria vida (Odenthal, 2012, p. 2-3).

Essa premissa da reflexão sobre o indivíduo e a sociedade atravessa de maneira constante todo o historial das produções artísticas de Kresnik, como já afirmamos. Nas biografias, obras literárias e pinturas, entre outras referências usadas em seus processos criativos, o fio político atravessa de modo pungente suas obras, declarando seu posicionamento sem ser ilustrativo ou panfletário. Sua obra é um posicionamento performativo que, como o criador, não exime o público de sua responsabilidade, ao contrário, o convoca a também posicionar-se

para além dos juízos de gosto calcados meramente no prazer estético. E neste ponto, podemos retomar o preceito freireano que é nossa vocação ontológica para ‘ser mais’ (Freire, 2015b). Ora, se é de nossa natureza primeira a humanização, “trabalhar contra esta vocação é trair a razão de ser de nossa presença no mundo” (p. 108), assim, ao provocar o público a uma experiência, muitas vezes até desconfortável de perceber a distorção causada pelas injustiças sociais que caracterizam o ‘ser menos’, Kresnik faz a denúncia necessária. Mais do que isso, convoca a plateia a perceber-se neste processo, o que nos possibilita pensar em como a arte pode corroborar nosso processo de conscientização frente à realidade, sem necessariamente ser ilustrativa, mas uma reação frente a esta.

Com a companhia Tanztheater Bremen, Johann Kresnik criou, em 1992, a peça *Frida Kahlo*, obra sobre a qual abordaremos a seguir, a fim de perceber as nuances dos posicionamentos políticos do coreógrafo em sua arte a partir de um dos seus processos criativos. As seguintes descrições e comentários acerca da peça *Frida Kahlo* se pautam no estudo de Berté (2020).

A *Frida Kahlo* de Johan Kresnik

No início da década de 1990, a pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954) ainda não tinha a fama em grande escala que hoje lhe é conferida no sistema das artes, na cultura pop, na produção bibliográfica (acadêmica e comercial), em movimentos sociais e na cultura popular em geral. Os modos como Kresnik trabalhou a vida e a obra da pintora questionam e, de certa forma, prenunciam de maneira crítica a fridomania e a despolitização da artista que começou a partir do final dos anos 1980 e segue tomando proporções surpreendentes.

Durante os ensaios da peça *Frida Kahlo*, quando questionado sobre como sucedeu sua aproximação da vida e obra da pintora, Kresnik expressou:

Foi através de suas espetaculares pinturas, seus autorretratos, como por exemplo, *La columna rota* [...]. O que pode ter passado pela cabeça e pela alma dessa mulher presa em sua cama [...]? Essa pintura é realmente uma imagem surreal, e por ter sua coluna machucada muitas vezes, isso se torna um fato bem concreto. Como posso transformar algo assim em um teatro mudo, sem palavras? Em minha cabeça surgem imagens, imagens vivas para traduzir ao público. Porém isso não quer dizer que utilizo as próprias pinturas de Kahlo, mas as transformo para a cena [...]. Busco transcrever sob a minha forma a riqueza das cores de suas obras, a tradição mexicana, o culto à morte [...]. Interessa-me o que sentia esta mulher [...]. Meu posicionamento frente à sociedade é determinado pelo fato de que ela [a sociedade] quebra/fere as pessoas. E as figuras que eu escolhi todas foram personalidades que não puderam viver uma vida ‘normal’, porque eram impulsionadas por seus ideais. Desse modo, de maneira inconsciente, os trabalhos sobre Frida Kahlo tornaram-se uma introdução à história latino-americana.³

As personalidades (filósofos, artistas, escritores, personagens literários, etc) escolhidas pelo coreógrafo são como portas para o contexto socio-cultural, são figuras que propõem questões e tensões políticas através de suas posturas não convencionais frente a sociedade. Kresnik criou a referida peça, junto aos seus atores-bailarinos e atrizes-bailarinas, jogando com os sentimentos afetivos, dolorosos, culturais e políticos de Frida Kahlo que, além de pintora, foi professora de arte na rede pública e militante do partido comunista mexicano, engajada em muitas lutas sociais atreladas aos ideais da Revolução Mexicana. Destacaremos, descreveremos e comentaremos alguns aspectos cênico-visuais que compõem esta obra para melhor construir a reflexão na sequência do texto.

Na criação de Kresnik, Frida tem como cenário um espaço em branco, como se fosse uma tela

3 Entrevista de Johann Kresnik cedida a Lore Klei-
nert, publicada no jornal alemão *Die Tageszeitung*, Ber-
lim, 04 de fevereiro de 1992, tradução nossa.

que vai sendo colorida e pintada pelos corpos, movimentos, ações, vestes e objetos. O elemento permanente no espaço, durante a peça, são os trilhos por onde entra sua cama vermelha movida por rodas, uma cama-bonde que relembra o trágico acidente que, em sua adolescência, fraturou sua coluna, quadril, perna e órgãos internos, deixando-a convalescente por meses. Nesta mesma cama, ela aparece coberta com terra – enterrada no próprio leito, usando uma máscara pré-colombiana. Kresnik trabalhou essa dramática imagem que é a cama/bonde/túmulo de forma muito potente, diversificando as camadas de sentido e plasmando nessa metáfora os dramas corporais da pintora.

O pintor muralista Diego Rivera (marido de Frida Kahlo) é um personagem que aparece e se ausenta muitas vezes nos acontecimentos da peça, subindo em seu andaime e desaparecendo pelo ar de maneira um tanto cômica. Em uma dessas muitas ausências do marido, Frida dança, brinca e fuma com homens-macacos, com a Catrina (esqueleto típico da festa mexicana *Día de Muertos*), um príncipe, Mickey Mouse, Frankenstein, Charles Chaplin e outros personagens. No fundo do cenário aparece a sombra de uma câmera de cinema, como se Frida estivesse em *Hollywood* na gravação de um filme com todos esses personagens. É impressionante que essa e outras imagens trabalhadas por Kresnik no início da década de 1990 podem ser compreendidas como signos-previsões do que tem acontecido com a popularização mundial da imagem de Kahlo através de filmes estadunidenses como *Frida* (2002) e *Viva – A vida é uma festa!* (2017), livros, roupas, produtos de beleza e higiene pessoal, bebidas, sua versão como boneca Barbie e uma infinidade de outros produtos. Kahlo é hoje uma personagem a mais no *hall* da fama hollywoodiana e pop contemporâneas.

Mas, no *hall* cênico de significações kresnikiano, Frida também aparece descalça, usando apenas um sapato, com a perna direita toda vermelha e vestida de enfermeira, de *tehuana* (traje indí-

gena mexicano) e com trajes masculinos, formando uma múltipla imagem tanto no corpo da atriz-bailarina que a representa de modo mais contínuo, como nos corpos femininos e masculinos dos demais atores-bailarinos e atrizes-bailarinas que multiplicam e transformam essas imagens. A *tehuana*, a enfermeira e a ‘mulher-macho’ (*marimacho*, termo popular no México) se encontram, trocam roupas, joias e flores, e também se separam, deixando uma delas sempre solitária. Em uma cena dolorosa, referência de suas cirurgias, Frida está em pé sobre sua cama enquanto médicos desenham a coluna em suas costas, e na continuação a deitam e a operam com serras e amoladoras elétricas que, no escuro, jorram faíscas de fogo entre os gritos de dor e desespero de Frida.

Figura 1- Frame do registro em vídeo do espetáculo *Frida Kahlo* (1992) ⁴



Fonte: *Deutsches Tanzfilminstitut*, de Bremen. ⁵

4 Descrição da imagem: Um grupo de artistas está em um palco. Posicionados em círculo, erguem uma grande bandeira de fundo vermelho com a ilustração amarela de uma foice e de um martelo. Quase todas as pessoas estão com camisas brancas, calças pretas e sapatos. Há também duas delas de vestido, do lado esquerdo. Os artistas também seguram uma cadeira amarela com a outra mão. Na beira do palco, papéis amassados. A luz cênica é clara.

5 DEUTSCHES, Tanzfilminstitut Bremen. Disponível em: <http://www.deutsches-tanzfilminstitut.de/?attachment_id=11897>. Acesso em: 11 ago. 2023.

Em outra cena (Figura 1), os atores-bailarinos e atrizes-bailarinas abrem uma grande bandeira comunista e surge Leon Trotsky (líder revolucionário e amante de Frida Kahlo) que abre seu casaco derrubando folhas de papel amassadas, como se fossem as cartas apaixonadas que ele e Frida trocavam. Erotismo, sensualidade e conquista se entrelaçam nessas imagens em que ele e Frida estabelecem uma comunicação corporal por meio das cartas. Ela passa as cartas por seu corpo e as entrega a Trotsky, que, fascinado, cheira, lambe e quase as come. Nesse jogo erótico, eles entram embaixo da bandeira comunista e todos desaparecem, deixando a Frida (com roupa de homem) enrolada e tropeçando na grande bandeira, sozinha.

Várias Fridas (homens e mulheres) com traje de *tehuana*, compõem outra cena trazendo em suas mãos livros feitos de um material espelhado. A leitura que fazem nesses livros-espelhos é como se fosse uma leitura de si mesmas. O material metálico dos livros-espelhos, em contato com a iluminação cênica, produz reflexos luminosos por todo o cenário. Após essa poética cena, que produz uma espécie de beleza e suspensão, outra vez Kresnik surpreende mudando a atmosfera emotiva com a presença de uma Frida destrozada, despenteada, com uma perna apenas, fumando e tossindo, sozinha entre os livros-espelhos deixados aí no chão pelas outras Fridas *tehuanas*. Na sequência, entra um homem manejando uma enorme serra circular sobre os trilhos, a qual Frida observa recordando a amputação de sua perna. Ela não se aproxima do aparelho, e a simples ação de estar parada, vendo-o, cria uma imagem tensa, terrífica, carregada de pânico e dor.

Na última parte da obra, a Frida *tehuana* e a Frida mulher-macho voltam à cena e vestem a Frida destrozada com um traje de *tehuana* feito de papel (um traje descartável), enfeitam-na com joias, maquiagem e flores na cabeça, preparando-a para uma festa. Entram outros personagens todos bem-vestidos e logo chega Rivera e coloca a Frida disfarçada de Frida em uma maca e sai desfilando com ela

entre os convivas. Todos correm até ela, gritam seu nome, beijam-na e pedem autógrafos, em uma cena de pura histeria a ponto de rasgarem sua roupa de papel, arrancarem-lhe as jóias e as flores e deixarem-na outra vez sozinha, com roupa de paciente de hospital. No escuro, entram personagens com luzes tênues, aproximam-se de Frida e logo saem de cena. Quando ela vem para a luz, tem grandes espadas cravadas em seu corpo, que atravessam seu tórax. Frida tenta sair por uma porta que acende na escuridão, enquanto sua cama em chamas entra pelos trilhos e, ao redor desta, Rivera lamenta, cheira e passa em seu rosto um pó que alude às cinzas da esposa.

Desde as primeiras experiências em 1968, Johann Kresnik [...] tem sido o mais engajado na frente política e na denúncia social entre os expoentes do Tanztheater. Através do seu “teatro coreográfico” tem encenado histórias extremas caracterizadas por um gesto de matriz expressionista densa e violenta: comovente e nunca sedutora, portadora de uma intensa carga emocional. [...] Aqui está a história humana e artística de Frida Kahlo, construída em torno de um desejo de vida continuamente prometido e sempre negado (Fondazione, 1997, tradução nossa).

O inusitado nesta peça de Kresnik são os modos como ele, os atores-bailarinos e atrizes-bailarinas reagiram perante a vida e obra de Frida Kahlo gerando uma obra que transcende esses elementos inspiradores, dando-lhes outra forma de existência, na cena. A trama cênica de imagens articulada por essa obra pronuncia o universo particular da pintura sempre engajado ao contexto histórico, cultural e político mexicano conformado por massacres, confrontos, acontecimentos sangrentos e dolorosos, da dizimação dos povos indígenas e a Revolução Mexicanas às atuais formas de opressão da política neoliberal. Na obra de Kresnik, Frida Kahlo pode ser vista, sob a ótica de Comisarenko Mirkin (2007), como “uma alegoria real da situação histórica de seu querido e doloroso México” (p. 179, tradução nossa), dando a ver, em distintos níveis de significação, os

modos como o pessoal e o social se complementam na vida e obra da pintora.

Arte que pergunta

Em sua obra, Johann Kresnik, seus atores-bailarinos e atrizes-bailarinas criam e expõem imagens, uma forma de ‘palavra’ instauradora de relação e diálogo com o público, desconcertantes e esmagadoras da emoção fugaz. Com a peça *Frida Kahlo*, compreendemos que:

A obra fez uma pergunta. Não se deixou consumir numa fruição instantânea, não permitiu que o olhar escorresse sem compromisso maior do que o de passar de uma cena à outra somente confirmando nossas expectativas e impressões. A coreografia entregou alguns níveis de apreensão, mas indicou que há mais a ser desvendado (Katz, 2004, p. 2).

A arte que pergunta não meramente emociona, mas provoca, questiona, gera dúvida. Nesse sentido, conhecer ou não, antecipadamente, a biografia da pintora não é um pré-requisito imprescindível para prestigiar a peça *Frida Kahlo* de Kresnik, pois se trata de uma obra que não meramente apresenta ou ilustra a vida da pintora mexicana, mas confronta o público com a reação dos criadores da peça frente às pinturas dela e questiona sobre os processos culturais de exploração que disfarçam e despolitizam sua pessoa, sua obra, sua militância política. A peça não omite as dores e os sofrimentos da pintora, mas os expõe através de metáforas provocadoras, imagens que redimensionam os significados já vistos e propagados sobre sua vida e obra. Kresnik canaliza nessa obra a imagem de uma Frida corporal que interpela as políticas da visualidade que a tem disfarçado de “Frida” em muitos discursos críticos e museísticos, biografias e exposições.

Conforme a crítica de arte mexicana Teresa Del Conde (2002, p. 25, tradução nossa), Kresnik apresentou a peça *Frida Kahlo* no Teatro Júlio Casti-

lho, da capital mexicana, em outubro de 1995: “foi uma noite memorável porque o público se dividiu em dois: houve quem abominou a obra simplesmente intitulada de *Frida Kahlo* ao passo que outros ficamos fascinados com ela, apesar do seu tremendismo”. Era comum acontecer isso com o público das obras de Kresnik, pois é característico dos afeitos à dança virtuosa o desespero com a aparente ‘falta de dança’, isto é, de vocabulários pré-existentes e reconhecíveis, que na maioria das vezes remetem a danças codificadas, como por exemplo o ballet clássico, a dança moderna entre outras.

Sobre a recepção de sua obra, Kresnik afirmava abertamente que esses “temas devem ser levados ao palco e ferir o público [...]. Isso não tem nada a ver com experimentação, mas com um pensar e agir político”⁶. O coreógrafo não buscava agradar, mas compartilhar sua arte como um ato político, doesse a quem doesse. E talvez aqui, neste ponto, possamos encontrar certo estranhamento entre o modo de pensar-fazer arte de Kresnik e uma visão freireana de mundo. Ao ler os escritos de Freire, somos tomados muitas vezes por seu discurso de amorosidade e por sua estética textual serena e firme ao mesmo tempo. Amorosidade, que em sua teoria nunca é esvaziada do compromisso ético de ‘dizer sua palavra’ e de educarmos em comunhão. No entanto, a afetividade freireana, como ele próprio expressa, nada tem a ver com falta de rigorosidade (Freire, 2011), e o que tomamos aqui de sua teoria, nesta relação e não equivalência com a obra de Kresnik, é a premissa de que “precisamos da esperança crítica, como o peixe necessita da água despoluída” (Freire, 2015a, p. 15).

Em sua produção poética confrontadora e questionadora, Kresnik encontra o seu modo de pronunciar o mundo porque comunga um compro-

6 Entrevista de Johann Kresnik cedida a Moritz Rink, publicada no jornal alemão *Süddeutsche*, 14 de junho de 1992.

misso (educativo) de partilha com o público daquilo que o move e que ao mesmo tempo está engendrado nas questões sociais de seu tempo. “Não é no silêncio que os homens se fazem, mas no trabalho, na ação-reflexão, na palavra” (Freire, 2005, p. 90). Se a palavra, enquanto geradora do diálogo, que aqui relacionamos com a arte/dança, chegará como uma pedra ou uma flor, uma pergunta ou uma resposta, isso depende do artista e suas escolhas poéticas, mas também dos sujeitos espectadores, pois seus modos de recepção da obra estão imiscuídos em suas experiências, visões de mundo e ideologias que os formam. Essas forças se cruzam, se confrontam e se complementam, entre aproximações, perdas, recusas e/ou associações.

O que nos parece assertivo, assim como para Freire, é que só é possível pronunciar o mundo, plenamente, em comunhão, e a comunhão se dá no diálogo. A “pronúncia do mundo” na perspectiva freireana pressupõe a transformação do mundo com os outros, e como artistas, educador e educadora, entendemos que a dança, a cena, o movimento, é a palavra-pergunta que dizemos e compartilhamos no mundo.

Considerações finais

As obras de Kresnik entregam alguns níveis de apreensão e apontam que há mais a ser interpretado e construído no conjunto de significações de cada expectador(a). O referido criador não tinha pudores em relação a filtrar temas que supostamente poderiam afligir ou desgostar o público, não à toa foi chamado de “o brutamonte da dança-teatro alemã” (Shaffner, 2013, p. 117). Por deflagrar suas compreensões de mundo, seus posicionamentos políticos, ou seja, por não omitir a conexão arte e vida e, mais que isso, por potencializá-la fazendo da arte um pensar e agir político, sua obra foi vista como perturbadora, tremenda, violenta, abrupta, insensível. Refletir em cena sobre a violência que já

está na vida é ser violento? Trazer à tona na arte os problemas sociais que nos afligem cotidianamente seria macular a arte? Que papel cumpre a arte na sociedade?

Lehmann (1999) salienta que “as imagens internas” de Kresnik eram “baseadas em seu compromisso social e político” e os modos de expressão dessas imagens “evocam um olhar e um reconhecimento novo sobre a realidade histórica existente” (p. 180, tradução nossa). Embora historicamente a arte foi também compreendida como forma de fingimento, ficção, farsa, hoje compreendemos que esta não deve ser expressão e nem lugar de omissão e neutralidade, tampouco de atenuação, romantização, humorização e/ou corroboração de injustiças, preconceitos e opressões.

Após trazer à baila e comentar aspectos da obra de Johann Kresnik que nos permitem um enredamento reflexivo com o pensamento de Paulo Freire, recolocamos a questão já apontada no início deste texto: que sentidos, provocações, ensinamentos, reverberações repercutem as escolhas artísticas de Kresnik e como podem nos ajudar a pensar-fazer dança no tempo que vivemos hoje? Possibilidades de respostas podem ser encontrados ao longo do texto e nas obras de outros artistas além de Kresnik, e com isso enfatizamos a importância da produção artística em dança em uma conexão embrionária com a realidade política e social vivida, ainda que, como artistas, corramos o risco da censura, vaias e outras formas de não aceitação mais abruptas. Especialmente no cenário político brasileiro atual, é contraproducente não correremos esse risco, pois mais nocivo que os poderes violentos que nos governaram e seguem à espreita é a apatia de não lutar, não dançar, permanecer de braços cruzados e/ou produzindo arte para regozijo individual, entretenimento e manutenção de poderes políticos nefastos. Ou a dança move os corpos e, portanto, a história, ou ela é apenas uma arte despolitizada, disfarçada de si mesma.

Por que é comum pessoas se chocarem mais com obras artísticas como as de Kresnik e não com as violências cotidianas, guerras, exploração, opressão, racismo, machismo, preconceito, homofobia? Por que, por exemplo, a nudez do corpo do performer brasileiro Wagner Schwartz perante uma criança acompanhada dos pais, na abertura do 35º Panorama de Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna, São Paulo, em 2017, incomoda certas pessoas ditas a favor da moral e bons costumes, mas não o comércio sexual, a pornografia acessível na internet, a exploração sexual infantil, a objetificação e violência contra o corpo da mulher e dos sujeitos LGBTQIAP+, ou a seminudez dos corpos em situação de rua com frio e fome? Estas e outras perguntas a obra de Kresnik provoca. E estas perguntas nos confirmam a necessidade de uma arte/dança que pergunta.

A arte/dança que pergunta nem sempre agrada, ao contrário, parece que agride. Diferente de produções artísticas mudas que meramente emocionam e mantém um *status quo* de arte como enfeite, a obra de Kresnik fala, propõe palavra-imagem-pergunta que engendra interlocução, questionamento, dúvida, receio, encontro, diálogo, tirando o espectador do lugar passivo e confortável de afastar-se da realidade supondo e usando a arte como terapia, cura espiritual e cunho paliativo. Kresnik ascende a pergunta para pensarmos a arte/dança como “pronúncia de mundo”, e nos impele a pensar-fazer dança como forma de assumir posicionamentos políticos, ou melhor, como uma política-estética.

Referências

BERTÉ, Odailso. **El abrazo de amor de Kahlo, Estrada, Zenil y yo**: una genealogía matrilal desde el cuerpo performativo. México: Universidad Iberoamericana, 2020.

COMISARENCO MIRKIN, Dina. Luna. Sol. ¿Yo?. In: DE CALDERÓN, Cándila Fernández (coord.). **Frida de Frida**. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Fomento Cultural Banamex, 2007.

DEL CONDE, Teresa. **Frida Kahlo**: la pintora y el mito. México: Plaza & Janés, 2002.

FREIRE, Paulo. **Educación e Mudança**. 39 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

_____. **Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. 22 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015a.

_____. **Política e Educação**. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2015b.

_____. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. 47 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FONDAZIONE Teatro Comunal di Ferrara. Johann Kresnik: Frida Kahlo. 1997. Disponível em: <<https://www.teatrocomunale Ferrara.it/events/event/frida-kahlo/>>. Acesso em: 11 ago. 2023.

KATZ, Helena. O corpo como mídia de seu tempo. São Paulo: Itaú Cultural, 2004. CD-ROM Rumos Itaú Cultural Dança.

LEHMANN, Ulrike. Anmerkungen zu Kresniks visueller Ästhetik. In: ACKERMANN, Uta. **Johann Kresnik und sein Choreographisches Theater**. Berlin: Henschel Verlag, 1999.

MARQUES, Isabel. **Linguagem da Dança: arte e ensino**. 1. Ed. São Paulo: Digitexto, 2010.

ODENTHAL, Johannes. Um sonho existencial: o trabalho artístico de Ismael Ivo. In: SÃO PAULO. Secretaria da Cultura. São Paulo Cia de Dança. **Figuras da Dança**. São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://spcd.com.br/memoria/figuras-da-danca/>>. Acesso em: 26 abr. 2021.

SHAFFNER, Carmen Paternostro. **Da dança expressionista ao teatro coreográfico**: Alemanha e Bahia. Salvador: EDUFBA, 2013.

Recebido: 14/08/2023

Aceito: 18/10/2023

Aprovado para publicação: 05/12/2023

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>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.