

Cena 9

Dossiê Dança em Desdobramentos

PERIÓDICO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

INSTITUTO DE ARTES | DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

SEMPRE PINA BAUSCH: *DER FENSTERPUTZER* (1997)

Solange Pimentel Caldeira

*Professora Adjunta da Universidade Federal de Viçosa.
Departamento de Artes e Humanidades, Curso de
Dança.*

SEMPRE PINA BAUSCH: *DER*
FENSTERPUTZER (1997)

RESUMO: Por quinze anos, Bausch criou obras inspiradas pelas cidades ou países do mundo que visitou com sua companhia, fazendo residências para absorver a atmosfera do lugar. *Der Fensterputzer* é uma dessas escritas dramático-corporais inesquecíveis. Criado a partir de uma residência de Pina Bausch de três semanas em Hong Kong, em outubro de 1996, *Der Fensterputzer* (*O Limpador de Vidraças*) mostra uma visão mais luminosa e lírica, com momentos de humor, do que a maioria das peças de Bausch.

PALAVRAS-CHAVE: Pina Bausch; Dançateatro; Residência.

ABSTRACT: For fifteen years, Bausch created works inspired by the cities or countries around the world who visited with her company, causing homes to absorb the atmosphere of the place. *Der Fensterputzer* is a body written dramatic unforgettable. Created from a residence of Pina Bausch three weeks in Hong Kong in October 1996, *Der Fensterputzer* (*Cleaner panes*) shows a more luminous and lyrical, with moments of humor than most parts of Bausch.

KEYWORDS: Pina Bausch; Dance theater; Residence.

INTRODUÇÃO

Na década de 1980, com apoio do *Goethe-Institut*, Bausch desenvolveu um tipo de trabalho que caracterizou sua carreira: as residências, uma sequência em vários países, envolvendo toda a companhia.

O período de permanência e observação em cada cidade era o que Pina Bausch mais gostava. Ao retornarem à Alemanha, os bailarinos e a coreógrafa sempre discutiam sobre as pessoas, os conhecimentos e suas impressões sobre a cidade e seu povo. Esta contextualização artística permitiu-lhes obter *insights* sobre as sociedades por eles visitadas, e experiências singulares, tais como passeios pelas catacumbas de Roma, até então inacessíveis ao público, aulas com mestres de karatê em Hong Kong e participar de celebrações em Sinti e Romani, na Hungria.

Esta cooperação levou à criação de obras nos Estados Unidos, Portugal, Índia, França, Itália, Brasil, Japão, Turquia, entre outros. Bausch viajou regularmente desde a década de 1980. Sua abordagem coreográfica sobre as pessoas e a psicologia humana foi compreendida internacionalmente. Ela abriu as portas para a dança alemã em todo o mundo. Por outro lado, foi o seu sucesso no exterior que ajudou a tornar seu trabalho mais conhecido na Alemanha.

Este texto é fruto de pesquisa relacionada à discursividade artística de Pina Bausch. Parte de reflexões sobre suas estratégias de criação artística, principalmente em relação às residências — exemplificadas no texto por *Der Fensterputzer* (1997) — material que apresenta histórias vivas, sobre os momentos fragmentários que ficaram marcados no emocional de seus atores-bailarinos, co-autores de suas peças. Em cenas insólitas, Bausch desafia a lógica, mas é por meio dessa perversão da lógica que sua obra adquire uma força de expressividade única. A questão é interrogá-la no registro correto, na historicidade imanente de um trabalho artístico que mostra na trama problemática de sua própria constituição “similaridades e contradições que traduzem um sentido de passagem pela paisagem urbana” (CALDEIRA, 2009, p.20).

PINA BAUSCH: PENSAR POR IMAGENS

Ela não era pura, absoluta e abstrata em sua dança. Não era o movimento simples que interessava a Pina Bausch, mas sim as imagens teatrais, os temas de crítica social e elementos realistas. Isso resultava em outro tipo de coreografia, significava que seus dançarinos não eram silenciosos, mas também cantavam e falavam. Eram indivíduos, com preferências pessoais, caprichos e tiques. Suas obras combinam azáfama e placidez, turbilhão e solidão, alegria e tristeza, ruído e silêncio, claridade e escuridão, sagacidade e frustração, vida e morte, solo e conjunto, quietude e movimento. Sua maneira de fazer perguntas para fazer com que seus bailarinos revelassem desinibidamente seus sentimentos mais íntimos era única.

Pina Bausch faleceu em 30 de junho de 2009, aos 69 anos, deixando um inesquecível legado de mais de 40 coreografias originais criadas para o *Tanztheater Wuppertal*, dentre elas quinze residências.

Bausch sempre estava na platéia tomando notas para, no dia seguinte, conversar e/ou corrigir algo que haviam dançado na véspera. A coreografia nunca estava pronta, mas em constante evolução. Sua vida era a dança. "O

que faço não é uma arte nem uma ciência, é a vida" (CORDEIRO, 2010), costumava dizer.

As obras de Bausch não seguem uma estrutura narrativa nem uma progressão linear, são construídas a partir de uma série de episódios, múltiplas ações cênicas simultâneas, imagens impactantes. As experiências específicas dos bailarinos, atividades cotidianas, textos dirigidos, na maioria das vezes, ao público e uma grande variedade de músicas, são elementos que passam a formar o léxico da dança-teatro e a marca de Bausch.

"Cidades são como pessoas, é preciso se apaixonar para descobri-las" (KATZ, 2000), sintetizou Bausch falando sobre o tipo de produção que inaugurou em 1986, ao aceitar um convite do Teatro Argentina para criar um espetáculo sobre Roma. *Viktor* viria a ser apenas a primeira de suas declarações de amor àquela cidade, complementada 12 anos mais tarde com *O Dido*, a segunda co-produção sobre Roma.

Esse processo era, segundo Bausch, feito à base de sentimentos, não de método.

Vou criando um mosaico, encontrando aqui e ali um monte de coisas, detalhes que uso para compor meus trabalhos. Quando preparo um balé, não há nada, só os bailarinos e a vida. Não tenho visões, não é assim que crio. As coisas vão sendo montadas aos poucos (KATZ, 1997, p.13).

O *Tanztheater Wuppertal* viajava para diferentes cidades do mundo por algumas semanas, para ali viver, ver, sentir, ouvir e pensar de uma maneira diferente. O objetivo não era "representar" uma cultura específica de um país, tal qual uma fotografia, um registro fiel, mas sim captar as sensações do lugar. Tratava-se de sempre tentar "ver" de uma outra maneira, de outros ângulos, de contaminar-se por algo que estava fora do *habitat* cotidiano.

A visão que se tem em espetáculos de Bausch é sempre a cartografia do imaginário, aquele de Pina Bausch e de sua companhia. É como sair de dentro para depois voltar e olhar do avesso, conforme já apontara Antonin Artaud (1993), sempre a partir de si, do seu filtro pessoal.

Nos ensaios, ela se mostrava perfeccionista ao extremo e exigia dedicação total: "Peço às vezes que repitam cem vezes algum movimento que não ficou muito claro pra mim." (KATZ, 1997, p.13).

Regina Advento, brasileira, ex-bailarina do grupo Corpo, esteve com Bausch por mais de quinze anos e diz que esse momento de criação era estafante, mas recompensador: "Ela é muito exigente e pode ser cansativo trabalhar com ela, mas aprendi muito nesse tempo todo. É muito gratificante." (KATZ, 1997, p.13).

"As nossas peças não são documentários" (KATZ, 1997, p.13), afirma Peter Pabst — o cenógrafo a que Bausch se associou depois da morte de Rolf Borzik, seu companheiro e criador da cenografia de todas suas peças.

Pina Bausch permaneceu fiel aos seus métodos de criação. Tudo começava do zero, sem notas, sem palavras: "Primeiro tenho que me perguntar o que sinto, o que procuro, como o vou contar" (DALY, 1986, p.56). Não é por isso estranho que Heiner Müller tenha escrito, referindo-se ao seu trabalho: "O tempo no teatro de Pina Bausch é o do conto. A história intervém como uma perturbação, como os mosquitos no Verão" (DALY, 1986, p. 56).

Para Bausch, a melhor maneira de conhecer um lugar estranho era conhecer as pessoas que o viviam. Declarou:

É preciso tempo. O mais fácil é estar com alguém que nos possa levar a ver o que está fora dos circuitos turísticos. O mais importante é deixarmos que essas pessoas nos façam descobrir o que para elas é bonito ou difícil de ver. É através delas que chegamos às coisas verdadeiras, às coisas de todos os dias. Por mais bonito que seja, um monumento construído há muito tempo não me diz muito sobre os que hoje passam por ele ou o visitam (CANELAS, 2003, p.37).

Para chegar a estas pessoas, geralmente partia de entidades com as quais estabelecia co-produções, ou através de amigos capazes de garantir que seria possível conhecer as pessoas certas no pouco tempo de que dispunha. Mas, às vezes, as coisas corriam de maneira diferente. Por exemplo, quando Bausch esteve nos Estados Unidos, com uma co-produção em Los Angeles, *Only You*, em 1996, tudo era muito distante, para ir de um lugar a outro tinha de andar de carro por muito tempo, e se alguma coisa corria mal por algum motivo

perdia-se um dia inteiro. Bausch ficou muito nervosa. Insistentemente rodeada de jornalistas, teve uma ideia: decidiu que só daria entrevistas a quem a levasse a sítios incríveis, a lugares que não teria oportunidade de ver de outra forma. E foi assim que conheceu outros lados da cidade.

As pessoas sempre foram a matéria-prima das suas criações, sejam como pontos de referência ou como "instrumentos" de criação. Mas as coisas não eram fáceis. Nem sempre os bailarinos estavam contentes. Tudo se passava ao nível do desejo, da vontade, do querer, do compreender. Tudo passava pela solidão, pela memória de cada um, pelo que tinham para dar, para mostrar ou para esconder.

Ao ser questionada sobre sua preferência por trabalhar com bailarinos ao invés de atores, respondeu:

Continuamos a ter no nosso repertório muitas peças dançadas. Para as interpretarmos precisamos de bailarinos. Para mim o movimento é muito, muito importante. Mas há certas peças e situações em que trabalho com uma atriz que está comigo há bastante tempo. Tudo depende muito do que está em causa. É muito complicado de dizer. Todos os bailarinos da companhia são muito diferentes. Em primeiro lugar, têm de ter necessidade de falar de si próprios, de dizer o quanto amam as pessoas. Têm de sentir de uma forma genuína — não sentir aquilo que lhes pedimos que sintam. Têm de querer falar, mesmo que não o saibam ainda. Talvez a maioria descubra essa urgência de comunicar enquanto trabalhamos, enquanto experimentamos (CANELAS,2003, p.37).

A questão do gênero, ou da troca de papéis entre mulheres e homens em suas peças, é outra constante. Sobre esse seu olhar ela explicava:

É difícil de explicar em que medida essas diferenças surgem. Nós trabalhamos juntos, da mesma maneira. Mas há sempre formas diferentes de ver. Quando se trabalha a partir da vida, cada um tem uma perspectiva muito particular — independentemente de ser homem ou mulher—, mas tem em si a capacidade de ser o oposto, de sentir o oposto. Tudo o que tocamos tem sempre um oposto. Nada é branco ou preto (CANELAS,2003, p.37).

A arte de Pina Bausch pensa por imagens, suas obras têm sempre muitos níveis de leitura. Quando se vê uma de suas peças várias vezes, vai-se percebendo elementos ou pormenores diferentes, a obra é um objeto que cresce e se desenvolve aos nossos olhos. Num momento preciso a peça

provoca um sentimento e, mais tarde, a mesma cena pode levar a uma emoção completamente diferente. Tudo se passa ao nível da experiência do espectador. Se as imagens são suficientemente profundas, as coisas acontecem.

As imagens que deixo não apontam direções — existem. Estão sempre abertas às sensações e ao olhar de cada um. Estão lá para serem conquistadas e transformadas por quem vê. Daí a importância do público... Conto com a imaginação do público. Trabalho com ela, com a sua fantasia. De uma maneira ou de outra, seja qual for o país ou a cidade, estamos sempre expostos uns aos outros. Penso que, por dentro, todos temos a mesma linguagem. Todos nós somos matéria que se partilha (CANELAS, 2003, p.37).

Quando perguntaram a Bausch se existia, no início de cada trabalho, um momento a partir do qual ela passava a ter uma ideia clara sobre ele, respondeu:

Ao mesmo tempo sei e não sei. Não sei exatamente se é uma ideia, mas ela está sempre lá. Não sei quando é que começa e, quando a peça termina, continuo sem saber de onde surgiu a ideia. Não sei, faz parte de uma preparação que está sempre lá. Tem a ver com aquilo que eu sinto realmente num contexto específico ou numa situação particular, ou quando passeio por uma cidade e me deixo atravessar pelo que vejo. Acho que quando dou realmente por ela já se transformou naquilo que eu procuro. Não consigo exprimir o porquê, mas sei logo que «aquela coisa», por mais pequena que seja, pertence ao trabalho. Mesmo sem nenhuma ligação com nada de óbvio, sei que é uma peça do «puzzle» (CANELAS, 2003, p.38).

O mesmo acontecia quando trabalhava uma peça em Wuppertal ou quando fazia as residências noutras cidades.

Eu trabalho sempre da mesma forma. As viagens e as residências criam fluxos diferentes, somos despertados para coisas que não estão lá normalmente. Tem a ver com a maneira como nos deixamos encher com os materiais que encontramos, como nos inspiramos, com o que sentimos (CANELAS, 2003, p.38).

No estúdio, os materiais de trabalho eram transformados em propostas e em perguntas que fazia aos bailarinos, mas, segundo Bausch, não eram simples perguntas, mas sugestões de situações.

Preciso ver o que eles sentiram com determinadas coisas... faço cem ou mais perguntas sempre relacionadas com temas. Elas inserem-se num círculo temático do qual vai saindo algum

material, mas que ainda não se parece com nada. As propostas são tão simples como diretivas para fazer, jogar, correr, coisas que talvez depois apareçam nas peças (CANELAS, 2003, p.38).

Mas quanto à ordenação desse material, Bausch explicava:

Esse é um capítulo completamente diferente que tem a ver com a ordenação das coisas que se encontraram e que dão origem a novas perguntas e a novas ideias. Essa é parte da composição que muitas vezes é constituída por pequenos detalhes. Começa assim e eu não sei exatamente para onde segue, depois abandono essa sequência e dedico-me a outra. É como se houvesse um monte de pontos isolados que eu vou aumentando, depois, começo por juntar esses blocos. Experimento se deve ser de um modo ou de outro, qual primeiro ou depois, é um processo de muito, muito trabalho de experimentação (CANELAS, 2003, p.38).

Havia sempre uma fase dos trabalhos em que tinha a sua frente uma grande coleção de materiais, mas muito não era aproveitado, conforme declaração, talvez utilizasse nos espetáculos cinco por cento de tudo o que experimentava. “Mas recomeço sempre do zero” (CANELAS, 2003, p.38). A importância da confiança neste processo, por parte dos bailarinos, era total, só por isso Pina Bausch conseguia idealizar e concretizar suas obras, pela co-autoria de seu grupo.

Os bailarinos têm de se sentir bem, às vezes não têm ideias e têm de poder sentir-se à vontade para repetir, para poderem mostrar o que descobrem. É preciso muita confiança para conseguir fazer as coisas fluírem como uma corrente de água. É preciso sentir muita confiança para as pessoas mostrarem coisas e a confiança funciona em todos os sentidos: quando eu começo a compor a partir dos materiais trabalhados, quando começo a arranjar maneira de juntar as partes. Claro que também faço coisas terríveis, tenho de experimentar tudo, por isso confronto os bailarinos com situações assustadoras. Para isso preciso de toda a confiança e a paciência que eles tenham (CANELAS, 2003, p.38).

E era com muito carinho e respeito que falava sobre esse grupo:

Não ensino, não faço nada. Vamos para estúdio fazer as coisas e eles fazem, é só isso. Eles não são atores, é preciso que fique claro que são bailarinos e têm, por isso, um trabalho completamente diferente. Só é preciso que eles acreditem no que fazem. A partir daí posso dizer-lhes para fazerem desta ou daquela maneira, isto ou aquilo. Eles podem utilizar as qualidades deles com inteira liberdade e não têm de representar, não precisam, basta que façam. Eles têm tudo

dentro deles, têm tanto, são todas pessoas muito ricas que não têm consciência disso (CANELAS, 2003, p.39).

Quando fazia audições para a companhia Bausch buscava as diferenças, o que havia dentro dos bailarinos:

Não quero que eles sejam iguais, lido sempre com a quantidade de coisas que eles têm dentro de si e que são capazes de dar. É uma preparação pela qual eu também passo, eu aprendo imenso sobre mim própria e creio que todos eles aprendem sobre si próprios, de alguma maneira. Alegro-me muito com isso, mas percorre-se um caminho difícil. Nada disto é fácil, são precisos anos de muita paciência para conseguir exprimir, dar (CANELAS, 2003, p.39).

O método era simples e se repetia em todas as cidades eleitas. Conta Regina Advento, bailarina brasileira, integrante da companhia de Bausch: "Saíamos pela cidade em busca de algo que nos parecia comum, dessa forma, cada um captava alguma coisa e Pina reunia em uma coreografia" (DUNDER, 2000, p.46).

Mas havia algo mais que a interessa dos lugares: as pessoas.

Não são as paisagens e sim as pessoas dessas paisagens que me atraem porque são as paisagens dentro dessas pessoas que contam como material para a pesquisa que desenvolvo (DUNDER, 2000, p.46).

Acreditando que os lugares ganham identidade por intermédio das pessoas que lá estão, Pina Bausch assumiu a temática do urbano e dos corpos quotidianos em suas montagens.

As questões centrais dos seres humanos não variam tanto assim de lugar para lugar, mas, de fato, há algo no modo como elas são enunciadas nas pessoas que ganha cor local. O mais curioso é que essa particularidade também não é uma só, partilhada igualmente por todos, e sim, ao contrário, embora preserve algo que nos permite identificá-la nos diferentes modos como se expressa em cada um. Tenho tido o privilégio de encontrar pessoas tão especiais ao longo destes anos, que fica difícil concordar que elas são especiais por serem dos lugares onde as encontrei. Vejo que nelas, que pertencem a lugares os mais estranhos um ao outro, há algo de semelhante, como se o muito particular, aquilo pelo qual nós nos distinguimos de todos os outros, fosse também aquilo que nos une a eles (KATZ, 2000, p.15).

Interessava a ela ir ao lugar, perceber as pessoas que lá estavam.

Eu acredito que as formas de contato pessoais, presenciais, as que dependem fundamentalmente da afetividade, vão sobreviver e proliferar com mais qualidade, embora pareça que tudo será virtual num futuro bem próximo porque, na verdade, estamos apenas no início de algo que ainda não sabemos direito como vai nos modificar e que, embora pareça muito desenvolvido e consolidado, ainda é ralo (KATZ, 2000, p.15).

Seu modo peculiar de tentar compreender o urbano de cada um tem um fator comum, que ela acreditava como universal: a busca eterna da felicidade, do amor.

Tudo o que fiz e faço acontece porque acredito que o que modifica as pessoas e o mundo, aquilo que é capaz de nos mover é o amor e caso não acreditasse profundamente nisso e no fato de que a dança é capaz de comunicar essa crença, não poderia ter feito nem tampouco fazer o que faço (KATZ, 2000, p.15).

O modo suave e carinhoso de tratar as pessoas, a intensidade do olhar, com que cercava qualquer interlocutor, talvez espantasse quem buscava uma encarnação do mundo povoado de dificuldades com que abastecia seus espetáculos. Mas esta qualidade da sua atenção foi responsável por suas singulares e mágicas leituras das cidades, que assim conceituava:

As cidades são como cebolas, feitas de camadas que se ligam e que podem ser abordadas de vários pontos distintos. Mesmo quando se permanece no mesmo anel dessa cebola, sempre se vê aquilo que fica ao redor a partir de um lugar diferente porque, como o ser humano está sempre se modificando, isso permite que quando se volta ao mesmo lugar, ele não seja mais o mesmo (KATZ, 2000, p.15).

E nessas cidades, em camadas que se interpenetram, estão os corpos, corpos pós-holocausto, pós-tecnos, pós-humanos. Corpos que se transformam sem que se perceba, como atingidos pela radiação de um mundo em decomposição.

Ler as representações da cidade contemporânea, percebendo a utopia em ruína e os traços infernais das megalópoles em que se vive, faz parte da operação poética de muitos artistas.

De tema privilegiado pelos modernos, a cidade torna-se problema, vê-se de repente no centro das atenções. Transforma-se em espetáculo, hipótese a ser investigada. É esta hipótese que Pina Bausch explora, numa espécie de

polifonia que toma a personagem-cidade como objeto de pesquisa, como personagem que não tem fala, mas que é falada pelo discurso dos outros, pelos desdobramentos do discurso do narrador.

Se a cidade é um espaço simbólico no qual se exercita a imaginação, é possível que ela própria contribua com respostas para a definição de nosso ethos.

Cada lugar é um lugar, cada cidade é uma história, é um 'corpo'. É preciso buscar, criar uma nova organização do pensamento, sentir esse 'corpus' urbano, e então hierarquizar, classificar, separar, recortar, agrupar. Nas sociedades ocidentais, nas relações interpessoais, o lugar do corpo é o do silêncio, da discrição, do apagamento e do escamoteamento. A importância do retorno dos contatos corporais é enfatizada, ao mesmo tempo em que se salienta a perda da inscrição espacial do corpo. A questão da corporeidade que nos toca a todos abrange três corpos: o corpo territorial do planeta e da ecologia, o corpo social e o corpo animal ou humano. Daí a necessidade de nos situarmos em relação ao próprio corpo, em relação ao outro e, finalmente, em relação ao mundo.

Nas configurações discursivas e corporais que deslocam o humano, o humanismo e as humanidades, está a escrita de Pina Bausch, apontando em representações, tornando inteligível muito do que realmente nos interessa e que evitamos reconhecer. Ao contrário do que possa parecer, os corpos bauschianos não são escravos das grandes narrativas, o corpo bauschiano é causa e efeito das relações pós-modernas de poder e prazer, virtualidade e realidade, sexo e suas consequências.

Impossível negar-se a influência de uma Alemanha pós-holocausto, impossível não se perceber em sua obra o caos do século XX. Eminentemente urbana, é essa sociedade em decadência, feita de erros, guerras e desumanização, que se faz tema. A cidade é a grande protagonista, envolvendo e determinando as relações. É dentro desse contexto que estão as produções de Pina Bausch, "construções discursivas da multiplicidade de vozes que circulam pelo espaço, inclusive as dos espectadores anônimos que se divertem com o espetáculo do cotidiano" (CALDEIRA, 2009, p.49).

Levantando um repertório de temas contemporâneos: a proliferação das diversas formas de violência atreladas à cultura do medo, às relações de poder, à cidade da memória e à memória da cidade, Bausch apresenta a cidade enquanto “teatro de uma guerra de relatos” (CERTEAU, 1997, p.37).

São as relações do universo urbano, que Bausch abre à contemplação e reflexão, ela apreende e expõe elementos da vida da metrópole, momentos em que o indivíduo se vê excluído do convívio humano e sem possibilidade de comunicação com seus pares. Na cidade-solidão da ficção de Bausch, as relações de espaço-tempo, tornam-se opressivas no percurso de personagens sem nome e sem futuro, marcados pela ausência de respostas, pela impossibilidade da linguagem e da fabulação.

É por esta ótica que a cidade e suas representações na dança-teatro de Bausch, não são meros reflexos especulares da realidade, mas condicionam escolhas estilísticas e temáticas. Seu trabalho permite perceber claramente que “não se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve, ainda que haja uma relação entre eles” (CALVINO, 1992, p.26) — como disse Ítalo Calvino. A realidade urbana construída deriva da grande cidade moderna, mas deságua no domínio do não-lugar: cidades sem face, sem nome, rarefeitas, que se podem tornar toda e qualquer uma.

Estar nela, ou procurar lê-la através de ‘escritura’ que a leu, é engendrar respostas para o processo de autodescoberta de cada um. É justamente a alma mítica das cidades, com seus encantos e problemas, que se expressam no desejo de seus habitantes, a fonte poética que alimentou e conduziu Pina Bausch, em cada uma de suas obras que tem a cidade como protagonista.

DER FENSTERPUTZER

Criado a partir de uma residência de três semanas em Hong Kong, em outubro de 1996, justamente no momento em que se preparava a devolução da colônia inglesa para a República da China, *Der Fensterputzer* (*O Limpador de Vidraças*) mostra uma visão muito mais luminosa e lírica, com momentos de humor, do que a maioria das peças de Bausch.

Comenta Nazareth Panadero, bailarina da companhia desde 1979:

O que recordo da peça de Hong Kong, é o vento, o terreno aberto, a cor roxa, o se dar as mãos, no sentido de unir-se com alguém, e o contraste entre a massa e o indivíduo. Devo dizer que as co-produções não são peças sobre as cidades, mas que estão inspiradas nas situações e experiências lá vividas. Em Hong Kong vimos o quanto tínhamos em comum com os chineses a nível humano, uma cultura que nos parecia, em princípio distante e exótica. Entrávamos em um café e ao começar a conversar com as pessoas, nos surpreendíamos ao encontrar um temperamento quase latino (KUMIN, 2003, p. 23).

Algumas imagens se destacam: uma montanha de sete metros de flores de seda roxas em um canto do palco, um lustre de cristal suspenso no ar, colocado de tal modo que envia reflexos aos grandes arranha-céus que representam a cidade, jamais deixando limpos, impecáveis, os seus vidros, e a seleção de músicas, que vai desde Cesaria Evora, até canções e danças tradicionais chinesas, passando por Vangelis, Burt Bacharach, Dizzy Gillespie e a música cigana de Rumania.

Estréia em 1997, como uma evocação à beleza ou uma referência ao amor. Uma colina móvel de flores domina o palco, de resto nu e preto, aberto até os muros calcinados. Flores, que parecem cair do céu como chuva, recobrem todo o chão. Os bailarinos as ordenam de forma labiríntica ou as atiram para o ar, sugerindo o júbilo dos fogos de artifício.



1. *Der Fensterputzer*

Foto: Walter Vogel

Na peça *O Limpador de Vidraças*, parece que as coisas se passam como num sonho ou num conto de fadas. A felicidade parece estar próxima, a ponto de poder ser agarrada com as mãos. Mas pressente-se que ela envolve perigo, vislumbrado quando um homem pesca cobras no mar de flores com ajuda de longas varas, ou quando uma mulher é carregada sobre o abismo por uma ponte pênsil que balança nas alturas do palco. Vários ciclistas passam por uma bailarina que executa um solo totalmente absorta. Outra bailarina se deita embaixo de um tapete de flores, e sua existência passa a ser assinalada apenas por uma luminária de néon.

Nada é estável, cada situação pode mudar a qualquer momento. Quando duas mulheres assumem a função de dois detectores vivos de metal e forçam um homem a despojar-se, peça por peça, de sua roupa, fica estabelecido um jogo de poder marcado tanto pela alegria serena quanto pela perfídia.

Pode-se sorrir diante disso e, não obstante, registram-se as conotações secundárias, nem tão inocentes assim. Tais ambivalências e tons intermediários abrem espaço, no teatro-dança de Pina Bausch, para toda a multiplicidade da natureza humana. Os sentimentos raras vezes são unívocos, sempre se fazem acompanhar de outras ressonâncias, por vezes até dos seus contrários. Quando, por exemplo, a bailarina-atriz controla em tom ríspido os ingressos dos espectadores e assegura a cada um deles que ninguém na sua família, ninguém mesmo, quer lidar com poemas. Essa cena cômica também faz referência ao que está em jogo no teatro-dança: a pura linguagem da poesia.

Exatamente como na poesia, as coisas mais inusitadas encontram-se no teatro-dança de Pina Bausch da maneira mais óbvia e surpreendente. O estado de espírito pode mudar a qualquer momento. Mesmo o maior sofrimento pode reverter-se instantaneamente, dando espaço a uma alegria serena e sem tensões. E, como na poesia, tudo é sugerido ou embalado em movimentos simbólicos, formulados com a força pura da metáfora que não carece de nenhuma interpretação.

Os calafrios do horror, o sentimento de abandono da tristeza, a reação eruptiva contra o destino e finalmente a reconciliação com um mundo desconexo — tudo isso se inscreve com energia irrefreada nos espaços

fantásticos da dança. Quem olha não apenas compreende, mas vive, sofre, nutre esperanças e se angustia, por empatia, com os bailarinos.

O espectador se vê incluído em uma experiência concentrada ao máximo, que o sacode e emociona. Pina Bausch investiga os sentimentos até as suas profundezas, permitindo que eles se articulem diretamente com o corpo. Ao mesmo tempo, arrasta de um só golpe o espectador para uma sucessão de banhos frios e quentes, mantendo-o estendido entre o sofrimento da criatura indefesa, o pânico e a nostalgia de estar, ao menos uma vez, consigo mesmo e em união com o mundo.



2. *Der Fensterputzer*

Regina Advento

Foto: Jochen Viehoff

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Incansável, Pina Bausch envia os viajantes do seu teatro-dança para renovadas excursões a mundos remotos e estranhos, nos quais eles precisam provar a sua capacidade. Nesse percurso, penetra em paisagens abandonadas, fascinantemente belas ou desertas, como um campo coberto por cravos, um deserto aquático, uma floresta de cactos, uma estepe barrenta, sem cobertura

vegetal, rudemente dominada pelos elementos da natureza. Pina Bausch sempre subtrai de seus personagens — e de seus espectadores — o chão firme de seus hábitos, enviando-os a paragens distantes, nas quais eles se vêem obrigados a encontrar a si mesmos, uma vez que todas as perspectivas foram invertidas. A natureza ocupou o palco, o mundo exterior migrou para o interior. Do mesmo modo e inversamente, os agentes dessa experiência precisam dizer quem são e exibir os seus aspectos mais recônditos.

Nisto reside o fascínio do *Tanztheater Wuppertal*: ele não só libertou a dança de sua prisão na bela aparência balética, como também a estimulou a pôr o dedo nos problemas existenciais.

Em suas expedições descalças, o *Tanztheater* transporta os viajantes para regiões desconhecidas e fantásticas, que amedrontam e enfeitiçam ao mesmo tempo. Arrancados dos rituais familiares do cotidiano, reagimos, ficamos sensíveis diante de pequenas nuances e de estados de alma cambiantes. Vemos e ouvimos, cheiramos e degustamos, apalpamos um mundo não familiar como somente as crianças o experimentam. Com isso, as impressões tornam-se mais fortes e seus efeitos perduram durante um tempo maior. Nesse país novo, os bailarinos-atores entram com charme despreocupado e — apesar do confronto — com muita vulnerabilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes. 1993.

CALDEIRA, Solange Pimentel. *O Lamento da Imperatriz: A linguagem em trânsito de Pina Bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana*. São Paulo: FAPEMIG/Annablume Ed, 2009.

CALVINO, Italo. *As cosmicômicas*. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

CANELAS, Lucinda. *Por dentro todos temos a mesma linguagem*. In *Jornal de Lisboa*. 3 de janeiro de 2003.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 2*. Petrópolis: Vozes, 1997.

CORDEIRO, Ana Dias. *Companhia de Pina Bausch não será como ela, eterna*. 30 de junho de 2010. Disponível em ipylon.publico.pt/teatro/texto.aspx?id=260124. Acessado em 05/08/2011.

DALY, Ann. *Tanztheater: The Thrill of the Lynch Mob or the Rage of a Woman?* In TDR 30, 2 (T110) 1986.

DUNDER, Karla. *Pina Bausch traz Masurca Fogo ao Brasil*. Revista Marie Claire. Nº 117. Dezembro. 2000.

KATZ, Helena. *Pina Bausch*. Jornal da Tarde. SP: 25 de novembro de 1997.

KATZ, Helena. *Pina Bausch coreógrafa*. Jornal da Tarde.SP, 15 de dezembro de 2000.

KUMIN, Laura. *Pina Bausch*. Madri: Ed Cultural. 2003.