

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Paula Carolina Petreca

**O PAPEL DO JORNALISMO CULTURAL NO
PERCURSO DA DANÇATEATRO NO BRASIL: A
REPLICAÇÃO DO MEME PINA BAUSCH**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

SÃO PAULO
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**O PAPEL DO JORNALISMO CULTURAL NO
PERCURSO DA DANÇATEATRO NO BRASIL: A
REPLICAÇÃO DO MEME PINA BAUSCH**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Profa. Doutora Helena Tânia Katz.

Folha de Aprovação da Banca Examinadora

SÃO PAULO
MAIO/ 2008

AGRADECIMENTOS

À Helena Katz, orientadora que mais do que auxiliar o desbravamento de territórios pouco conhecidos, iluminou, com sua imensa generosidade e infinita sabedoria, as possibilidades de percorrer trilhas já mapeadas organizando o percurso de outras formas; atentando sempre para as reverberações incutidas em cada passo dado, possibilitando a descoberta de passagens secretas para universos inteiramente vastos e transformadores que ampliaram e continuam ampliando meu modo de relacionar-me com o mundo;

À Christine Greiner, professora dedicada e amiga que tanto conhecimento e inquietação polinizou durante suas aulas, reiterando sempre a infinidade de modos de desenquadrar os pensamentos e perceber a grandeza do projeto em que estamos envolvidos, obrigada por toda solicitude e sinceridade revelada em cada diálogo, cada correspondência trocada, cada silêncio generoso e instigador;

Ao professor Amalio Pinheiro, provocador eloqüente e sincero que audaciosamente expôs suas convicções e impressões a cerca do humano e do mundo, dispondo-se sempre a incitar e desvirtuar meu agir ponderando toda complexidade tropical destas pulsões mestiças que em mim habitam;

Aos professores Cecília Salles, Jerusa Pires Ferreira e José Aidar, que ao longo de suas aulas transmitiram valiosas e importantes informações que muito assomaram a este trabalho e as minhas percepções da existência;

A Sandra Reimão que tanto me incentivou a perseguir meus questionamentos e convertê-los em assuntos;

Ao Centro de Estudos de Dança, valioso local de troca e escambo que fertilizou muitas hipóteses e permanece gestando anseios e determinações;

Aos colegas Ana Cristina Teixeira, Simone Bambini, Andréia Nhur, Gustavo da Palma e Gabi Gonçalves, mestrandos do COS que mais do que dividir dúvidas em sala de aula, compartilharam angústias e alívios, nevoeiros e descobertas; possibilitando trocas intelectuais e afetivas ao longo destes quase dois anos de convivência;

Aos bailarinos Umberto da Silva (*in memoriam*), Carlos Martins, Lara Pinheiro, Carlota Albuquerque e Marcelo Evelin pela imensa solicitude e generosa disponibilidade em participar desta pesquisa;

À minha família pelo apoio incondicional e por toda estrutura solicitada, obrigada Tches por todo suporte intelectual, poliglota, social e emocional investidos e obrigada seu Juju e Dona Cida pelo imenso carinho e pelo apoio por toda vida dedicados;

E ao CNPQ por ter viabilizado a realização deste trabalho dentro da estrutura acadêmica nacional;

A todos um imenso e sincero obrigada!

O PAPEL DO JORNALISMO CULTURAL NO PERCURSO DA DANÇATEATRO NO BRASIL: A REPLICAÇÃO DO MEME PINA BAUSCH

Resumo:

O jornalismo cultural contribuiu para difundir o trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch, legitimando sua assimilação junto aos sistemas simbólicos componentes da tessitura cultural brasileira. Trata-se de um fenômeno operado pelo jornalismo cultural entre as duas primeiras turnês brasileiras de Bausch, ocorridas respectivamente nos anos de 1980 e 1990, sendo a primeira um episódio pálido, com recepção fria de público e crítica, enquanto a segunda reverteu-se em total consagração da companhia germânica. O que aconteceu nesse intervalo de tempo que promoveu tamanha mudança? A hipótese é a de que as informações veiculadas pela mídia impressa puderam formar um conhecimento sobre o trabalho da coreógrafa e torná-lo familiar para a produção cultural local, tecendo um contexto que vem se estabelecendo ao longo de mais de duas décadas. As reflexões suscitadas pelas Teorias Críticas da Comunicação - conforme se apresentam nas obras de Benajmin (1936), Baudrillard (1995), Jameson (1998) e Bauman (2001)- fornecem os instrumentos argumentativos para a compreensão conjuntural do ambiente que acolhe o objeto da pesquisa realizada, e o objeto (a ação do jornalismo cultural entre 1980 e 1990 na difusão de informações sobre Pina Bausch) é focado no âmbito dos discursos das multidões (Negri, 2005). A pesquisa do material publicado em dois jornais paulistanos de circulação nacional, *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*, foi reunida a investigações a respeito dos processos contaminatórios que se estabeleceram a partir daí. Com essa metodologia tornou-se possível delimitar qual o papel que os dois jornais acima citados desempenharam no fluxo informacional entre a esfera artística e a pública. O trânsito teórico-prático se deu na realização de entrevistas realizadas com coreógrafos locais, que se relacionam, de alguma maneira, com a produção de Pina Bausch, e desenvolveram discursos a esse respeito. Tendo em vista a pouca quantidade de registros históricos conjunturais específicos sobre dança no Brasil, a pesquisa espera colaborar com as discussões em curso sobre o impacto do jornalismo cultural e sobre seus rastros na produção de dança brasileira.

Palavras-chave: Jornalismo Cultural; Pina Bausch; Dançateatro; Corpomídia; Coreógrafos Brasileiros; Memética.

THE ROLE OF CULTURAL JOURNALISM CONCERNING THE ROUTE TAKEN BY DANCETHEATER IN BRAZIL: THE REPLICATION OF PINA BAUSCH'S MEME

Abstract:

The German choreographer Pina Bausch has had her work diffused thanks to the contribution of cultural journalism, legitimizing its assimilation into symbolic systems which compose Brazilian cultural assembly. The phenomenon performed by cultural journalism between the first two Bausch's Brazilian tours, occurred in 1980 and 1990 respectively, the first being a pale episode as the audiences reception has been cold and critical, while the second has elevated the German company to a greater level of recognition. What happened meanwhile that promoted such a change? The hypothesis is that the diffusion of information operated by press has dealt to a better knowledge of the choreographer's work, as well as turning it to be familiar to local cultural production, dealing to the construction of a context which is being under process for more than two decades. Reflections raised by Critical Theories of Communication, according to the following authors: Benjamin (1936), Baudrillard (1995), Jameson (1998) and Bauman (2001); evoke arguments which contextualize the cultural comprehension of the environment that hosts the object of this research, and the object (the action of cultural journalism between 1980 and 1990 over the diffusion of information about Pina Bausch) focus on the scope of multitude's speech (Negri, 2005). The research over material published in two newspapers from São Paulo: *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*, has been related to testimonials of various Brazilian choreographers who recognise that the information brought by Pina Bausch has transformed and impacted their work. The methodology applied has enabled the delimitation of the role played by the newspapers previously mentioned, while interchanging information between public and artists. Theoric-practical transit has been established while interviewing local choreographers whose production relate in a certain way to Pina Bausch's one, that have argumented over this issue. Regarding the lack of specific conjunctural historic source concerning dance in Brazil, this dissertation aims to contribute to on-course discussions over cultural journalism impact and its traces in Brazilians dance.

Key-words: Cultural Journalism; Pina Bausch; Dancetheater; Bodymedia; Brazilian Coreographers; Memetics.

INDICE


1. Para O Cartógrafo... ou o Arqueólogo, ou uma Nota de Introdução... _____	05
2. Dançateatro: Leituras e Traduções_____	07
2.1 Primeira Leitura: Dança? Teatro?_____	10
2.2 Segunda Leitura: Reconhecendo o Gesto Investido na Letra à Mão Escrita _____	20
2.3 Terceira Leitura: o Indicativo Pode Também Ser Figurado (e o Inverso Logo Ocorre, com Certeza)_____	24
2.4 Quarta Leitura: Lendo as Entrelinhas_____	31
2.5 Realizar a Tradução_____	36
3. Dançateatro no Jornalismo Cultural_____	40
3.1 Espaço Público de Discussão de Cultura_____	40
3.2 Dança e Jornalismo Cultural: Dimensões de uma Parceria_____	47
3.3 O Mestre de Cerimônias_____	54
3.4 Pina Bausch no Jornalismo Cultural_____	63
4. Replicando “Pinabausch”: a Informação, a Idéia e as Possibilidades_____	73
4.1 Lara Pinheiro : a Experiência Pessoal Revertida em Criação_____	78
4.2 Carlos Martins : Transmutando Impulsos e Sentimentos em Gestos do Movimento_____	81
4.3 Marcelo Evelin: Biografia como Escrita Ambidestra do Corpo/ Ambiente_____	87
5. Novos Caminhos em Lugar de um Destino_____	91
6. Referências Bibliográficas_____	97
7. Anexo – Entrevistas_____	105

1. PARA O CARTÓGRAFO... OU O ARQUEOLOGO, OU UMA NOTA DE INTRODUÇÃO...

As formas de assimilação da informação dançateatro no Brasil é o tema do qual se ocupa esse trabalho. Neste âmbito duas datas revelam-se como importantes delineadores de um foco de observação: a primeira vez que Pina Bausch veio ao país em 1980, e sua segunda visita na turnê de 1990. Tais fatos não se apresentam como marcos isolados de uma narrativa, mas como sinalizadores de uma experiência que no desdobrar do tempo inseriu-se nos modos de fazer e pensar dança em nosso país, permitindo que a dançateatro fosse delimitando um lugar para si por aqui.

A hipótese que guia a investigação é a de que essa informação ganhou complexidade quando foi posta em movimento pelas relações que foram estabelecidas e que o jornalismo cultural desempenhou um papel estratégico nessa operação. A projeção de Pina Bausch no exterior exigiu que a mídia brasileira buscasse maiores informações sobre o trabalho da coreógrafa. Desta forma, além de disseminar conhecimento sobre essa linguagem, a imprensa foi tornando-se apta a reconhecer trabalhos brasileiros que pudessem ser relacionados ao novo pensamento proposto pela linguagem da dançateatro, sintomatizando também a recepção pública destas obras.

Observar um acontecimento passado, anterior ao que se recorda e, no entanto, presente no ambiente através do movimento da memória, é como percorrer uma floresta hologramática onde galhos de fatos pendem sobre nossas cabeças, folhagens de dados estendem-se a nossa frente, idéias rastejam e voam ao nosso redor, mas nada disso é um algo qualquer além de imagens apenas, as mais fiéis possíveis (a partir de um ângulo determinado), daquilo que se quer enxergar. Um holograma é sempre uma recriação tal qual a memória é narração de um fato.



Quando trato do percurso de uma informação desde sua chegada até sua assimilação pelo ambiente também olho para hologramas e a partir do que eles me contam construo um mapa de informações que se relacionam, se cruzam, se complementam e até contrastam, e assim atualizo a descrição que se têm dessa história contornando o que me salta aos olhos.

"Muitas vezes esquecemos o que gostaríamos de poder recordar, outras vezes, recorrentes, obsessivas, reagindo ao mínimo estímulo, vêm- nos do passado imagens, palavras soltas, fulgurância, iluminações, e não há explicação para elas, não as convocámos, mas elas aí estão"

Saramago, 2006

2. DANÇATEATRO: LEITURAS E TRADUÇÕES

“...quero falar sobre nós, sobre aquilo que vivemos enquanto seres humanos.”

Pina Bausch¹

A dançateatro de Pina Bausch alvoroçou a dança nas últimas décadas do século XX. Ao questionar paradigmas ontológicos e deslocar ideais dogmáticos por promover acordos além daqueles habitualmente previstos, sua dançateatro revelou possibilidades da dança se comunicar fora de suas práticas, até então, habituais. As novas formas que propôs surpreenderam a percepção habitual da dança porque mobilizaram propostas inovadoras sobre o que constituía um espetáculo de dança. E propostas inovadoras, se sabe, pedem percepções adequadas ao viés que trazem. A percepção, portanto, tem papel central na capacidade de absorver novidades. Ao ser surpreendida, cabe à percepção buscar uma forma de lidar com o, naquele momento, ainda “desconhecido-em-vias-de-se-tornar-conhecido”. Para tal, necessitará criar as relações que transformarão o “desconhecido” em familiarizável e, então, reconhecível.

Todavia, vale esclarecer que a percepção não é passiva, não fica à espera que a informação do mundo a atinja. A percepção é uma ação de simulação do mundo.

“... perceber é um modo de agir. Percepção não é somente o que acontece conosco, ou em nós. É algo que nós fazemos. (...) A experiência perceptiva presta significativos agradecimentos a nossa aquisição de habilidades corporais. O que nós percebemos é determinado pelo que nós fazemos (ou pelo que nós sabemos fazer); isso é determinado pelo o que estamos aptos a fazer. Para deixar claro, nós ativamos nossa experiência perceptual, nós a agimos.”

(Alva Nöe, 2004: 01)

¹ GASTÃO, Ana Marques. **Chegar Aonde Nunca Fui – entrevista com Pina Bausch**. Porto: Diário de Notícias, 28 de setembro de 2005.

Quando se trata de lidar com uma informação estrangeira em um ambiente que a desconhecia, como é o caso de Pina Bausch e sua arte chegando ao Brasil, em 1980, não há como ignorar que as formas de difusão dessa informação têm papel central, pois o tipo de difusão adotado será responsável por promover interações que habilitam ou inabilitam seu poder de alcance. Ao investigar os modos através dos quais a proposta de dança cênica de Pina Bausch, que repercutiu mundialmente e de maneiras distintas, aqui promoveu seus acordos, surgiu a hipótese de que a complexidade do fenômeno ocorrido aponta para singularidades locais como o **barroquismo**² e a **mestiçagem**³. Estas duas características da sociedade brasileira não devem ser ignoradas, sob pena de, sem introduzi-las na pesquisa, se produzir uma visão míope.

Abordar o fenômeno da dançateatro de Pina Baucsh pela óptica da miscigenação cultural, é também aplicar o entendimento de **Corpomídia**⁴, que propõe que tudo o que é vivo existe na forma de um resultado sempre parcial de uma condição co-evolutiva (Katz, 2004). Essa teoria, desenvolvida por Katz & Greiner (2001, 2003, 2005, 2006, 2007) sustenta que as informações organizadas em um corpo estão em um trânsito contínuo na relação incessante desse corpo com o ambiente e, portanto, com a cultura.

² Um processo barroquizante é aquele em que “cada escrita contém outra de modo a comentá-la, carnavalizá-la; torná-la seu duplo pintalgado”. São amalgamas de texturas diferentes em um espaço de diálogo, citação e paródia. (Sarduy, 1989: 08).

³ A compreensão da mestiçagem como um fenômeno em movimento é fundamental para esclarecer a natureza ‘incorporativa’ operada na mescla. Na mestiçagem, diferentes elementos da cultura se combinam sem hierarquia, de modo que todas as partes são necessárias e fundamentais para a configuração do mestiço; no qual a articulação em mosaico elimina a necessidade de distinguir as partes imbricadas na mistura. (anotação de aula do prof. Amalio Pinheiro, em 20 de março de 2007).

⁴ A Teoria Corpomídia (Katz & Greiner, 2005) esclarece que as relações entre corpo e ambiente se dão em processo co-evolutivo; num fluxo permanente de transmissão de informações, que requer, de ambas as partes, sucessivas negociações no sentido do reconhecimento de dados e do estabelecimento de relações contextuais entre eles.

“As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais.

Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador.”

(Katz & Greiner, 2005: 130)



2.1 PRIMEIRA LEITURA: DANÇA? TEATRO?

“Tudo que é sólido se desmancha no ar”

Marx e Engels, 1852

O percurso do movimento alemão que se consensuou chamar de dançateatro é demarcado por um conjunto de propostas artísticas que começaram a tomar forma já nas primeiras décadas do século XX. Aglutinando proposições bastante particulares sobre dança, através de gerações de artistas com propostas singulares⁵, esta linguagem pôde se desenvolver de modo a produzir um pensamento explosivo, cuja potência vem sendo revelada desde meados dos anos 80, através do trabalho de alguns criadores, dentre os quais se destaca a coreógrafa Pina Bausch. Com ela, essa outra dança alemã alcançou representatividade mundial com uma popularidade que atravessou ocidente e oriente. Sua importância maior talvez tenha sido a de conquistar essa popularidade com uma produção que estremecia os pilares das artes⁶ porque questionava paradigmas estruturais, desencadeando uma série de reavaliações sobre o que era entendido como sendo ou não dança, até então.

O debate sobre a dançateatro começa antes da discussão de categoria ou gênero, pois a polêmica já se instaura desde a sua enunciação terminológica. Em virtude da popularização, por todo o globo, de trabalhos que se ligavam à tradição saxônica que tinha encontrado em Pina Bausch a sua referência mais conhecida, a veiculação midiática da dançateatro impulsionou um modismo

⁵ O pensamento em dança lido em relação à *tanztheater alemão* estabelece uma linhagem evolutiva a partir das idéias lançadas por Laban já nos idos de 1920, que viriam a desdobrar-se nas proposições de outros criadores ao longo do século XX, dentre eles Mary Wigman e Kurt Jooss entre os anos 30 e 60; Gerhard Bonner, Johannes Kresnik e Pina Bausch nos anos 70; Susanne Linke e Reinhild Hoffman nos anos 80; Urs Dietrich, Raimund Hoghe e Jochen Roller nos anos 90; e Sascha Waltz e Constaza Macras, no final do século XX.

⁶ Visto que as reformas de Pina ganharam visibilidade também em outras artes, notadamente o teatro, a performance e o cinema. (Gil, 2004: 172)

que se desdobrou em fantasmagoria⁷ capaz de reduzir uma proposta estética a apenas uma designação sedutora-fashion-absolutizante. A expressão ‘dançateatro’ passou a ser um rótulo legitimador de uma grife europeia, que ia sendo vinculado a toda uma sorte de trabalhos, das mais diversas naturezas, muitas vezes mais preocupados em fazerem a arte do momento do que em reformularem seus discursos artísticos.

Dançateatro tornou-se um termo esvaziado de sentido, um clichê sob medida para a necessidade pública de agrupamento de certas idéias em uma categorização comum e atraente, pronta para ser veiculada na mídia, de acordo com as cartilhas de marketing cultural que pregam o uso de rótulos instigantes que otimizem a atuação consumidora ávida por produções que caibam dentro de pacotes mercadológicos de fácil identificação, como “arte conceitual”, “filmes cult”, “estética pop”, “projetos experimentais”, “linguagem videoclipe”, etc. A “dançateatro” se tornou um desses pacotes.

“No mundo burguês, a obra de arte só pode ser duas coisas: ornamento e mercadoria. Um afresco renascentista na parede de uma Igreja é um complexo composto ideológico, pulsando de tensões morais e intenções de envolvimento coletivo. Um quadro de Manabu Mabe na sala de um banqueiro é apenas um complemento do tapete e do padrão dos sofás. A burguesia saudou a liberdade formal da arte moderna, comprando-a. Transformando-a em mero artesanato: Qualquer artista bem informado de hoje sabe que a arte já acabou. O que continua existindo é artesanato (ou industriano).”

(Leminski, 1986: 31)

⁷ Segundo Marx, o caráter fantasmagórico da arte, e de qualquer tentativa de expressão humana, reside em sua capacidade de serem vendidas como mercadoria. “A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho” (Marx, 1982: 91)

O enquadramento de manifestações humanas sob rótulos midiáticos configura-se como procedimento de manipulação instrumental da linguagem⁸, que, visando determinados fins, deturpa e abrevia discursos de modo a homogenizá-los sob vozes de controle e manutenção da realidade conhecida. Isto ocorre pois a lógica do consumo demanda que as novidades não excedam as sensações advindas de experiência prévia, sob pena de serem despercebidas em meio à avalanche cotidiana de informações, daí a manipulação instrumental operar racionalmente sobre estas informações, empacotando-as nas voláteis embalagens que podem garantir sua ‘consumabilidade’ instantânea. Tal fenômeno é recorrente, nestes tempos que o filósofo polonês Zygmunt Bauman chama de **modernidade líquida** (2001), quando todos os modos de atuação humana tendem a abandonar a solidez tornando-se maleáveis e fluídos:

“Os fluídos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo (...), os fluídos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim para eles o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar...”
(Bauman, 2001: 08)

A dinamicidade, na modernidade líquida, prevê “mudança de formas para acomodação nos mais diversos encaixes” (2001: 50). Os padrões que configuram a existência são absolutamente multifacetados, uma vez que quem os determina é o indivíduo, em permanente e fluída re-configuração, modificando-se em curtíssimo espaço de tempo. Deste modo, a manutenção da existência passa a requerer novos dispositivos de superação das diferenças,

⁸ Na teoria da ação comunicativa J.Habermas define a utilização da razão como um modo de agir orientado por estratégias advindas do conhecimento analítico, que realiza fins sob condições dadas (1987: 57). Por outro lado ele esclarece que a ação instrumental organiza-se por regras técnicas advindos da experiência e com vista à otimização dos dados advindos da realidade. Segundo Habbermas a utilização da racionalidade de forma não comunicativa é o que chamamos manipulação instrumental da linguagem, um modo de agir estabelece ações que têm caráter fundamentalmente intervencionista, visando alcançar um propósito determinado (1987: 45).

pois, para que haja unificação de vozes ao redor de um único discurso, é necessário que o mesmo esteja sempre absorvendo, de modo a evitar cristalizar-se. Assim, a incorporação da mutabilidade passa a acondicionar os indivíduos e suas idéias no novo e atraente cárcere da transconfiguração, onde a possibilidade de movimento maqueia a ilusão de liberdade, já que, mais uma vez, o controle da atuação não é autônomo mas determinado pela possibilidade de realização compartilhada (2001: 50).

Esta noção de liquidez é verificável nas transições para o pensamento moderno e pós-moderno também na dança, quando os sólidos paradigmas clássicos começam a ser contestados pelas idéias de Sergei Diaguilev (1872-1929), Vaslav Nijinsky (1889-1950), Isadora Duncan (1877-1927), Martha Graham (1894-1991) e Rudolf Laban (1879-1958), entre outros artistas, cujo entendimento de dança trazia maior maleabilidade às noções a cerca da produção deste conhecimento artístico. O estabelecimento dos paradigmas opera de acordo com estas mesmas regras de dinamicidade e alternância, situando-se em torno das idéias como o veio onde corre o rio, assegurando, portanto, um atributo de materialidade comum a transpassar as diferentes estruturas.

Com a virada para a pós-modernidade, o trabalho dos artistas passa a ser a construção de proposições libertas das sólidas amarras a um paradigma para habilitarem seus pensamentos a se modificarem relacionalmente, atualizando-se permanentemente, de modo evolutivo. A complexa transição entre os maleáveis paradigmas da modernidade e os pensamentos em permanente reconfiguração da pós-modernidade teve início justamente com os experimentos de Merce Cunningham (1919-), da Judson Church⁹ e da dançateatro alemã de Pina Bausch (1940-).

Esta dinâmica diferenciada de organização do pensamento artístico propõe novos modos de comunicação entre artista e público, estendendo a

⁹ A este respeito consultar capítulo seguinte, onde o assunto será tratado em detalhes.

maleabilidade à esta relação. No entanto, para garantir a preservação de certas estruturas de poder, algumas instituições continuam administrando a inserção de conceitos sólidos neste fluxo de idéias, fixando certos territórios e domínios que garantem alguma margem de controle sobre a expressão individual. O reconhecimento e a diferenciação de múltiplas estruturas, através do estabelecimento subordinado em relação a padronagens de fácil identificação, garante a preservação de alguns estratos artísticos. Na arte, a atribuição hierárquica opera de muitas formas, sendo, talvez, a mais enfática na instituição de categorias.

O ato de categorizar é um procedimento cognitivo amplamente estudado por dezenas de pesquisadores, dentre os quais se destaca o lingüista estadunidense George Lakoff¹⁰. Lakoff propõe a categorização como um fenômeno inerente à organização do conhecimento, cuja inexistência implicaria na incapacidade de identificar quaisquer regularidades estruturais ou funcionais, e a experiência se tornaria uma sucessividade de atos desconexos (1987: 05-06).

“Una vez que hemos identificado nuestras experiencia como objetos o sustancias podemos referimos a ellas, categorizarias, agruparias y cuantificarlas —y, de esta manera, raciocinar sobre ellas”.

(Lakoff & Johnson, 1980: 63-64)

Todavia, em um nível mais alto de descrição, no relacionamento social, categorizar deixa de ser processo auto-organizativo quando passa a atribuir valorização (material) às categorias, estabelecendo uma ordem de prioridade fundamentada por subordinação; o que se processa, portanto, no âmbito de um sistema de relações determinado pela desigualdade de condições de atuação e

¹⁰ George Lakoff (1941-) é professor de Lingüística na Universidade Berkeley, na Califórnia, desde 1972. Publicou importantes livros a respeito dos processos de construção de linguagem, dentre os quais “Women, Fire, and Dangerous Things” (1987), “Metaphors We Live By” (1980) e “Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought” (1999), em parceria com Mark Johnson.

poder. Deste modo, categorizar é sempre hierarquizar, e hierarquizar é sempre uma ação com consequências políticas.

Quando um modo de dançar diferenciado emerge na cena alemã, na segunda metade do século XX, seu reconhecimento como algo distinto do que, até então, ocupava os teatros, exigia imediata categorização. Como as categorias existentes mostravam-se insuficientes para abranger a complexidade do novo objeto (justamente porque o objeto em questão questionava tais categorias), foi necessário re-examinar os eixos categóricos disponíveis. Uma vez que os estratos existentes representavam determinados paradigmas de entendimento, cuja apropriação era superada justamente pela forma de arte que se colocava, foi necessário conceber e nomear uma 'nova' categoria.

A forma de nomear é a forma de pensar. Pensa-se o mundo através do estabelecimento de relações. O pensamento humano é relacional: promove agrupamentos, encontros, misturas, atualizações, contaminações, imbricações, entre outras formas de ação, envolvendo toda e qualquer informação a que se tem acesso. Por isso, cada pensamento é mesmo individual; é a construção particular de cada pessoa que a habilita a estabelecer as relações com as informações a que ela é exposta de uma ou de outra forma. Essa construção se dá conforme o que lhe é possível realizar, pois depende de uma série de fatores, como por exemplo: o corpo que tem; os lugares onde viveu; o que comeu e bebeu; com quem comeu e bebeu; os ambientes que conheceu ou frequentou; as pessoas com quem conviveu e convive; sua época e seu tempo de vida; seus hábitos; suas experiências; enfim, as informações com as quais se relacionou ao longo do tempo (ver Katz & Greiner, 2005).

A necessidade humana de nomear responde à ânsia de organizar e distinguir os conceitos. Nomear é também uma ação cognitiva de reconhecimento e individualização de uma informação, configurada através de um ato metafórico. A escolha de uma nomenclatura supõe um universo significativo abrangente do qual a emergência de um termo vincula-se à valoração metafórica, favorável para o nomeado.

“Nomear é representar, e a representação é, por natureza, um acto figurativo porque metafórico. Toda a nomeação é imagem.”
(Mendes Pinto, 2001)

A prática cotidiana de nomear e classificar aprisiona idéias em conceitos, lhes privando do acaso e das alterações permeadas pelo tempo (Katz & Greiner, 2006: 125-126). O caso da dança-teatro pode exemplificar muito bem esse fato. Na Alemanha, a palavra *tanztheater* (em alemão, *tanz* = dança / *theater* = teatro) surgiu em decorrência da necessidade sentida por alguns estudiosos do movimento, como Rudolph von Laban¹¹, que não encontravam nas terminologias existentes a extensão de significados necessária para dar conta da amplitude proposta por sua arte.

Cada vez que utilizamos um conceito, carregamos todo um conjunto de atributos reunidos neste conceito, que o estrutura e conceitualiza em domínios para além de nossa intencionalidade. Então, a forma como utilizamos conceitos não é impune, pois mesmo o pinçamento de um recorte, ou a utilização isolada de um termo, só produz sentido num sistema quando estabelece relação funcional com outros conceitos. Essa relação se dá entre os signos que compõem o texto e o ambiente externo, do qual esses mesmos signos foram extraídos para compor aquele conjunto invariante de relações (Iasbeck, 2000).

Ao se estabelecer um conceito aglutinando dois outros, representados por duas palavras (*tanz* e *theater*) que, grafadas juntas, sem o hífen, não inauguram um termo composto, cria-se um termo mestiço¹², cuja morfologia se

¹¹ Ao seu respeito será tratado na próxima seção deste capítulo.

¹² “O termo mestiço aqui não remete a cor, mas os modos de estruturação barroco-mestiços que acarretam, pela confluência de materiais em mosaico, bordado e labirinto, outros métodos e modos de organização do pensamento. Tais modos não binários desconhecem o dilema entre identidade e oposição: a mestiçagem se constitui como uma trama relacional, conectiva, cujos componentes não remontam saudosa e solitariamente a instâncias auroras perdidas, mas sim festejam o gozo sintático dessa tensão relacional que se mantém como ligação móvel em suspensão.” (Pinheiro, 2006: 10)

estrutura sobre a justaposição de dois radicais¹³. A lógica operada na atribuição do conceito, que prevê que a junção destes dois termos implica sua interpenetração, configurando um referente semântico unitário e distinto das duas partes que se misturaram para sua configuração sem, no entanto, deixar de apresentar características de cada uma delas, mas agora borradas, indissociáveis das colaborações sígnicas habilitadas pela mestiçagem.

“A tradução informativa entre estas fronteiras, a interação entre estruturas e subestruturas diferentes, a intrusão’ semiótica direta e ininterrupta de uma estrutura no território da outra’ dão forma à geração do sentido, ao nascimento de uma nova informação.”
(Lotman, 1992:17)

O problema é que a mestiçagem explícita na nomenclatura desapareceu na propagação do termo. Ao invés de promover a operação de mestiçagem como a sua questão, aparentemente o que acabou sendo destacado foi justamente a discriminação de duas naturezas distintas. Na tradução para o português, o hífen consolidou a separação das palavras dança e teatro, fazendo delas uma palavra composta, ou seja, afastou a questão da mestiçagem da nomeação. A imbricação que resulta em mestiçagem foi arrancada para favorecer um entendimento binário, que achata a complexidade porque opera somente por oposição. Isto sucede sempre que se concebe um conceito pela inversão ou negação de outro, estabelecendo uma vinculação no formato de pares opostos (Pinheiro, 1993).

“Aquilo que pretende permanecer como diferença, fora das texturas fronteiriças em trânsito, corre o risco de transformar-se em homogeneidade carrancuda, repetitiva e totalitária. Os componentes já não podem ser vistos monadicamente, como dígitos sucessivos discretos, nem encaminham-se na direção de uma futura unidade sintética

¹³ Na morfologia, o radical comporta o núcleo de significação da palavra, sua base rarefeita, vaga, que vai sendo delimitada com maior precisão pelo acréscimo de outros morfemas (prefixo e sufixos).

salvadora: persistem bravamente nesta trama de confluências, nesse vitral ou palimpsesto de séries e linguagens. O prazer do componente está na festa da composição para a qual contribui, não no narcisismo isolado da sua participação competitiva. Isto vale para os ingredientes de um bom prato de comida, para uma obra poética e para as grandes catedrais."

(Pinheiro, 2006: 10-11)

O modo binário percebe as relações apenas como emparelhamento de blocos, que admitem a proximidade apenas para que ela revele a distinção e a inalterabilidade que os dois termos conservam um em relação ao outro. Os pensamentos que adotam esse modo de olhar o mundo não apenas ergueram paredes entre os termos dança e teatro, mas as levantam também entre uma série imensa de pares de idéias segregadas pela dicotomia, tais como corpo e mente, matéria e espírito, forma e conteúdo, cabeça e coração, fora e dentro, natureza e cultura, razão e emoção.

"O idioma, por isso mesmo que é uma tradição verdadeiramente viva, concentra em si, instintiva e naturalmente, um conjunto de tradições, de maneiras de ser e de pensar, uma história e uma lembrança, um passado morto que só nele pode reviver..."

Fernando Pessoa,

A força de uma terminologia que é adotada pelos meios de comunicação compromete os seus possíveis desdobramentos, as suas possíveis articulações, todas as suas maneiras de se replicar. Por isso, é sempre muito importante cuidar das palavras que se usa, pois elas carregam o seu futuro. Apresentada com um hífen, a dança-teatro se distingue da dançateatro mais que visualmente.

Diante desta situação, fica mais claro perceber porque a idéia de dançateatro soa sempre tão nebulosa e propicia tantos mal-entendimentos no processo de seu reconhecimento. Para que se possa prosseguir, é necessário (re)conhecer o gesto investido na mão que cunhou esta escrita.



Foto: Café Müller. Francesco Carbone. 1985

2.2 SEGUNDA LEITURA: RECONHECENDO O GESTO INVESTIDO NA LETRA À MÃO ESCRITA

“A dança, como a poesia, é a arte da metáfora e da abstração, apesar de passar diante de nós rapidamente e não poder ser relida.”

Jennifer Dunning¹⁴

Pina Bausch trouxe um outro entendimento de corpo e de movimento, repercutindo uma tradição de dança cujo embrião pode ser localizado muitas décadas antes do seu surgimento. Dentre outros, alguns grandes mestres precisam ser lembrados, por conta das mudanças de compreensão do sentido do movimento que propuseram: o franco-estadunidense François Delsarte (1811-1871), o austro-suíço Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950) e o austro-húngaro Rudolf von Laban (1879-1958).

Delsarte desenvolveu uma gramática dos gestos, relacionando-os diretamente à expressão individual e, por conseguinte, realçou a intrínseca relação entre movimento motor e atividade mental (emocional), chamando a atenção para a importância das questões existencialistas na dança. Tinha como alguns dos princípios de seu treinamento as noções de movimento guiadas por oposições, paralelismos e sucessões (Fahlbusch, 1990: 32).

Dalcroze, por sua vez, não foi propriamente um teórico da dança, mas desenvolveu um sistema de musicalização através da experiência do movimento denominado euritmia. Com a euritmia, propunha que todo som poderia ser experimentado através de uma experiência sensório-motora, buscando, através da noção de ritmo, estabelecer uma corrente de informação entre sistema nervoso e os sentidos da percepção (Fahlbusch, 1990: 32). Já Rudolf Laban, este sim um pesquisador do movimento, dedicou-se a desvencilhar as movimentações corporais de estigmatizações sociais propondo

¹⁴ Dunning, Jennifer. **To see, even to enjoy, but perhaps not to understand.** US: New York Times, 06 de abril de 1998. B2.

um sistema de organização corpóreo-espacial que habilitava o indivíduo a expressar-se livremente a partir de sua cinesfera¹⁵, de modo a reconhecer a relação entre o corpo e seu entorno, alterando as dinâmicas relacionais e as estratégias de comunicação através do movimento (Laban & Ullman, 1990).

Laban, já no final da década de 1920, empregava o termo dançateatro (*tanztheater*) para descrever a sua dança, que se interessava mais pela inquietação que movia o indivíduo a realizar um movimento do que pela forma do movimento em sua realização. Esta idéia, que enfocava a expressão individual, contaminou o pensamento de Mary Wigman¹⁶ e de Kurt Jooss¹⁷.

Jooss somou a este pensamento suas próprias questões a respeito das relações indivíduo-sociedade, e tornou-se um dos principais professores da Folkwang Hochschule, em Essen¹⁸. Foi professor de Pina Bausch, e contribuiu para a formação do pensamento desta coreógrafa, que revolucionou as bases da dança nos anos 70, particularizando um modo de dançar que se popularizou ao redor do mundo.

¹⁵ Segundo Rengel (2004: 32-33), a cinesfera é a esfera pessoal do movimento; é o espaço em volta do corpo do agente no qual, e com o qual, ele se move. Esta esfera cerca o corpo do agente esteja ele em movimento ou em imobilidade. É a esfera dentro da qual o movimento acontece. Suas delimitações correspondem espacialmente ao alcance dos membros e partes do corpo do agente que se expandem para longe de seu centro, em qualquer direção, durante o movimento.

¹⁶ Mary Wigman (1886-1973), expoente da dança expressionista, propunha uma forma de dança que libertasse o bailarino das restrições do balé para encontrar novas concepções do movimento e de sua função no espaço, em sintonia com o ritmo de seu corpo. (Vietta, 1956: 12)

¹⁷ O coreógrafo alemão Kurt Jooss (1901- 1979) se valia de dramatizações como recurso estilístico, propondo uma outra forma de tratar o movimento na composição de uma obra. Ele estruturava suas criações codificando o subjetivo em linguagem de dança. No caso de sua mais famosa peça, *A Mesa Verde*, de 1932, explorou as relações entre corpo e espaço organizando os movimentos de forma a refletirem estados mentais e sentimentos engajando uma severa crítica social e política. (Bergsohn, 2003)

¹⁸ Fundada na cidade alemã de Essen em 1927 por Kurt Jooss e Rudolf Schulz-Dornburg, a escola Folkwang oferece cursos de Música, Dança e Teatro desde sua fundação, permitindo aos seus alunos transitar entre disciplinas de competências diversas com o objetivo de tornar a formação do artista a mais integrada possível. (informação disponível no website da escola: www.folkwang-hochschule.de, acesso em 20.02.2008)

“Antes do artista foi o homem que existia em Kurt Jooss que me influenciou. Sempre aberto a novas possibilidades, ele trazia outros coreógrafos e outras propostas para trabalharem conosco. Nos treinava em todas as técnicas, por isso, não se pode falar em um estilo Kurt Jooss, o que é ótimo”

Pina Bausch, 1980¹⁹

À frente do Balé do Teatro de Wuppertal desde 1973, Pina Bausch alçou a até então desbotada companhia ao patamar das instituições de dança mais representativas em atividade. Sua dança trazia um discurso que formulava de maneira inteiramente original o que lhe antecederam. Organizou uma linguagem que ampliava o que habitualmente se usava como movimento, pois passou a abarcar, em um mesmo espaço, não apenas os passos de dança de natureza técnica, como também movimentações cotidianas, funcionais, mecânicas, ilustrativas, representativas, etc, que eram mais comumente associadas ao teatro.

É interessante lembrar que nos Estados Unidos, na mesma época, se desenvolvia uma leitura mais ampla da dança, que também incorporava gestos do cotidiano. Todavia, o movimento norteamericano que se sediou na Judson Church, em Nova York, trabalhava os gestos cotidianos sem a ênfase teatralizante que Pina Bausch introduziu na sua produção.

“... não é unicamente através da tradição da dança moderna... É também a oposição ao bailado clássico, que domina na cena alemã ocidental dos anos 60, que abre caminho a conteúdos e formas inéditos, e à definição de instrumentos cenográficos e teatrais para a dança contemporânea.”

Pina Bausch, 1993.

¹⁹ Katz, Helena. **O Desespero e o Amor no Ballet de Wuppertal**. Folha de São Paulo – Ilustrada, p21. 14 de julho de 1980.

Além de Pina Bausch, outras duas alunas da Folkwang Hochschule se engajaram no mesmo conjunto de idéias bastante particular sobre dança que lá se formou ao longo dos anos, com as heranças de Laban, Wigman e Jooss. Reinhild Hoffmann e Susanne Linke²⁰ passaram a formar, com Pina, uma trindade à qual se soma a figura do coreógrafo Johann Kresnik²¹. Para completar a lista dos que contribuíram para definir a plataforma estética deste gênero, seriam necessários outros nomes, mas não se deixará de lembrar ao menos mais um, o de Gerhard Bohner²².

Se existir algum traço comum nos discursos de toda uma geração de coreógrafos ligados à Folkwang Hochschule, cujos trabalhos “estruturaram” a linguagem da dançateatro, deverá ser justamente essa confluência de saberes técnicos da dança com outras formas de movimento encontradas para apresentar as pulsões, os sentimentos, as emoções humanas. E essas outras formas surgem, basicamente, das razões que levam o corpo a organizar a expressão e não da reprodução de formas já existentes para emoções e sentimentos. Vale lembrar ainda que, apesar de abrigados todos juntos sob a guarda do nome dançateatro, os trabalhos destes coreógrafos eram bastante diferenciados uns dos outros, de modo que, além do fato de serem criadores alemães revelados nos anos 70, o que une Bausch, Linke, Hoffmann, Kresnik e Bohner, é o interesse comum sobre as maneiras que a dança teria para tratar das questões existenciais do indivíduo e da sua subjetividade.

²⁰ O pensamento de Linke liga-se mais ao de Wigman, cujo enfoque ocupa-se da realidade interior, da vivência da alma, e não tanto do fato social como a óptica de Jooss. (Dietrich, 1994)

²¹ O que Kresnik realizava era por ele chamado de ‘teatro coreográfico’. Sua preocupação não era tratar os corpos como objetos de talento lírico de dança, mas sim como superfícies de projeção social da crueldade política e econômica. (Wesseman, 2003)

²² Gerhard Bohner (1936- 1992) teve formação em dança clássica, mas trabalhou também com Mary Wigman. Nos anos 70, dirigiu o Tanztheater de Darmstadt, onde realizou produções dramáticas associadas à ópera, reconstruiu obras plástico-coreográficas da Bauhaus, e realizou experiências criativas incorporando estas novas experiências à sua pesquisa de movimento. (Schmidt, 1992)

A inauguração de uma forma de linguagem designada por dançateatro emerge de um contexto que a produziu na Alemanha. Este momento da dança alemã representa uma reforma nos entendimentos até então existentes sobre este fazer artístico. Como se sabe, para um pensamento reformular-se, é preciso que estabeleça novas conexões, re-organize seu contexto. Como o pensamento acontece no corpo, é justamente nele que se verificará o arranjo das idéias que ele vier a produzir na forma da dança. Se a dançateatro traz pensamentos diferentes, sua organização nos corpos também há de ser diferenciada; e esta diferença se faz perceptível tanto em resultados quanto em procedimentos, uma vez que ambos se ligam indissociavelmente.

2.3 TERCEIRA LEITURA: O INDICATIVO PODE TAMBÉM SER FIGURADO (E O INVERSO LOGO OCORRE, COM CERTEZA)

“a dança respira polissemia de um ambiente que é permanente produção de semiose: o corpo humano que dança” Helena Katz, 2003

A multiplicidade de relações criadoras em um sistema de signos nos leva a entender que as suas construções simbólicas estão sempre em trânsito. As concepções das obras de Pina Bausch surgem de uma confluência de informações, desde o caráter transnacional do elenco da companhia de Wuppertal até a própria formação de sua coreógrafa, que organizou seus conhecimentos através do aprendizado de técnicas de dança clássica e da tradição expressionista da dança alemã. Além disso, é bastante marcante a passagem de Bausch pelo setor de dança da Julliard School, na década de 1960, quando as artes do espetáculo passavam por uma série de inovações que, nos Estados Unidos, caminhavam lado a lado com os movimentos artísticos de

vanguarda pop que incorporavam artes plásticas, vídeo e performance à sua constituição²³.

O entrecruzamento de tão variadas experiências serviu para despertar o projeto poético de Pina Bausch, que começou a tomar forma nos anos 70, quando a coreógrafa passou a criar suas primeiras peças. Nelas apontava uma nova proposta de linguagem para a dança, diferenciada dos padrões da época. Se nem mesmo seus bailarinos entendiam suas proposições, imagine-se, então, as platéias:

“... Pina não era aceita na casa e era criticada por todos os lados. (...) Vários bailarinos queriam abandonar a montagem nos primeiros meses de trabalho. O público deixava em massa o teatro, enquanto hoje acontece o contrário. (...) O que ela fazia até então com o grupo da Folkwang era desconhecido fora dali. Para a escola dirigiam-se apenas professores de dança e gente interessada que não são exatamente o público normal. Os espectadores que iam a balés em geral queriam ver ‘Giselle’ ou ‘O Lago dos Cisnes’, e não as imagens de pesadelo de Pina Bausch.”

Susanne Schlicher, 1987²⁴

Para dar prosseguimento às suas experimentações com menor atrito, Pina enveredou pelo universo das óperas, valendo-se da estrutura das canções para criar algo próprio em consonância com as bases formais das obras. Neste primeiro ciclo criativo- compreendido entre *Fritz*, de 1974 até a *A mudança de Renate*, de 1977; composto ainda das obras *Ifigênia de Tauris* (1974), *Duas*

²³ *“Bausch foi influenciada (sic)* pela colaboração entre as artes tanto em sua experiência norte-americana quanto curo péia. A dança-teatro alemã parece ter-se desenvolvido neste contexto interativo. Durante as primeiras décadas deste século (século XX), a interação entre as diferentes áreas artísticas era a principal qualidade dos movimentos europeus de vanguarda, que se desenvolveram próximos a, ou mesmo, interagindo com a dança-teatro. (Fernandes, 2000, p 17)*

[* aqui se prefere usar o termo ‘influência’ e adotar ‘contaminação’ porque as informações às quais Bausch foi exposta estabeleceram diálogo com todo um universo já existente nela, que favorecia um determinado tipo de acordo com a informação que chegava. Não houve condicionamento hierárquico no trânsito informacional para que se configurasse uma operação do tipo que se chama de influência.]

²⁴ *Apud* Cypriano, Fabio. **Pina Bausch**. São Paulo: CosacNaif, 2005; p.26.

Gravatas (1974), *Eu o Levo até a Esquina* (1974), *Adágio*(1974), *Orfeu e Euridice*(1975), *A Sagração de Primavera* (1975), *Os Sete Pecados Capitais* (1976), *O Barba Azul* (1977) e, *Vem Dançar Comigo* (1977) - Bausch dedicou-se a estabelecer a estrutura fragmentar da dramaturgia e a pesquisar a desconstrução processual do gestos, configurando uma linguagem própria que revelou seu ápice organizacional na estrutura cênica de *A Sagração da Primavera*, para formalizar-se com mais estabilidade em 1978, com a montagem de *Ele a Levou pela Mão ao Castelo e os Outros a Seguiram*, uma adaptação de Macbeth para o Teatro de Bochum, em cujos ensaios emergiu a metodologia das perguntas que passou a acompanhar os processos criativos da coreógrafa desde então. (Veloso, 1990). O que era levado ao palco exigia rever as qualificações do que se entendia por dança, teatro e performance.

“As apresentações teatrais de Pina Bausch são provocações contra a perfeição e intransigência do balé, contra o ‘bom gosto’ do mundo mágico da dança. São também provações contra um modo cultural que, metódica e assiduamente, sempre dispõem de uma etiqueta pronta para tudo que é arte no país inteiro. Se não existe uma adequada produz-se rapidamente uma nova, e por ser cômodo e soar incrivelmente moderno, a etiqueta destinada a Pina Bausch denomina-se: Teatro das Mulheres.”

Renate Klett, 1979²⁵

Uma obra não comunica só através do que está explícito nela: é na inquietação que move a concretização do trabalho que seus nexos constitutivos configuram-se como mensagem poética, organizando um pensamento a partir do encadeamento de princípios expressivos. Ou seja, a dança constitui uma linguagem que não se encerra em si mesma, uma vez que sua leitura propõe a intersecção com outros sistemas, como o visual, o sonoro, o cinético, o gestual, o poético, dentre outros.

²⁵ Programa das apresentações da turnê brasileira do Wuppertal Tanztheater em 1980. p2.

Considerando, portanto, a dança-teatro como um texto da cultura que se constitui na relação com outros textos, perceberemos que seu caráter declaradamente fronteiriço favorece constantes hibridizações, determinadas pelo contato sógnico. Segundo Lotman (1979), todo sistema cultural apresenta duas tendências contraditórias e constantes: uma diz respeito à abertura e expansão, enquanto outra, ao mesmo tempo e de modo variado, atua em favor do autocentramento e da concentração.

*"... una cultura orientada predominantemente hacia el contenido, antitética a la entropía (al caos), y cuya oposición fundamental es aquella entre 'ordenado' y 'no ordenado', se concibe siempre a sí misma como **un principio activo que debe propagarse**, mientras que ve en la no cultura el ámbito de una propia difusión potencial. En cambio, en las condiciones de una cultura orientada predominantemente hacia la expresión, y en la que interviene como oposición fundamental aquella entre lo 'correcto' y lo 'erróneo', puede no darse en general la tendencia a la expansión".*

(Lotman, 1979: 82).

A organização do movimento artístico chamado dança-teatro cumpre as duas tendências apontada por Lotman: tanto representa o alargamento de um sistema sógnico, uma vez que o vocabulário da dança passa a correlacionar-se com o de outros sistemas, abrindo as possibilidades significantes de seus códigos, quanto se autocentra de modo a construir um perfil próprio para ser identificada.

Verifica-se, portanto, que a dança-teatro se organizou de forma a promover adensamento informativo de seu sistema da cultura, posto que a admissão de relações de interpenetração com outros sistemas culturais gera proliferação de conteúdos e acionamento de sinonímias que promovem

complexa aliteração²⁶ de elementos em grande volume, em um processo extremamente barroquizante (Pinheiro, 2006: 21-22).

Sendo a cultura um sistema multiforme de categorias simbólicas que regulam ações sociais, o ato de transfiguração cênica da atividade social em forma de dança requer elaborada promoção de acordos entre os signos de diferentes sistemas correlatos para sistematizar a representação simbólica de um todo significativo. No caso da dança, corresponde a um sistema de sentidos dependente da percepção e do contexto dos sujeitos envolvidos no processo de comunicação que a obra estabelece.

“Não se pode recorrer a nada: a nenhuma tradição, a nenhuma experiência. “Não há nada que sirva de apoio. Estamos sozinhos diante da vida e das experiências que fazemos, e nossa solitária tentativa é fazer visível, ou ao menos sugerir, aquilo que sempre se soube. Isso é o que está sempre a fazer qualquer artista em qualquer época. E de nada ajuda que já tenhamos feito várias peças. A cada peça nova, a busca torna a iniciar, e toda vez tenho medo de não conseguir. Os meios na dança-teatro nasceram a partir de uma certa necessidade e também de uma certa carência: encontrar uma linguagem para aquilo que no se pode expressar de outra forma..”

Pina Bausch ²⁷

As particularidades que constituem a dança-teatro como linguagem mestiça de dois sistemas correlatos, porém, distintos, se mostra como uma das grandes questões a respeito desta arte. Ao posicionar-se como gênero artístico em território de fronteira, seu caráter mestiço contesta a noção de categorias que

²⁶ A aliteração na dança-teatro diz respeito ao processo que aproxima elementos semelhantes, mas de naturezas diferentes, criando repetições em mosaico, o que termina por fornecer informações de adensada carga de significado com economia de significantes, na medida em que os signos se reiteram e se complementam, promovendo o apontamento do sentido sem necessitar entregá-lo prontamente configurado. A cena das peças de Pina Bausch apresentam universos imagéticos absolutamente profusos, onde é preciso criar espaço para os corpos, espaços estes que se desfazem e reconstroem dentro de um ritmo insondável, instável, e pouco previsível, como as próprias relações que relata.

²⁷ Discurso proferido em ocasião do recebimento do título de doutora ‘honoris causa’ da Universidade de Bolonha em 25 de novembro de 1999.

impera nos segmentos artísticos, definindo gêneros centrais e periféricos. No caso da dança, na maioria das vezes se põe no centro as modalidades mais formalizadas; e são deixadas na margem as manifestações mais rizomáticas²⁸. A oposição à idéia de categorias derruba a estratificação, se abrindo à movência²⁹, no sentido de pensar a dança como um tecido da cultura cuja abstração e porosidade de fronteiras lhe possibilita estabelecer vínculos com textos de outras naturezas, em um processo constitutivo de diferentes níveis de inserção no espaço e no tempo, “sem mutilá-la do meio no qual interage”.

“Em suma, não se pode observar uma onda sem levar em conta os aspectos complexos que concorrem para formá-la e aqueles também complexos a que essa dá ensejo. Tais aspectos variam continuamente, decorrendo daí que cada onda é diferente de outra onda; mas da mesma maneira é verdade que cada onda é igual a outra onda, mesmo quando não imediatamente contígua ou sucessiva; enfim, são formas e seqüências que se repetem, ainda que distribuídas de modo irregular no espaço e no tempo.”

(Calvino, 1994: 08)

A transformação em uma linguagem artística pode ser tão impactante que suscite a necessidade de sua identificação e descrição, bem como reflexões a respeito das razões de sua ocorrência. Por vezes, a transformação produz uma desestabilização tão significativa que exige a revisão sistêmica e estrutural da linguagem. Isto implica na necessidade de investigar o que se passou buscando seus nexos com as formas até então habituais de expressão e comunicação daquela linguagem, bem como as suas interrelações com o ambiente ao qual pertence.

“Dançateatro tem se desenvolvido como uma arqueologia dos modos de vida. Mímica, gestos, movimento e espaço são elementos de uma estética de fronteiras que se entrecruzam,

²⁸ Deleuze e Guattari deslocam da biologia o conceito de rizoma (1995), utilizando-o para descrever um pensamento que desconsidera a centralização, a hierarquia e a dicotomia, como prevaletentes, e que, de fato, incorpora o múltiplo, a multiplicidade.

²⁹ Conceito de Paul Zumthor (1997) que diz respeito à capacidade que certos objetos da cultura possuem para deslocarem-se território-temporalmente, adaptando-se com extrema plasticidade a condições novas, garantindo, assim, sua longevidade no cerne da cultura.

buscando desenvolver uma nova forma de percepção em oposição aos mundos de imagens pré-concebidas, tampadas (alteradas) por nossas maneiras de ver”.

(Baxmann, 1990)

A dançateatro constitui um conjunto que acolhe códigos variados³⁰ em constante trânsito que configuram um sistema aberto³¹. As relações que se estabelecem entre seus componentes internos e as estruturas externas configurando representações da cultura são dinâmicas, ou seja, delineiam séries culturais cuja ação em processos tradutórios estabelece redes interativas de significantes. Isto promove constante re-organização da estrutura ebuliente desta esfera, à medida que novas informações vão se aglutinando na sua constituição; processando constante diálogo entre os eixos sincrônicos e diacrônicos, e assim, ativando a memória incessantemente através de reconhecimentos e rupturas que tornam intrínsecos os vínculos entre vanguarda e tradição³², acumulando em si diversas temporalidades que se ativam no cruzamento entre os eixos sincrônicos e diacrônicos³³, o que promove dinamização do modo como vai se configurando a memória da cultura³⁴.

³⁰ Aqui cabe observação referente à diferentes naturezas de movimento, desde os técnicos até movimentações cotidianas, funcionais, mecânicas, ilustrativas, representativas; fundem-se na configuração de uma linguagem comum.

³¹ Segundo a Teoria Geral dos Sistemas (Bertalanffy, 1936), os sistemas chamados abertos são sistemas que interagem com o ambiente, realizando trocas de energia materiais e informações. Auto-regulados, capazes de crescimento, desenvolvimento e adaptação.

³² O posicionamento que tende para o tradicional (da ordem da semelhança, da reiteração) prima pelo reconhecimento como recepção, enquanto que a postura vanguardística (da ordem da radicalização, da ruptura) preza pelo estranhamento na réplica: apesar de opostas, tais atitudes são especulares e, portanto, co-dependentes, pois em sua condição de alteridade, ambas as informações garantem a heterogeneidade necessária para a incidência de trocas geradoras de novas informações dentro da esfera, garantindo sua sobrevivência através da complexificação de sua natureza, que adquire resistência à medida que se sedimenta nas hibridizações.

³³ O eixo sincrônico é o eixo da simultaneidade, no qual devem ser estudadas as relações entre os fatos existentes ao mesmo tempo num determinado momento de um objeto, que pode ser tanto no presente quanto no passado. Enquanto que o eixo diacrônico é o eixo das sucessividades, no que diz respeito à história do objeto, um estudo que se volta às relações entre um determinado fato e outros anteriores ou posteriores, que o precederam ou lhe sucederam.

³⁴ A memória da cultura diz respeito ao universo de imagens e informações individualmente colecionadas. Mas, apesar de individual, a memória da cultura é indissociável da realidade em que está inserida em virtude dos traços de coletividade que carrega.

2.4 TERCEIRA LEITURA: LENDO AS ENTRELINHAS

“Imaginar é aumentar o real em um tom”

Gaston Bachelard

Para representar os anseios de Pina Bausch e dos outros coreógrafos da dança-teatro alemã, foi necessário revisar os códigos e padrões vigentes, propondo formas de desconstrução, reiteração, ou mesmo, críticas. Desestabilizar um treinamento corporal não implica em somente questionar a sua forma, já que esta é sempre a mídia de seu conteúdo, e seu conteúdo são suas idéias, seus pensamentos - mas não somente o que pertence ao domínio do verbal. As informações, ao serem resignificadas através da reorganização perceptual dos atributos expressivos, de modo muito particular aos corpos onde a reorganização se dá, estabelecem um novo pensamento sobre dança.

O vocabulário da dança passa a admitir outras traduções, para além daquelas habituais, de modo que as possibilidades significantes de seus códigos transcendem o dialogismo auto-referente e passam a realizar transposições mais complexas envolvendo signos de outros sistemas, que atualizam e recriam os códigos próprios de sua linguagem. No caso da dança-teatro, as possibilidades de transposição das informações se redimensionaram a partir do momento que dispositivos técnicos ou estéticos de outras linguagens foram incorporados pela dança, organizando complexas representações imagéticas e sígnicas.

Em Pina Bausch tem sido observada a utilização de procedimentos como o uso da repetição na partitura de movimentos; a fragmentação narrativa e a dramaturgia de justaposição; a apresentação de subjetividades expressa nos estados corporais (e não em narrativas psicologizadas); a construção de não-danças através da incorporação formal de códigos de dança; a concessão de voz aos bailarinos durante o processo criativo rompendo com a tradição mono-

vocal da ditadura coreográfica (Lepecki, 2003); a reprodução de jogos sociais como perturbadores da noção dual de ficção e realidade; a utilização de cenografia, iluminação, figurino, trilha sonora e projeção de vídeo fomentando a construção de imagens sígnicas; a exploração de temáticas envolvendo invariavelmente relacionamentos humanos e as relações entre homem e ambiente; etc. - como índices empíricos das reformas propostas por esta criadora.

Pôr em questão instâncias constitutivas da dança em variados âmbitos (formal, técnico, estético, político, ideológico, etc) é prática necessária à ampliação do campo relacional do qual emergem as criações, pois implica deslocar, recombina e reconfigurar constantemente a matéria na qual se age de modo a adensá-la e autonomizá-la, visando superar o campo do provável através da invenção de novas realidades. Neste sentido, a dançateatro de Bausch é exemplar, uma vez que seus trabalhos se constituem justamente da articulação de realidades nos corpos de seus bailarinos, onde se criam representações da vida humana a partir da reprodução de comportamentos, modos sociais, e registros corporais, apreendidos no cotidiano. Eles preservam sua capacidade empática³⁵ ao se permitirem se atualizar no momento único de cada cena, que é também o momento único de cada corpo, de forma que a expressão investida naquilo que representam está sempre imbuída da organicidade do ato performático.

Como, muitas vezes, o material levado à cena provém da biografia pessoal do elenco, a sua criação ocorre de maneira sobreposta, pois restaura uma ação neuronalmente já mapeada³⁶ em uma outra trilha sensório-motora,

³⁵ O neurologista português Antonio Damásio (1944-) explica a empatia como uma ação cerebral de simulação interna de estados de corpo, que consiste numa rápida modificação do mapeamento corporal, que passa a representar o mapa do outro agente da experiência empática. Isto se dá através da ação dos córtices pré-frontais/pré-motores que enviam sinais para as regiões somatossensitivas que processam a simulação corporal (2004: 125-126).

³⁶ Uma experiência já mapeada é aquela que já possui uma analogia neural, uma representação imagética mental. Estas representações ocorrem no corpo caracterizando modificações microestruturais nas células nervosas e nas junções entre elas, criadas por aprendizagem em um circuito de neurônios. (Damásio, 2000: 407-408)

que produz outro mapa. Essa espécie de re-experiência produz novidade no corpo³⁷, alterando seu estado e lhe possibilitando outros modos de re-organizar a experiência anteriormente vivida. Assim, na dança, essa experiência revivida toma outra forma.

“...os sentimentos de cada um deles (os bailarinos de sua companhia) pode modificar em até 97% o que havia sido programado.”

Pina Bausch, 2006³⁸

Uma outra característica bastante notável nos trabalhos de Pina é a utilização de movimentos e gestos cotidianos como sinalizadores do trajeto de desnudamento das relações humanas. O modo como a coreógrafa assimila estes gestos - quer executados com absoluta naturalidade, em uma situação completamente paradoxal, ou feitos com notável afetação e artificialidade, nos dois casos são sempre produtores de uma outra realidade. A cena, geralmente repleta de artefatos, promove um apelo sensorial para além do visual e auditivo, sentidos **aparentemente** mais ativos na observação de uma obra de arte performática.

Os trabalhos de Bausch atuam em níveis perceptivos complexos, lembrando a ação da percepção. Uma vez que os órgãos dos sentidos fornecem representações para simular as informações do mundo que percebemos (Nöe, 2004: 01-02), ver uma foto de uma onda não é atuar perceptivamente apenas com a visão. A informação “mar”, no córtex visual, se relaciona a uma experiência que tem um cheiro particular, um som, temperaturas, texturas, movimentos e

³⁷ A idéia de novidade diz respeito a eclosão de eventos em sua singularidade organizacional; é o modo como as informações se enredam para identificar algo novo que constitui a novidade em si, pois mesmo a partir do já conhecido é possível produzir diferença através de sua atualização e re-organização. A transformação imediata naquele corpo promove re-aloções em seus nexos de sentido operando na produção de eventos inéditos em seu modo de estruturação e na impossibilidade de serem restaurados com total fidelidade em eventual repetição. (anotação feita em 29.06.2007, na palestra “O Leque e a Rede” proferida pela Prof^a Christine Greiner em encontro do Centro de Estudos de Dança).

³⁸ HOFMEISTER, Naira. A magia e o mistério de Pina Bausch. – Jornal Já, 06 de setembro de 2006. Porto Alegre.

humores que atuaram em parceria com a estimulação visual na simulação do mar expresso na foto. É tudo isso junto que opera o reconhecimento no nosso corpo. Deste modo, as representações cênicas apresentadas pela companhia alemã³⁹, frequentemente provocam a percepção dos espectadores ao oferecer mosaicos perceptivos, onde uma habilidade perceptual ativa a memória experiencial de outra, alterando imediatamente o corpo, tanto de quem faz como de quem observa a ação dançada.

A comunicação é, portanto, um importante aspecto reestruturado com a dança-teatro de Bausch. As cenas promovem acionamentos corporais capazes de inventar uma nova realidade para velhas situações, conhecidas por quase todos, pois fazem parte das histórias de todos. Quando reconhece situações conhecidas suas no que está acontecendo diante dos seus olhos, naquele tempo-espaço partilhado com todos os que, naquele momento, o habitam junto, a cena é vivenciada dialogicamente como evento, e estende a sua capacidade de significação à atuação de cada partícipe, inclusive de cada um do público.

A investigação de movimentos coloca em primeiro plano o humano e sua atuação no mundo, suas formas de interação com o todo, seu relacionamento com o ambiente, e, seus modos de produção e realização de cultura. Essa admissão formal da colaboração da natureza e da cultura na concepção de danças ilustra a relação de mão dupla existente entre linguagem e conduta social, pois os questionamentos colocados dizem respeito aos posicionamentos do indivíduo diante do mundo, que se estruturam de acordo com as singularidades verificadas no arranjo individual do conjunto de informações que constituem particularmente cada corpo.

³⁹ Dentre algumas das ações sinestésicas da obra de Bausch podemos citar: o barulho das cadeiras que se chocam e se arrastam em *Café Muller* (1978); as paisagens tácteis da terra de *A Sagração da Primavera* (1975) ou da água de *Arien* (1979); os cafés e cigarros de *Two Cigarettes in the Dark* (1985) e suas imagens olfato-gustativas; a cinesia de Cravos (1982) com seus jogos espaciais; e etc.

“... aquilo que faz mover as pessoas é o corpo mas também é o verbo; em razão ou em delírio. A expressividade do corpo, cinética e verbal, é vista como uma totalidade...”

(Lepecki, 1993: 95)

A consideração das singularidades como matéria da dança põe também em debate o próprio corpo, em toda sua espécie de estado e atuação, muito distante da idéia clássica de massa uníssona (corpo de baile). A diferenciação entre os integrantes do grupo (ou multidão⁴⁰) torna-se um adensador de complexidade. Pina Bausch e seu famoso “método das perguntas” atua diretamente na contestação da hierarquia coreográfica ao conferir atuação direta a seu elenco na autoria do espetáculo. As perguntas colocam cada um com a sua coleção de informações em primeiro plano. A biografia pessoal torna-se matéria artística quando transformada em imagens compartilháveis, escapa do psicologismo quando organiza uma ‘ecologia de estados de corpo’⁴¹.

⁴⁰ Conceito de Antonio Negri e Michael Hardt que trata das singularidades na composição de um sujeito social (2005: 139)

⁴¹ Em seu livro *Sociologia das Ausências*, o sociólogo português Boaventura de Souza Santos propõe a idéia de ecologia dos saberes para tratar da democratização do conhecimento, desvinculando-o de autores, locais ou quaisquer outras formas de posse e poder; concebendo como incompletude humana da qual decorre a possibilidade de diálogo. “Toda ignorância é ignorância de um certo saber e todo saber é a superação de uma ignorância particular” (Santos, 1995:25) . Deste modo a sugestão da “ecologia dos estados de corpo” é um modo de observar o tratamento bauschiano do ‘ser’, que é sempre um modo de estar do homem, incompleto pois só se efetua enquanto movimento, ou seja, enquanto realidade perceptível, quando se coloca em relação.

2.5 REALIZAR A TRADUÇÃO

" Cada era que compreendeu a importância do corpo humano, ou que, pelo menos, teve a noção sensorial de sua estrutura, de seus requisitos, de suas limitações e da combinação de genialidade que lhe são inerentes, cultivou, venerou a Dança".

Paul Valéry

Enquanto este acionamento acontecia na Europa, movimento semelhante desenvolvia-se na América, com a dança moderna estadunidense. Desde a década de 60, um coletivo de artistas reunia-se no salão de uma igreja de Nova York, a Judson Memorial Church, para propor uma outra maneira de pensar e conceber arte. Na dança, o debate versava em torno da atitude coreográfica autoral vigente, da posição do sujeito na concepção de uma obra, e da relação entre arte e vida cotidiana.

Os dançarinos do Judson Dance Theater, grupo que então se formou, formulavam novas propostas de representação do corpo que dança⁴². Mais uma vez, se discutia a relação do corpo com o ambiente, questionando também a interação entre indivíduo, natureza e cultura. As hipóteses acerca destes temas surgiam de forma indisciplinar, uma vez que não apenas bailarinos e performers, mas músicos, artistas plásticos, escritores, cineastas, e outros artistas, estavam envolvidos nesta busca por uma nova forma de arte (Banes, 1980).

Essas experiências da dança da segunda metade do século XX podem ser observadas pela óptica dos movimentos de contracultura⁴³, uma vez que colaboraram com a resistência ao universalismo temático pregado pela indústria cultural em seu movimento inicial de massificação. Opondo-se

⁴² Dentre alguns dos artistas que participaram da Judson ressalta-se Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Deborah Hay, entre outros, desenvolveram práticas e experimentos como contato improvisação, dança em espaços não-convencionais, videodança, uso de tecnologia, etc.

⁴³ Pode-se pensar contracultura como ideário altercador que emerge de um movimento que questiona valores centrais vigentes e instituídos na cultura ocidental capitalista, no século XX.

drasticamente ao trato do público como bloco uniforme de indivíduos, justamente ao conceber seu discurso artístico apoiando-se na noção de partilhamento, exigia ativamente a participação individual nas criações, tanto dos bailarinos quanto da platéia, para “dessistematizar” o modo de fazer dança, questionando relações sociais e de poder.

Embora distintas a partir da própria geografia, a dançateatro alemã e o movimento da Judson Church tinham preocupações semelhantes no que diz respeito a inserir a dança no contexto da nova organização mundial. Tanto um quanto o outro representam os primeiros passos desse caminhar, que hoje se conhece por dança contemporânea ou pós-moderna, essa dança pensada no corpo, pensada no mundo.

Há ainda um interessante dado a ser considerado a respeito destes dois eventos: o movimento alemão se nomeou **dançateatro alemã** enquanto o americano foi nomeado de **dança pósmoderna**, e não dança pósmoderna norteamericana ou dança pósmoderna estadunidense. Tais denominações vinculam-se ao *modus vivendi* da modernidade líquida⁴⁴, ou seja, implicam (ou no caso, explicitam) uma ação política.

O interesse alemão em agir politicamente através da arte é compreensível, visto seu histórico de reestruturação pós-guerra, quando não apenas o território precisava ser reconstruído, mas a sua cultura também precisava ser fortalecida e divulgada, para não correr o risco de ser soterrada, misturada aos escombros bélicos.

O modo como a dançateatro alemã passou a ser distribuída internacionalmente - como um rótulo localizador e determinante de posse material de certos conhecimentos-, propaga muito bem os interesses de uma nação em vincular-se a determinado discurso artístico. Ao se aliar estrategicamente a um conteúdo cognitivo e aos desdobramentos que o mesmo

⁴⁴ Ver página 12.

é capaz de habilitar, o Estado Alemão se colocava nos ambientes em que a arte atua, no campo sócio-cultural e dos relacionamentos humanos.

Por outro lado, pode-se questionar se os artistas alemães não estariam se submetendo a um exercício de poder ao consentirem participar e divulgar a propriedade explícita na designação “dançateatro alemã”, que carrega cognitivamente um atrelamento do Estado Alemão, talvez uma atitude contraditória ao posicionamento crítico e revolucionário da dança que praticavam.

Ao se deixar absorver pelo gentílico ‘alemã’, a dançateatro elevou-se para a alçada dos patrimônios culturais germânicos, poderosamente promovidos internacionalmente por seu Instituto Goethe, “o instituto cultural da República Federativa da Alemanha” com sedes em todo o mundo (www.goethe.de). Fundado no pós-guerra, em 1951, o Instituto tem suas intenções políticas claramente difundidas: promover a língua e a cultura alemã no mundo. Em entrevista a agência de notícias DW, órgão de imprensa alemão, concedida em 2005, a presidente da instituição, Jutta Limbach⁴⁵ comenta também a preocupação em dar visibilidade a acontecimentos políticos em sociedades democráticas através da cultura.

A relação entre o Instituto e Pina é bastante imbricada. A ação do Goethe foi fundamental para promover o trabalho da coreógrafa internacionalmente, financiando suas turnês (como as que fez ao Brasil em 1980 e 1990), e fazendo de Bausch uma espécie de embaixatriz da instituição. A parceria entre ambos perdura até hoje, quando o Instituto é ainda o maior patrocinador de Pina Bausch: sua série de peças sobre as cidades são produzidas pelo Goethe, quando não integralmente, pelo menos em parcerias.

⁴⁵ Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1666431,00.html>, acesso em 06.02.2006.

“Pina revolucionou o mundo da dança. O ‘principal produto alemão de exportação’ dança e coreografia em todos os continentes.”

Marcus Bösch⁴⁶

No Brasil, foi mesmo a atuação do Instituto Goethe que possibilitou as vindas não somente de Pina Bausch, como também as turnês de Susanne Linke, em 1983, e Johannes Kresnik⁴⁷, em 1992. Além das turnês, o Instituto promove outros tipos de eventos relacionados à dança: lançamentos de livros, mostras de criações, exposições fotográficas, debates, mesas-redondas, exibição de vídeos, e até bate-papo com os coreógrafos⁴⁸.

O sobrenome da dançateatro deu visibilidade a este modo de fazer dança associando-o ao Estado alemão (em grande parte devido mesmo à atuação do próprio Goethe). Criadores de outras partes do mundo entraram em contato e começam a absorver o pensamento disseminado pela dançateatro. Muitos afinaram-se com suas propostas e passaram a produzir trabalhos com semelhanças com o que os alemães estavam fazendo. É interessante tratar esse fenômeno no viés da contaminação já explicado na nota 23 (página 25) e não no da influência, pelas mesmas razões lá expostas.

⁴⁶ BÖSCH, Marcus. **Pina Bausch: tudo é dança**. São Paulo: Deutsche Welle. Especiais, 18 de outubro de 2005.

⁴⁷ Em 1992, Johann Kresnik esteve em residência no Balé da Cidade de São Paulo, quando coreografou *Zero* para a companhia. Em 1995 dirigiu *Othelo* do bailarino Ismael Ivo, brasileiro residente na Alemanha.

⁴⁸ Desde 1980, os Institutos Goethe brasileiros vêm realizando eventos que promovem a disseminação de informações sobre a dança-teatro alemã, dentre algumas destas ações do Instituto destacam-se o workshop com Pina Bausch no balé do Teatro Guairá em Curitiba em 1980; as vindas de Susanne Linke em 1984 e 1988; o workshop de dançateatro com Heide Tegereder realizado em parceria com a UFBA em 1986; as vindas de Johann Kresnik em 1988 e 1992; a vinda de Raimund Hoghe e os eventos de lançamento do livro *Bandoneon* em 1989; as frequentes exposições de peças em ciclos de vídeos durante a década de 90; a exposição de fotos comemorando os 30 anos de eclosão do movimento alemão em 1999; o evento de lançamento do livro *Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e transformação* de Ciane Fernandes em 2000; os debates e palestras na ocasião da estréia de *Água* em 2001; o lançamento do livro *Pina Bausch* de Fabio Cypriano em 2005; o workshop com Lutz Forster em Porto Alegre em 2006; etc.

3. DANÇATEATRO NO JORNALISMO CULTURAL

3.1 ESPAÇO PÚBLICO DE DISCUSSÃO DE CULTURA

'...como a dança acontece no corpo na forma de pensamento, o seu fazer não pode andar separado de seu refletir.'

Helena Katz⁴⁹

A dança é uma destas artes do presente, ou seja, ela se oferece presentemente a quem a aprecia, autoapresentando-se publicamente. Mas o fato da natureza da dança constituí-la como mídia em tempo real de si mesma não cancela a necessidade dela se utilizar também de outras formas de comunicação com a sociedade. Dentre elas, aqui se elege o jornalismo cultural de dança como um espaço específico a ser investigado.

“O Jornalismo Cultural é, ao mesmo tempo, um reflexo jornalístico da criação cultural e ele mesmo um tipo de criação cultural. Por definição, e, aliás, como qualquer outro tipo de jornalismo, ele tem de atender a duas ordens de exigências, simultâneas e ambas igualmente legítimas: as exigências da produção jornalística (...) e as exigências do seu assunto...”

(Carvalho, 2006)

O jornalismo cultural é uma segmentação da atividade jornalística que se dedica à difusão da produção cultural da sociedade. Devido à sua alta especialização, caracteriza-se como campo do jornalismo designado a dar conta de toda a complexidade que permeia a descrição, a cobertura, a análise e o relato da produção cultural. Sua variedade pode ocorrer de formas tão variadas que se expandem das artes plásticas até a moda, da música à gastronomia, da

⁴⁹ KATZ, Helena. “A dança deixou de ser o patinho feio da teoria”. O Estado de São Paulo. Caderno 2 - p5. 03 de dezembro de 2000.

literatura ao artesanato, dentre diversas outras formas de expressão simbólica de uma sociedade que se abrigam sob o conceito de cultura.

O pesquisador José Salvador Faro⁵⁰ identifica o jornalismo cultural como um gênero fortemente marcado por processos reflexivos, analíticos e críticos que não possuem espaço nas demais áreas da atividade jornalística. Como estudioso do segmento, Faro percebe que esta forma de jornalismo demanda maior esforço do profissional que a ela se dedica, visto designar o envolvimento em um processo mais complexo de apuração, análise e relato, além da necessidade de elaboração de um discurso estético eficaz, que remeta às práticas narrativas e utilização de recursos literários.

“O jornalismo cultural constitui-se num território de práticas jornalísticas que tanto reiteram os signos, valores e procedimentos da cultura de massa quanto discursos que revelam tensões contra-hegemônicas características de conjunturas históricas específicas. É essa dupla dimensão, mas em especial do papel que a segunda desenvolve no âmbito da primeira, que explicaria o jornalismo cultural como um gênero marcado por uma forte presença autoral, opinativa e analítica que extrapola a mera cobertura noticiosa, identificando-se com movimentos estético-conceituais e ideológicos que se situam fora do campo das atividades da imprensa.”

(Faro, 2006: 05)

A atividade do jornalismo pode ser lida através da Teoria Corpomídia. Uma vez que as informações intercambiadas entre corpo e ambiente atuam na formação de saberes, isso significa que o processo de conhecimento está permanentemente em movimento, sendo reorganizado a cada contato com uma nova informação que passa a constituir-se como corpo, borrando qualquer postulação de fronteiras estanques entre o dentro e o fora. A proposta de que tudo se dá em um contínuo contágio entre corpo e ambiente, proposta pela

⁵⁰ Conceituação presente na ementa do projeto de pesquisa: *Jornalismo Cultural: espaço público de produção intelectual*, que vem sendo desenvolvido pelo Prof. Dr. José Salvador Faro, na Universidade Metodista de São Paulo, desde 2003.

Teoria Corpomídia, suscita a compreensão de cultura como um sistema aberto, cujo funcionamento depende da instauração de elos de interação sistêmica, dentre os quais podem ser destacados os estabelecidos pelos processos de comunicação por via impressa, justamente onde se situa o campo do jornalismo cultural.

Com a Teoria Corpomídia, pode-se investigar o tipo de vínculo existente entre o texto produzido pelo jornalista e, no caso, a dança à qual esse texto se refere, tratando esse texto como uma mídia de certos pensamentos. Desta perspectiva de observação do relacionamento entre a informação jornalística e a informação artística, só é possível conceber o corpo como uma mídia de processos sempre em curso, ou ainda, como um estado, uma constituição transitória. Assim, o ato de ler um corpo implicará sempre em uma reconstrução (Katz & Greiner; 2004: 14), em promoção de acordos entre as novas informações que chegam neste contato com as idéias que já tinham forma naquele corpo, de modo a formar um juízo, uma opinião.

Expressar uma opinião em um texto jornalístico implica em eleger uma forma de abordagem, o que jamais é impune, pois a realização de escolhas se pauta nas possibilidades oferecidas pela coleção de informações que constituem o corpo em determinado momento, habilitadoras do estabelecimento de algumas conexões contextuais ao invés de outras. É a coleção de informações de cada jornalista que demarca suas escolhas e posicionamentos éticos, políticos e sociais.

A escolha da Teoria Corpomídia permite a observação da atividade da imprensa especializada em dança porque lida com os textos produzidos lendo-os como mídias das idéias e concepções sobre dança do seu autor aplicadas ao objeto do qual o texto trata.

A dimensão do processo de formação de conhecimentos ao qual se vincula o jornalismo cultural se faz presente na imprensa brasileira desde o final do século XIX (Piza, 2003: 16). No entanto, os jornais que por aqui

funcionavam estavelmente no início do século XX, ainda não contavam com seções específicas para o tratamento da cultura entre os seus cadernos, restando a estas informações espaço esporádico em notas genéricas sobre o assunto.

Foi só em torno da década de 1970 que surgiram editorias específicas sobre os assuntos culturais (os chamados ‘Segundos Cadernos’ ou ‘Suplementos de Cultura’).

“Os cadernos diários de cultura assumem a dimensão de um espaço especializado do conhecimento, inclusive no contexto de mudanças operadas na estrutura das próprias redações e na articulação das editorias de texto e arte. Enquanto expressão do jornalismo diário, eles tanto sumarizam o conjunto de manifestações culturais que se amplificam na própria indústria cultural da qual são parte integrante, quanto são subordinados à rotinização produtiva das empresas. Como área especializada, esses cadernos representam a possibilidade de reflexão das manifestações artístico-culturais e, embora sintonizados com a atualidade, operam com critérios de noticiabilidade próprios, distintos daqueles utilizados pelas páginas do jornalismo cotidiano. Todos esses aspectos repercutem na prática jornalística de produção das notícias culturais, determinando assim suas características mais notórias”.

(Miranda, 2005: 83)

À exemplo disso, se pode citar os jornais paulistas *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, nos quais a criação dos cadernos de cultura data de um momento posterior à fundação dos periódicos. No *website* institucional do grupo *Folha*, o repórter Cassiano Elek Machado relata:

*“No primeiro número da Folha, em 1921, os assuntos culturais cabiam em duas perninhas de texto, que informavam o que se passava “pelos cinemas”, “pelos salões”, “pelos circos” e “pelos theatros”. As pernas cresceram. Viraram páginas, cadernos e andaram muito além de salões, circos, cinemas e teatros paulistanos. Aos 80, a Folha chega a ter, com a publicação do caderno diário *Ilustrada*, do semanal *Mais!* e do mensal *Jornal de Resenhas*, cerca de cem páginas de jornal voltadas para a cultura em uma semana. As pegadas que levam até esse ponto*

*foram feitas ao longo das décadas. Mas os principais passos estão nos anos 70 e 80. O dia 23 de janeiro de 1977 é um dos começos. Nessa data circulou a primeira edição do suplemento semanal Folhetim.*⁵¹

Ainda nesta conjuntura, os avanços dos meios de comunicação de massa exigiam constantes re-adaptações por parte dos mediadores de informação. Isto reverberou no jornalismo cultural, exigindo seu re-alinhamento da lógica da produção à lógica do consumo, isto é, sua remodelação se dando de acordo com a dinâmica dos serviços⁵² que se instaurava como regente de comportamento dos veículos de mídia.

“... hoje é preciso produzir os consumidores, é preciso produzir a própria demanda, e essa produção é infinitamente mais custosa do que a de mercadorias.”
(Baudrillard, 1993: 26)

O enredamento com o qual lida o jornalismo cultural demanda considerável habilidade conciliadora entre interesses de mercado e a natureza dos assuntos dos quais se ocupa este setor da atividade jornalística. Diferente de outras áreas do jornalismo, o segmento cultural se alimenta de objetos que apresentam movência⁵³, o que os possibilita permanecerem vivos na cultura, seja através de constantes re-atualizações, ou mesmo em estado encubatório. Assim, é facultado ao jornalismo cultural certa mobilidade para apropriação da cobertura factual ao desenvolvimento de discursos que revisem conceitos e

⁵¹ Disponível em: <www.folha.com.br/folha/circulo/historia_folha.htm>, acesso em 20 de fevereiro de 2007.

⁵² No livro *‘Virada Cultural’*, Frederic Jameson levanta questões sobre o que acontece na passagem da modernidade para a pós-modernidade, assim ele desenvolve uma discussão partindo do pressuposto de que a pós-modernidade começa com a passagem das relações de produção industriais para as baseadas fundamentalmente em serviços e trocas de bens simbólicos (como a circulação de informação). E explica que isso traz perigosas implicações uma vez que a dinâmica dos serviços promove a colonização da cultura pelo capital, que é a base para compreensão da sociedade contemporânea.

⁵³ Conceito de Paul Zumthor (1997: 261 - 265) que diz respeito à capacidade que certos objetos da cultura possuem para deslocarem-se território-temporalmente adaptando-se com extrema plasticidade a condições novas, garantindo assim sua longevidade no cerne da cultura.

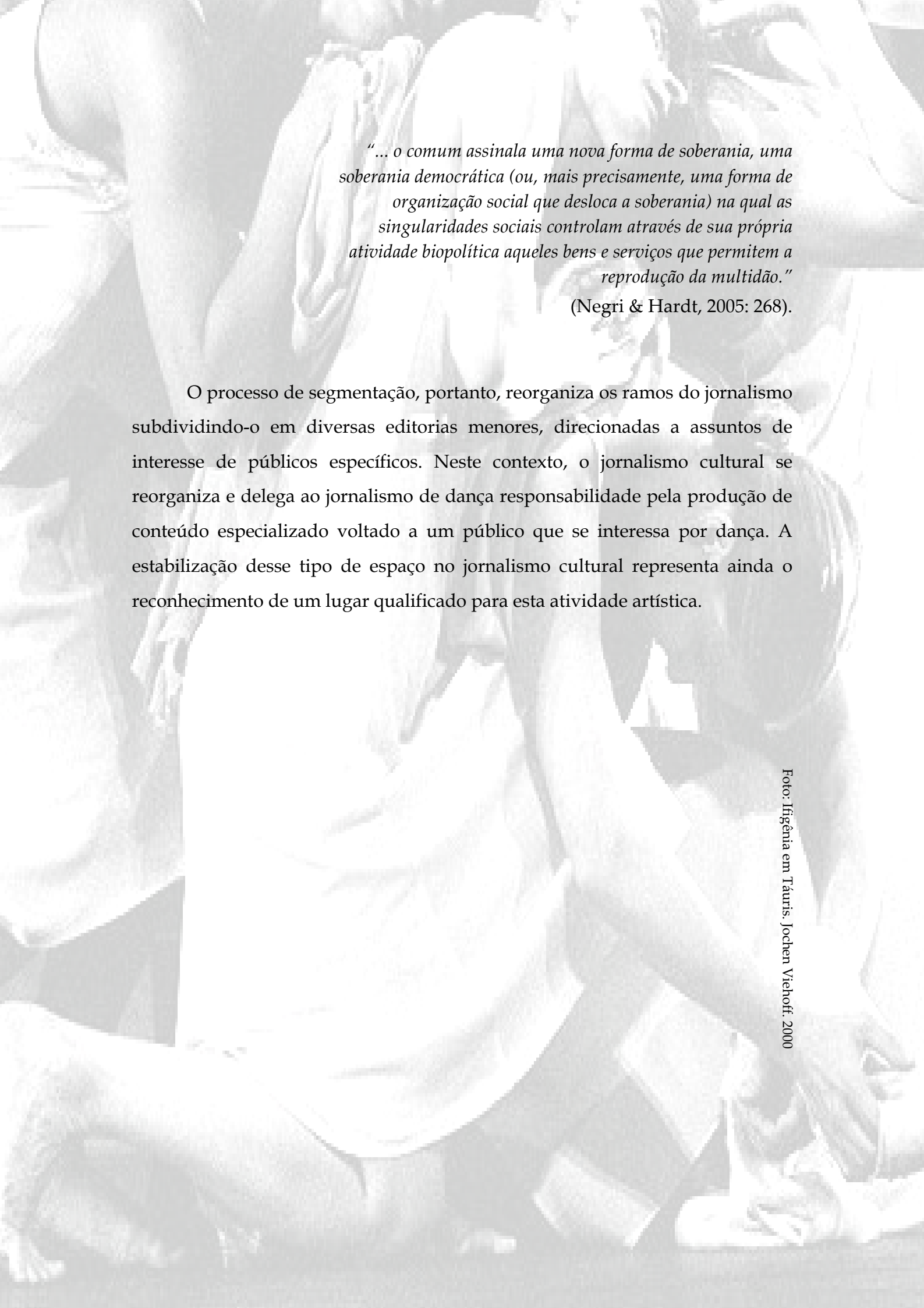
promovam o intercâmbio de opiniões. Essa particularidade do jornalismo cultural o habilita a constituir-se como campo do conhecimento, pois a partir do momento em que avança para além da função informativa e passa a abrigo um espaço público de reflexão, a abrangência de sua atividade se alarga e se complexifica, sendo deslocada para outro âmbito do processo de trocas simbólicas: o da produção de cultura (Faro, 2006).

“A sagacidade para detectar as tendências vigentes é um dos acionadores do jornalismo cultural, porém, poderia dizer-se também que a capacidade para gerar uma tendência é a forma superlativa desse acionamento.”

(Rivera, 1995: 34)

A esta altura, é possível perceber que o saber ensejado pelo jornalismo cultural tem caráter complexo, visto que a abrangência de temas e assuntos que aborda o leva a transitar por linguagens múltiplas, em variadas acepções cronotópicas, no trato de produtos culturais diversos. O emaranhamento de competências envolvidas na atividade do jornalismo de cultura se relaciona com a profusão de objetos distintos que orbitam neste segmento jornalístico.

A manutenção sistêmica dos segmentos de cultura, portanto, pressupõe a adequação de seu *modus operandi* a uma forma de interlocução que particularize ao máximo possível o trato das informações. Assim, o jornalismo cultural, caso desenvolvesse esse tratamento particular a cada tipo de informação, poderia colaborar na resistência ao universalismo temático adotado pela indústria cultural em seu movimento inicial de massificação. O movimento de segmentação interna que vem ocorrendo nas últimas décadas nas seções do jornalismo parece buscar esse ajustamento entre as demandas de interesse público e a informação. A segmentação movimenta-se no sentido de promover acordos entre as singularidades dos objetos e o texto jornalístico, o que implica no estabelecimento de referenciais para a delimitação dos segmentos segundo o interesse comum.



“... o comum assinala uma nova forma de soberania, uma soberania democrática (ou, mais precisamente, uma forma de organização social que desloca a soberania) na qual as singularidades sociais controlam através de sua própria atividade biopolítica aqueles bens e serviços que permitem a reprodução da multidão.”
(Negri & Hardt, 2005: 268).

O processo de segmentação, portanto, reorganiza os ramos do jornalismo subdividindo-o em diversas editorias menores, direcionadas a assuntos de interesse de públicos específicos. Neste contexto, o jornalismo cultural se reorganiza e delega ao jornalismo de dança responsabilidade pela produção de conteúdo especializado voltado a um público que se interessa por dança. A estabilização desse tipo de espaço no jornalismo cultural representa ainda o reconhecimento de um lugar qualificado para esta atividade artística.

3.2 DANÇA E JORNALISMO CULTURAL: DIMENSÕES DE UMA PARCERIA

"Embora radicalmente distinto do ato criativo artístico, o exercício crítico liga-se intimamente ao dispositivo das condições e das modalidades de existência das obras. Este exercício desenvolve-se em lugares e momentos não estritamente delimitados pela recepção destas junto do público, produzindo efeitos na concretização do potencial das obras, sendo, portanto, uma das suas forças co-realizadoras."

Gérard Mayen⁵⁴

A experiência da dança organiza-se no corpo e por isso mesmo não pode ser observada apartada do espaço e tempo em que se realiza. Desta forma, para entender a articulação do jornalismo de dança no Brasil, é necessário percorrer momentos da sua história. Assim, os fatos confluem com passagens importantes do percurso da imprensa brasileira, e da estabilização de seus segmentos de cultura.

O regime militar foi um período de grande ebulição nos setores culturais brasileiros. Se, de um lado, a ditadura coibia as formas públicas de expressão, por outro lado, tem-se uma articulação muito concisa de artistas, em todas as áreas, que sobreviviam à censura através da organização em movimentos alternativos, cujo dispêndio ideológico-criativo fertilizou todo o ambiente, então censurado, tornando propenso o florescimento cultural. Tal conjuntura não deixou de reverberar na atividade jornalística que, para acompanhar a efervescência cultural, teve de se refinar.

⁵⁴ MAYEN, Gerard. *Relações (auto)críticas*. Quant à la Danse nº4. Paris : Inextenso Diffusion, outubro de 2006.

“... a conjuntura político-cultural do país, no período indicado, se não reinventava o gênero - que sempre esteve presente na imprensa brasileira -, cobrava do jornalismo, em razão da demanda cultural do público e em razão das características estruturais da formação intelectual de parcela significativa do profissional de imprensa, uma postura renovada na abordagem da informação.”

(Faro, 1999: 50)

Esta acentuada especificação do público ao qual se destinava o jornalismo cultural a partir dos anos 70, acelerou o processo de especialização interna que, cada vez mais, passou a destinar profissionais específicos para o noticiamento e cobertura das manifestações culturais variadas, viabilizando o estabelecimento de especialistas em artes plásticas, literatura, música, cinema, teatro, dança, e etc.

A observação deste panorama denota, portanto, que o jornalismo cultural brasileiro já eclodiu com certa maturidade, visto que sua vinda ao proscênio ocorreu de maneira organizada, na qual desdobramentos editoriais específicos amparavam os anseios de uma platéia que, pronta a ser formada, só necessitava de estímulos pontuais para tornar-se cativa.

Neste momento em que a instauração de setores especializados se delineava, pode-se concentrar o foco sobre o jornalismo cultural que se especializou em dança. Em entrevista à *Revista Eletrônica da Casa Hoffman*, o crítico de dança Roberto Pereira (2002), conceitua o estabelecimento de uma editoria crítica e especializada no assunto como concomitante à formação de público engendrada pelo movimento que se delineava ao redor das primeiras companhias, que aqui se formaram já no final da década de 1920. Em um primeiro momento, a carência de profissionais com conhecimento estrito sobre o assunto fez com que músicos fossem os primeiros a se dedicar ao exercício da

crítica em dança no Brasil, dentre os quais podemos destacar Jacques Corseuil⁵⁵ e Luis Ellmerich⁵⁶.

Já a partir dos anos 70, a atividade dos críticos foi-se tornando cada vez mais elaborada, e começam a surgirem profissionais mais familiarizados com o assunto como Antonio José Faro⁵⁷, Nicanor Miranda⁵⁸, Luis Sorel⁵⁹, João Cândido Galvão⁶⁰, Suzana Braga⁶¹, e Helena Katz⁶².

Naqueles finais de década de 1970 e começo dos anos 80, o campo da dança encontrava-se em efervescência. Companhias nacionais como o Stagium e o Grupo Corpo começavam a chamar a atenção do público e da mídia. Em paralelo a isso, uma mobilização importante ocorria entre bailarinos e coreógrafos independentes, que levantavam discussões e propostas criativas. Movimentos como os do Teatro Galpão⁶³ e do Teatro Brasileiro de Dança⁶⁴, em

⁵⁵ Jacques Corseuil (1913 - 2000) foi um dos pioneiros na crítica de dança no Brasil. Escreveu para uma série de periódicos cariocas entre os anos de 1940 e 1980. Prestigiador do estilo de dança clássica, contribuiu com suas críticas para o estabelecimento de instituições como o Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e o Balé do IV Centenário.

⁵⁶ Luis Ellmerich (1913 - 1987), músico de formação clássica e historiador, aproximou-se da dança através da música. Desempenhou eventuais atividades como crítico escrevendo para o Jornal de São Paulo. Entre os livros que publicou encontra-se *'História da dança'* (1971).

⁵⁷ Antonio José Faro (1933 - 1991) renomado crítico de dança, foi colaborador de veículos como a *Jornal do Brasil* e a *Revista Dançar*.

⁵⁸ Nicanor Miranda, crítico teatral, colaborou com periódicos como o Jornal do Comércio e o Diário de São Paulo entre meados dos anos 40 e finais da década de 1970. Em 1951, esteve à frente da fundação da Associação Paulista de Críticos Teatrais que, mais tarde, viria tornar-se a Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

⁵⁹ Luis Sorel era crítico de dança do jornal carioca *O Globo* e escreveu também para a *Revista Dançar* durante a década de 1980.

⁶⁰ João Cândido Galvão foi um prestigiado curador e conceituado crítico de arte que escreveu para a revista *VEJA* durante os anos 80.

⁶¹ Suzana Braga tem formação em balé e dança, atuando como crítica desde 1975, tendo trabalhado em diversos veículos de imprensa no Brasil e no exterior. Dentre os jornais com que colaborou estão o catarinense *A Notícia*, o paranaense *Gazeta do Povo*, e o carioca *Jornal do Brasil*.

⁶² Helena Katz é crítica e pesquisadora de dança desde 1977, tendo prestado serviços a diversos veículos, entre eles, o *Jornal da Tarde*, a *Folha de S. Paulo*, as revistas *Isto É*, *Marie Claire* e *Dançar*. Desde 1986 é crítica de dança do *Caderno 2*, do jornal *O Estado de São Paulo*. É autora de diversos livros, dentre os quais *'1,2,3... A Dança é Pensamento do Corpo'* (2005).

⁶³ O Teatro Galpão foi criado oficialmente em março de 1975, com o propósito de promover cursos gratuitos, com professores pagos pelo governo, e também com a proposta de oferecer infra-estrutura financiada pelo estado para a realização de espetáculos experimentais de dança, cuja arrecadação em bilheteria era diretamente revertida ao artista. O Galpão, da forma como foi projetado, durou até 1978, tendo uma sobrevida de percalços que finalmente cessou seu

São Paulo, sugeriam novas perspectivas para a criação em dança, dialogando diretamente com manifestações da arte contemporânea ao redor do mundo. Além dessa agitação local, era grande o número de companhias de dança internacionais que visitavam o país em turnê, promovendo o contato entre nossos criadores e outras formas de pensamento em dança, o que gerava muitas inquietações.

Nesta conjuntura, fez-se necessária à criação de um periódico voltado exclusivamente para a cobertura da dança no país, ampliando reflexões sobre o assunto e fomentando a prática do exercício crítico. Respondendo a esta demanda, surge, em 1982, a *Revista Dançar* com um conteúdo editorial voltado a este segmento. Editada por Carmen Silva Lobos⁶⁵, em seus dez anos de existência vinculou entrevistas com personalidades da dança nacional, cobriu grandes eventos, estréias de companhias, festivais, turnês internacionais; também informou os principais acontecimentos na dança internacional, e publicou críticas de espetáculos, análises de trabalhos e etc. Sua contribuição na disseminação de informações e pensamentos sobre o assunto foi singular no país. Após a suspensão de sua publicação, no entanto, nenhum outro periódico específico sobre dança conseguiu se estabelecer com tamanha força e credibilidade. Algumas iniciativas de publicação em pequena escala, ou de

respiro em 1981. Sua relevância histórica se deve ao fato de nos ter servido como um ponto catalisador, no qual eram dados cursos de dança moderna e de balé clássico, onde se formaram vários bailarinos, e, sobretudo, como um espaço que propiciava a realização de espetáculos experimentais nos anos 70. A iniciativa possibilitou o lançamento de profissionais que se tornaram bastante conhecidos como Ismael Ivo, Ivaldo Bertazzo, J. C. Violla, Takao Kusuno, Mara Borba, Denilto Gomes, etc. No Galpão, além dos espetáculos de dança de Marilena Ansaldi, foram encenadas coreografias de Célia Gouveia e Maurice Vaneau, de Sônia Mota (que iniciou lá sua carreira em SP como coreógrafa), de Clarisse Abujamra, de Ruth Rachou, de Renée Gumiel, do Grupo Andança, etc. (BASE DE DADOS DO RUMOS DANÇA)

⁶⁴ Em 1983 é fundada a companhia Teatro Brasileiro de Dança dirigida por Clarisse Abujamra e Val Folly. Reunindo os bailarinos Mazé Monteiro, Rocio Infante, Cynthia Garcia, Rodolfo Leoni e Eder Cardoso os integrantes do TBD propunham debates com o público logo após suas apresentações. Outro diferencial da companhia era o espaço aberto pra que novos criadores testassem suas habilidades junto ao TBD.

⁶⁵ A revista *Dançar* dirigida e editada por Carmen Lobos, e também por Christine Greiner, com administração de Pedro Bianco Júnior; se manteve atuante durante mais de uma década graças ao empenho deste trio de idealizadores, cujo interesse e dedicação ao assunto principal do periódico fomentou sua importância para o registro histórico da dança no país.

forma independente da venda (ou seja, através da distribuição gratuita em pontos direcionados) tentaram manter o periodismo de dança em atividade, mas a não estruturação de linhas editoriais, bem como a dependência cabal em relação aos anunciantes acabaram por converter muitos jornais em catálogos de anúncios entremeados por algumas matérias jornalísticas contaminadas pões interesses do departamento comercial. No período entre 1997 e 2004 foram criados e extintos dezenas de periódicos como a *Revista Dança & Cia*; o *Jornal Dançarte*; a *Revista Você e a Dança*, entre outros.

Nos anos mais recentes, a lacuna deixada nos meios de comunicação convencionais⁶⁶, pela atividade dos críticos dos anos 80, em se tratando de dança, mudou de endereço e passou a ser praticada no ambiente acadêmico. A produção de dissertações, teses e artigos científicos que colabora imensamente para a conscientização de pesquisadores e artistas a respeito da produção de conhecimento advinda da dança, mas, como não atinge diretamente o público e o leitor comum, evidencia a necessidade de divulgar cada vez mais informação e reflexão. No Brasil, vale atentar para o vínculo existente entre universidade e jornalismo cultural, na área de dança.

Neste contexto, a Internet mostra-se como o espaço possível para abrigar as reflexões e debates que constituem o fluxo de idéias que colaboram com a construção de conhecimentos sobre dança. A dinamicidade característica da interface digital possibilita que a frequência da publicação alcance o âmbito diário, promovendo a habituação à leitura de dança. Cabe destacar, dentre outros, a atuação de portais como o *www.idanca.net*, “webeditado” por Nayse Lopez; o *Conexão Dança*, coordenado por Luís Cláudio de Cunha e Souza; a *Revista Eletrônica Relachê*, publicação virtual da Casa Hoffman, de Curitiba; além

⁶⁶ A abordagem do universo temático da dança é escassa não apenas na atividade impressa; a TV aberta e a radiodifusão também negligenciam a divulgação de conhecimentos relacionados a este assunto. Esse contexto problemático agrava-se em um país como o Brasil, onde a televisão e o rádio correspondem estatisticamente às principais fontes de informação para a maioria dos brasileiros. Segundo dados da UNESCO, aproximadamente 90% dos brasileiros tinham acesso diário ao rádio ou a televisão em 2001, quando não existia nas grades de programação das emissoras abertas nenhuma atração que contemplasse a dança como seu principal assunto.

das bases de dados do Instituto Itaú Cultural e do Centro Cultural São Paulo, dentre os websites de qualidade atualmente em funcionamento.

Com outras alternativas para informar sobre dança fora dos meios de comunicação impressos, o papel da editoria de dança teve de ser repensado nos jornais. Enquanto alguns veículos relegaram esta seção ao limbo da agenda, outros vêm se dando conta da existência de um público consumidor de dança, com sua avidez por informações. Aos poucos, a crítica e a cobertura de dança nos grandes jornais diários vão conquistando mais espaço junto à população de interessados no assunto, oferecendo-lhes uma abordagem alargada de atuação, que se estende desde a formação de público (na medida em que são divulgadas informações que ajudam à leitura do espectador) até a divulgação factual dos eventos.

A exemplo deste tipo de iniciativa destaca-se a atuação pontual de Evaldo Mocarzel no *Estado de São Paulo*, à frente do *Caderno 2* entre 1995 e 2005, que consolidou o perfil deste suplemento, enfatizando o papel reflexivo do caderno de cultura, e afirmando a necessidade de constante revisão e ampliação dos assuntos tratados em suas páginas. Além disso, Mocarzel chamava atenção para a necessidade de ‘parceria entre jornalismo e produção artística’, abrindo espaço para discussões a respeito de leis de incentivo e políticas culturais. Dentre as suas ações como editor do suplemento cabe destacar a preocupação em manter a especificidade e permanência da seção de dança, além de atentar para a necessidade de destinar quantos profissionais fossem necessários para debater o assunto de forma a contextualizá-lo para seus leitores.

“... A volta a uma determinada obra, é o caminho para se imprimir consistência e profundidade num caderno de cultura. Volta-se a um assunto muitas vezes, com o intuito de ampliá-lo mais e mais. Desta maneira, estamos vacinados contra o estresse do ‘furo jornalístico’, que sempre empobrece as coberturas e resenhas...” (Mocarzel, 2000)

A imprensa de dança atua em instâncias valorativas, uma vez que formula pensamentos e reflexões que reconhecem, legitimam e organizam a divulgação dessa arte. Ao transpô-la para a forma de texto jornalístico, realiza traduções intersemióticas⁶⁷ de uma série de códigos e signos complexos que se articulam em um espetáculo de dança e no discurso criativo que o situa.

Além desse tipo de registro impresso, também se encarrega de produzir documentação histórica, o que, embora não seja função do jornalismo cultural, reverte-se em um interessante desdobramento de sua atuação. A escassez de publicações especializadas delega ao jornalismo a responsabilidade de colaborar na formação do que se configura como uma espécie de banco de dados aglutinador de material específico sobre dança. Tal fato é significativo, pois ocupa uma lacuna existente na produção bibliográfica de então, quando poucos livros eram publicados sobre este assunto no Brasil. O jornalismo especializado em dança vai colaborando com a historicização, teorização e conscientização da necessidade de se construir um saber relativo à dança no país. Assim, sua atuação torna-se importante fonte para a futura pesquisa em dança que virá a se desenvolver.

Quando se fala em jornalismo especializado em dança, deve-se registrar a frágil vinculação dos profissionais responsáveis pela sua existência, uma vez que nem todos os veículos remuneram seus colaboradores especializados em dança e, quando o fazem, estipulam um cachê que inviabiliza o comprometimento profissional.

⁶⁷ A elaboração do texto jornalístico que formula um pensamento sobre dança necessita articular sistemas de linguagens de forma que se possa converter o discurso do corpo e do movimento em uma representação verbal escrita, como se efetuasse uma tradução. Este processo ocorre em várias instâncias além da exemplificada, constituindo uma rede de relações entre signos de natureza distinta ao redor de um significado comum.

3.3 O MESTRE DE CERIMÔNIAS

Brasil, ano de 1980. Os jornais noticiam a primeira turnê da coreógrafa alemã Pina Bausch, anunciando-a com entusiasmo e expectativa.

Mas quem é Pina Bausch? – pergunta o grande público.

Desconhecida dos leitores, a coreógrafa alemã lhes foi apresentada primeiramente pelos jornais, que, antes mesmo de sua chegada por terras brasileiras, já publicavam matérias informativas a seu respeito, descrevendo seu percurso artístico, comentando suas obras, e, relacionando-a a escolas, companhias e coreógrafos renomados. Através da transmissão de dados, a imprensa realizava, assim, trabalho análogo ao do homem do campo que necessita arar e revolver a terra antes que nela se deposite a semente.

“O novo diretor do Goethe Institut prossegue o bom trabalho que os Lied aqui implantaram: dia 4, no Teatro Guáira, haverá a estréia nacional do Wuppertaler Tanztheater, com coreografia e direção de Pina Baush. O Wuppertaler Tanztheater desenvolveu uma forma totalmente nova de arte, que como já diz o nome se situa entre o teatro e a dança, empregando elementos de ambos(...) São também provocações contra um mundo cultural que, metódica e assiduamente, sempre dispõe de uma etiqueta pronta para tudo o que é arte no país inteiro.”

Aramis Millarch. Estado Do Paraná, 21 de junho de 1980.

“(..) a bailarina Pina Bausch passou dançando com Paul Taylor, Paul Sanasardo, Anthony Tudor, José Limon, nos dois anos que esteve morando nos Estados Unidos. Só no final dos anos 60 é que Pina Bausch começou a pensar seriamente em fazer coreografia. Sua segunda obra, “In Wind des Zeit” (No Sopro do Tempo) ganhou o prêmio no concurso de Colônia.”

Helena Katz. Folha De São Paulo, 08 de julho de 1980.

“Falar em Wuppertal, agora é o mesmo que lembrar de Pina Bausch. E é o Teatro de Dança de Wuppertal, companhia que ela dirige desde 1973, que começa hoje uma curtíssima temporada no Teatro Municipal de São Paulo. Serão apenas 3 espetáculos, com dois programas diferentes. Pina Bausch é absolutamente única neste universo tão favorável às mesmices quanto o da dança...”

Helena Katz. Folha De São Paulo, 14 de julho de 1980

Entre a classe da dança, o nome de Bausch começava a florescer. Já na década de 1970, quando a coreógrafa se estabelecia como um dos maiores expoentes da dança alemã, entre os brasileiros circulava relevante quantidade de informação sobre a tradição de dança daquele país. Personalidades da dança germânica, como o Balé de Stuttgart, ao lado da presença de Maria Duschenes⁶⁸ trazendo o Método Laban para o Brasil, dentre outros, difundiam informações sobre a dança alemã entre nós.

Além disso, a tradição da dança brasileira nasceu moderna, uma vez que a instituição da dança cênica por aqui, iniciada no século XIX, não dispôs do mesmo tempo que a Europa teve para a estabilização do modelo clássico. Vale lembrar que o primeiro curso universitário de dança do nosso país, criado em Salvador, em 1956, na Universidade Federal da Bahia, nasceu vinculado à tradição germânica, uma vez que se estruturou a partir dos ensinamentos de Mary Wigman, trazidos por sua aluna Yanka Rutska.

Em uma edição de 1979 do jornal *Folha de São Paulo*, o caderno *Ilustrada* traz o que parece ser a primeira menção à Pina Bausch nos jornais diários de circulação nacional. Trata-se de uma matéria da crítica de dança Helena Katz

⁶⁸ *Maria Duschenes foi uma das introdutoras da dança educativa moderna no Brasil. Dedicando-se, sobretudo à difusão dos ensinamentos de Laban, formou diversos bailarinos, coreógrafos, atores, professores de dança e de teatro”* (BANCO DE DADOS DANÇA DO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO). Duchenes chegou ao Brasil nos anos 40 e teve intensa atividade como educadora de dança nas décadas de 1970 e 1980.

noticiando novas perspectivas para a Comissão de Dança⁶⁹, dirigida então por Casimiro Xavier de Mendonça⁷⁰, e composta por vários bailarinos formados por Maria Duschenes. Dentre as metas almeçadas pela Comissão, anuncia-se a intenção de trazer estrelas internacionais, de forma a atrair a atenção pública para as iniciativas da Comissão. Nesse contexto, se expressa o anseio de trazer Pina Bausch ao país:

“... foi realizado um pedido à Casa Goethe para que consultasse esta bailarina, coreógrafa e atual diretora (desde 1973/74) do Wuppertal Dance Theater para vir até São Paulo trabalhar com bailarinos brasileiros”

Helena Katz. Folha De São Paulo, 1979.

Apesar de não ter os seus anseios atendidos, a Comissão de Dança deu um importante passo na direção da vinda da dançateatro ao país. Porém, foi o Instituto Goethe quem pavimentou o caminho que levou Pina Bausch a aportar em terras brasileiras. A visita do Teatro de Dança de Wuppertal ao país aconteceu em 1980, integrando a primeira turnê latino-americana da companhia⁷¹, patrocinada pelos Institutos Goethe de cada uma das cidades onde eles se apresentaram, a saber, Buenos Aires, Santiago, Lima, Bogotá, Caracas, Cidade do México, e quatro capitais brasileiras: Curitiba, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre.

O grande público foi apresentado à Pina Bausch pelo jornalismo cultural, o que foi possível devido ao momento específico em que se encontrava a imprensa nacional àquela época. Desde que as editorias passaram a vincular

⁶⁹ A Comissão de Dança da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, era composta por Emilie Chamie, Maria Pia Finochio, Soraya Sabino, Marília de Andrade, Solano Trindade, Edith Pudelco, Lala Deheinzellin, Marika Gidáli, Ruth Rachou, Casimiro Xavier de Mendonça, entre outros. Criada em 1987 e tendo atuação marcante na cidade de São Paulo até meados dos anos 80, buscando sempre meios e atividades que impedissem que a dança deixasse de acontecer. (Katz, OESP: 30 de dezembro de 1978)

⁷⁰ Casimiro Xavier de Mendonça, fora importante crítico e pensador de arte no Brasil, tendo escrito sobre dança em meados dos anos 70 e 80 no Jornal da Tarde.

⁷¹ Informação disponível no *website* da companhia: <<http://www.pina-bausch.de/tour.htm>>, acesso em 02 de janeiro de 2007.

pauta e agenda como critério para publicação de matérias, optaram por priorizar os acontecimentos que, de alguma forma, se ligam à indústria cultural, privilegiando profissionais já conhecidos e iniciativas renomadas em detrimento de artistas iniciantes ou projetos independentes. Mas antes, houve um tempo em que a dinâmica das redações conseguia se desprender da lógica do mercado, afastando-se da ‘supremacia da cobertura factual’ que se instaurou nas últimas décadas⁷².

Nos então fins de década de 1970, a imprensa vinha se mostrando fortalecida após anos de resistência ante a censura. Após a revogação do AI-5, no ano de 1978 e, especialmente, durante a década de 1980, é notável, no jornalismo, um movimento de expansão de suas competências e especificação de suas categorias. O eco desta conjuntura foi extremamente positivo para o jornalismo cultural que, neste período, conquistou seu estabelecimento editorial: os jornalistas desta seção eram encarregados de trazer o sopro cosmopolita aos periódicos, através da contínua introdução de novidades e informações vanguardísticas.

No jornalismo, este foi um período em que a liberdade era praticamente irrestrita para que se publicassem informações extensivas sobre seus objetos, o que facultava aos jornalistas especializados em dança grande flexibilidade no tratamento de seus assuntos. O jornalista desta área transitava com naturalidade pelas diferenciadas formas de atuação do seu ofício, ocupando-se não apenas da agenda como também das críticas, da produção de ensaios reflexivos, reportagens informativas, notícias, entrevistas, notas e comentários. Exemplo disso pode ser encontrado na matéria feita em 1986 pela crítica Helena Katz, do *Caderno 2*, que dedicava uma página inteira ao bailarino Tology, um

⁷² Com a industrialização e a padronização da imprensa, a maior parte do Jornalismo Cultural dos jornais diários e das revistas semanais passou por um processo de simplificação, muito contaminado por lógicas de promoção comercial, principalmente depois da década de 70. Os cadernos culturais dos jornais – *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, *Folha Ilustrada* da *Folha de S. Paulo*, *Caderno 2* de *O Estado de S. Paulo*, seções *Artes e Espetáculos*, *Variedades*, *Divirta-se* – freqüentemente são “agendados” pelos lançamentos e eventos promovidos pelos conglomerados multinacionais de comunicação (Buitoni, 2000: 64).

brasileiro que dançava na Alemanha na época, tão desconhecido do público que o título da reportagem era: *Tology, conhece? Um sucesso...*⁷³.

Percebe-se, neste movimento do jornalismo cultural, um enveredamento pelo gênero opinativo, o qual possibilita aos repórteres a formulação de um posicionamento reflexivo diante das obras de arte, manifestações culturais, ou produtos da indústria cultural que vêm a ser matéria de sua argumentação. Esta opção por um posicionamento autoral, por parte do jornalista, foi importante para a formação e a educação de toda uma geração de leitores dos cadernos de cultura, que passou a ser instigada à formulação de pensamentos a cerca dos objetos de cultura.

“... (o papel do jornalismo cultural), como já dito, nunca foi apenas o de anunciar e comentar as obras lançadas nas sete artes, mas também refletir (sobre) o comportamento, os novos hábitos sociais, os contatos com a realidade político-econômica da qual a cultura é parte ao mesmo tempo integrante e autônoma.”

(Piza, 2003: 57)

Mais que o caráter persuasivo do jornalismo cultural, interessa compreender como se portavam os jornalistas especializados em dança nesta situação. A assunção da autoria e da responsabilidade sobre as opiniões emitidas aproxima jornalista e artista, visto que o relato do primeiro, em alguma medida complementar a articulação pública da idéia formulada pelo segundo.

A atuação do “repórter de dança” era particularizada, contando com uma diversidade de fontes que poderiam variar (desde periódicos estrangeiros até o próprio conhecimento específico colecionado pelo periodista). Daí a capital importância da familiaridade com a linguagem da dança para a atividade deste jornalista, do qual se esperava ainda que apresentasse intensa

⁷³ KATZ, Helena. “Tology, conhece? Um sucesso”. O Estado de São Paulo. Caderno 2. 09 de agosto de 1986.

atividade cultural, bem como um bom diálogo com os profissionais da área. Ou seja, é da relação deste jornalista com o seu entorno que muito dependia a sua atuação.

O bom relacionamento com a classe artística possibilitava ao profissional acesso a informações que estavam longe do alcance do cidadão comum. Isto permitiu a veiculação de dezenas de artigos sobre trabalhos de profissionais e companhias até então desconhecidas, ou que não estavam em atuação no cenário nacional, mas que vinham chamando atenção internacionalmente. O repórter de dança podia ainda destinar à cobertura de uma estréia ou a um evento internacional (ou ainda, fora dos grandes centros metropolitanos) o mesmo tratamento reservado a um acontecimento local, conforme a relevância do episódio para o público interessado.

Este contexto foi extremamente favorável a permitir que o nome de uma companhia que jamais tivesse se apresentado no país surgisse nas páginas de nossos jornais – foi o que aconteceu à coreógrafa Pina Bausch, mencionada em um periódico diário bem antes de sequer intencionar apresentar-se no Brasil com sua companhia.

Na observação da última década, aparentemente a situação da dança nos jornais apresenta sinais de melhoria em relação à qualidade das informações que veicula. Na contramão de outros segmentos culturais como a literatura e o cinema, cada vez mais pasteurizados nas páginas dos periódicos, aparentemente a dança vem consolidando um espaço um pouco mais democrático nos periódicos, ou pelo menos nos jornais de grande circulação. Tomando como exemplo o primeiro trimestre de 2007 quando recomeça a programação nacional dos circuitos de dança, observamos a atuação de dois dos principais cadernos culturais brasileiros, publicados em São Paulo, no caso a *Ilustrada* da *Folha de S. Paulo* e o *Caderno 2* do *Estado de S. Paulo*.

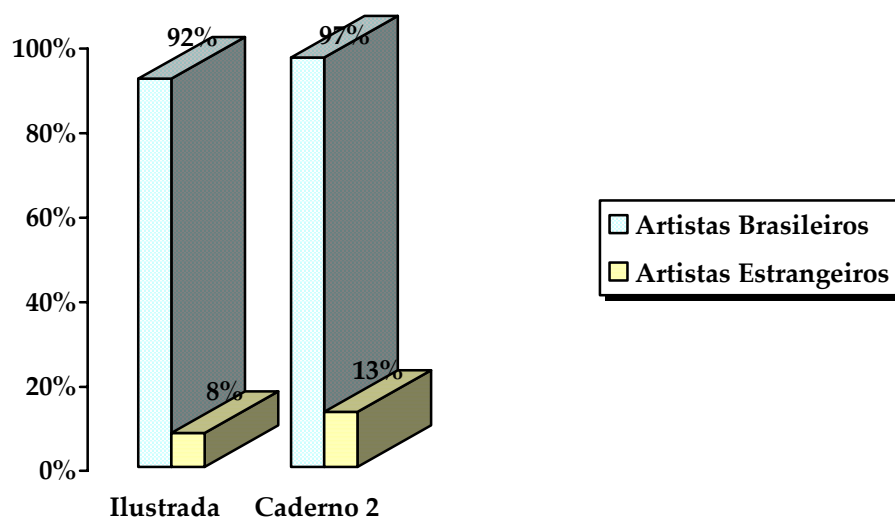
Nas quatorze semanas compreendidas pelo período, a dança aparece nos dois periódicos em vinte e sete ocorrências: doze vezes na *Folha* e quinze no

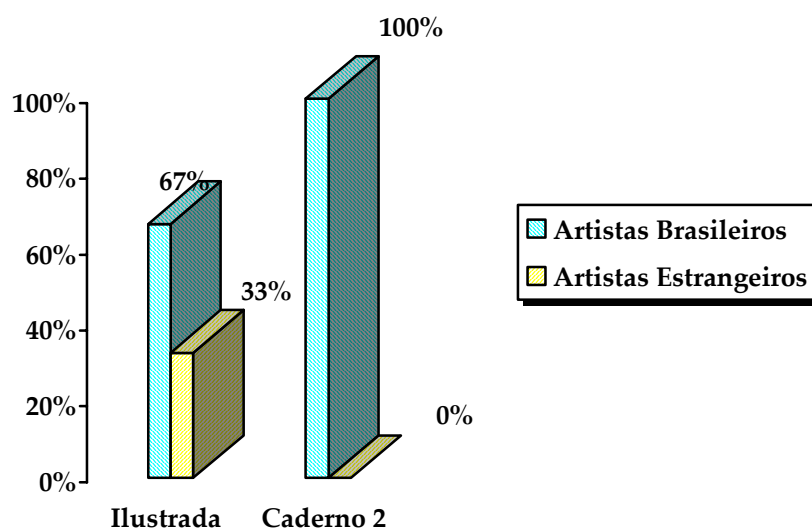
Estado. Destas aparições, vinte e quatro são referências à dança brasileira (ou melhor, de brasileiros); e a maior parte destes são criadores relativamente jovens, independentes de grandes patrocínios, como Jorge Alencar (BA), Vanilton Lakka (MG), e Thembi Rosa (MG), entre outros.

Mas se voltarmos dez anos e observarmos o mesmo período em 1997, descobriremos que os dois periódicos publicaram trinta e cinco matérias ou notícias sobre dança, duas no *Caderno 2* e trinta e três na *Ilustrada*. Destas, vinte tratam de criadores brasileiros, desde os já consagrados Décio Otero e Rodrigo Pederneiras, até os então 'novatos', Marcelo Gabriel (MG), Adriana Banana (MG), e Fernando Lee (SP), entre outros. Enquanto isso, as treze matérias restantes voltam seus interesses para as estrelas internacionais que se apresentavam, ou programavam turnês por aqui, como Maurice Bejárt, Jiri Kylian, e Pina Bausch, são alguns deles.

Cobertura da Dança pelos Jornais *Folha de S. Paulo e Estado de S. Paulo*

1o Trimestre de 2007





É interessante observar nestes dados que, nos últimos anos, a dança brasileira parece vir ocupando maior espaço percentual, em relação aos espetáculos internacionais, especialmente quando se trata de apresentar coreógrafos ao público. As chances de um artista estrangeiro vir a ser mencionado em uma nota de jornal sem estar em turnê por aqui, e sem sequer ter vindo alguma vez ao país tornam-se cada vez mais circunstanciais. Assim, o fato de Pina Bausch ter sido mencionada naquela matéria sobre a Comissão de Dança, em 1979, antes de expressar alguma intenção de se apresentar no Brasil, ilustra uma outra forma de abrangência conferida ao assunto pelo jornalismo cultural daquela época.

A vinda de Pina Bausch foi um acontecimento inédito e mereceu destaque na imprensa por se tratar da apresentação formal aos brasileiros da dançateatro como informação. A chegada de um dado novo em um ambiente estável tende a desorganizá-lo, no impacto do contato. A novidade necessita de tempo para ser assimilada e ganhar estabilidade para, então, ser reconhecida em sua constituição com o ambiente. O percurso, desde a chegada até seu reconhecimento pelo ambiente, foi gradualmente adicionando complexidade à

informação dançateatro, na medida em que ela foi posta em movimento através do estabelecimento de relações com outras informações com as quais o brasileiro já tinha maior familiaridade. Foi nessa operação que o jornalismo de dança desempenhou um papel estratégico.

Na época, a atuação do jornalismo cultural não era restrita à mera difusão factual, mas era também responsável por referenciar o leitor, oferecendo-lhe informação específica e qualificada a respeito dos assuntos em que se concentrava. A projeção de Pina Bausch na imprensa internacional, especialmente na Europa, reverberou ecos por todo o mundo. A publicação extensiva de uma mesma mensagem por diferentes veículos em diferentes lugares legitima a relevância da informação, tornando-a distinta e, portanto, interessante à lógica da produção cultural, uma vez que sua destacada presença nas publicações alcança visibilidade para um grande número de pessoas.

A posição ocupada pelos especialistas em dança no jornalismo nacional, e a compatibilidade da **“informação-pinabausch”** com os interesses da indústria cultural foram fatores confluentes que permitiram que o jornalismo de dança brasileiro viesse a consolidar um conhecimento público sobre o trabalho desta coreógrafa. Assim, nos anos que se seguiram, proliferaram notas, comentários, reportagens, notícias e críticas sobre seu trabalho. Além de disseminar informações sobre as propostas da dançateatro, toda essa divulgação favoreceu também que se reconhecessem os trabalhos brasileiros que pudessem ser relacionados à linguagem em questão.

3.4 PINA BAUSCH NO JORNALISMO CULTURAL

A história de Pina Bausch como figura expressiva no jornalismo cultural é quase tão longa quanto sua carreira à frente do Teatro de Dança de Wuppertal. Suas criações distinguiam-se muito de tudo que se fazia em dança naquele início de década de 1970. Suas criações foram chamando a atenção na Alemanha, e, progressivamente, na Europa, Ásia e Américas, conferindo-lhe popularidade mundial em menos de uma década. O tempo decorrido entre a estréia de sua primeira peça com a companhia e uma turnê internacional foi de menos de quatro anos⁷⁴.

A agilidade na difusão das informações a respeito da coreógrafa pela imprensa que, atenta à sua atividade, dinamizava o trânsito local-mundial transmitindo dados sobre Pina Bausch ao redor do mundo, se processou como fenômeno tanto nas publicações voltadas exclusivamente para a dança⁷⁵ quanto no jornalismo cultural não especializado.

Os ecos do fenômeno alemão aportaram discretamente nos periódicos brasileiros. Desde as primeiras menções ao seu nome, o tratamento dado pela imprensa nacional à coreógrafa já se mostrava honroso. Como citado anteriormente, uma das primeiras notas a respeito de Bausch fora publicada pela *Folha de São Paulo*, no ano 1979. No ano seguinte, por ocasião da vinda do Balé de Wuppertal pela primeira vez ao Brasil e América Latina, o mesmo periódico publicou notícias, matérias e críticas sobre o trabalho da companhia e as suas apresentações. Nestes artigos, destaca-se o caráter prefacial das informações, que apresentavam Pina Bausch e seu universo ao leitor de forma sintática e atrativa, conceituando-o a respeito de sua obra.

⁷⁴ Segundo o website oficial da coreógrafa, em maio de 1977 a companhia sob sua direção apresentou-se pela primeira vez internacionalmente na cidade de Nancy, na França, levando ao palco a peça *Os Sete Pecados Capitais*. Ainda naquele mesmo ano, a companhia se apresentou em Viena, na então Iugoslávia e na Bélgica. Antes de 1980 ocorreram ainda apresentações na Holanda, no Reino Unido, na Índia, Sudeste Asiático e Nova Zelândia.

⁷⁵ No livro *Fifth Contemporary Coreographers* de Martha Bremser, o artigo dedicado a Pina Bausch enumera vinte e cinco matérias publicadas em periódicos de língua inglesa voltados especificamente à dança, no período entre 1979 e 1996.

“Das mais felizes a idéia que um grupo de professores e coreógrafos levou à Fundação Teatro Guaíra, para democratizar o que o Wuppertaler Tanztheater fará na manhã de sábado: ao invés de o notável trabalho de dança moderna desenvolvido pela coreógrafa Pina Bausch ficar restrito apenas aos membros do Corpo de baile da FTG, o trabalho será ampliado a todos os interessados, já que o mesmo terá lugar a partir das 10 horas, no Guairão (...) Para o público, o Wuppertaler Tanztheater apresenta-se amanhã, a partir das 21 horas. Este grupo, que une o teatro e a dança, vem ao Brasil com patrocínio do Goethe Institut e fará em Curitiba a sua estréia nacional. O teatro de dança de Wuppertal é integrado por 37 pessoas: 26 bailarinos, 2 atores, iluminadores, coreógrafos, técnicos, figurinistas, etc...”
Aramis Millarch. Estado Do Paraná, 03 de julho de 1980.

“O trabalho de Pina Bausch é muito especial, absolutamente particular dentro da dança de hoje Interessada no relacionamento entre as pessoas, Pina mostra, através de suas composições, uma agudeza de análise que privilegia o pessimismo. O mundo de Pina Bausch é povoado por pessoas angustiadas, desesperadas, sós, automatizadas. A única possibilidade de refúgio se manifesta através do amor.”
Helena Katz. Folha De São Paulo, 14 de julho de 1980.

“... Um brasileiro, o gaúcho Pedro Birch, trabalhou recentemente com Pina Bausch durante dois anos. Atualmente a companhia conta com elementos de 17 nacionalidades diferentes, e todos são unânimes quando declaram: ‘Aqui é diferente de qualquer outra companhia porque sentimos que estamos colaborando com Pina e não com o serviço dela’.”
Helena Katz. Folha De São Paulo, 08 de julho de 1980.

Há que se destacar que o tratamento dado à coreógrafa permanece honorável, fazendo “vistas grossas” para a fria recepção pública conferida à sua turnê. Tal fato, no entanto, não ficou relegado ao esquecimento, sendo rememorado na mídia em ocasiões menos comprometedoras, como em matérias sobre outros criadores, cujo trabalho relacionava-se ao de Pina, ou mesmo, dez anos depois, na ocasião de sua segunda visita ao país:

“O Carlton Dance Festival, que estréia em 25 de março, traz desta vez Pina Bausch como abre alas. Melhor impossível. Pina esteve no Brasil em 1980, com uma turnê que estreou no Teatro Guaíra, em Curitiba, quase sem público. Hoje, com certeza, a musa da contemporaneidade lotará o Municipal com suas apresentações.”

Helena Katz. O Estado de São Paulo, 13 de janeiro de 1990.

Foi neste retorno de Bausch que, finalmente, ocorreu sua consagração perante o público brasileiro. Além de apresentações lotadas, as críticas foram abundantes e positivas, ampliando o espaço da coreógrafa na imprensa local. Ainda no ano de 1990, fora publicado *“Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?”*, primeiro livro em língua portuguesa sobre o trabalho de Pina, que, na ocasião de seu lançamento, rendeu um evento sobre a coreógrafa no Instituto Goethe de São Paulo⁷⁶, além de colocar novamente em circulação o assunto Pina Bausch nos cadernos de cultura.

A década que separa as duas visitas da coreógrafa ao país foi quantitativamente pouco representativa do ponto de vista da circulação de matérias sobre Bausch. No entanto, um considerável número de artigos tratando do trabalho de bailarinos brasileiros, cujas buscas confluíam para o universo de ação da alemã, passou a permear os cadernos culturais com informações que direta ou indiretamente aproximavam mais o trabalho de Pina e o público local.

“O trabalho de Pina Bausch, altamente experimental e vanguardista coloca no palco idéias que há muito tempo a curitibana Milena Morozowicz vem defendendo em sua Academia, fundada há 52 anos pelo professor Thadeo Morozowicz. Tanto é que ao falar sobre o que vem fazendo na área da improvisação e criação em dança, a própria Pina

⁷⁶ Por ocasião do lançamento de *‘Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?’* no Brasil, o bailarino Carlos Martins, idealizador da tradução da obra para o português, organizou junto ao Instituto Goethe de São Paulo um evento sobre Pina Bausch. O dramaturgo e autor do livro, Raimund Hoghe, veio para o Brasil e durante uma semana foi promovido o lançamento da obra, com palestras de Hoghe e exibição de vídeos inéditos de espetáculos de Pina Bausch como *‘O Barba Azul’* e *‘Bandoneon’*.

entusiasmou-se e fez questão de que Milena e suas alunas participassem do workshop, realizado ontem..."

Aramis Millarch. Estado Do Paraná, 06 de julho de 1980.

"(...) 'O aprendizado é muito diferente', explica o bailarino, 'com Pina aprendi até cantar'. Do candomblé brasileiro, onde Tologi começou, à tanz/theatre de Pina Bausch, a realidade é bem diferente. A começar pela condição de trabalho dos bailarinos. 'Trabalhamos de manhã, de tarde e de noite, sem feriados mas temos salário, assistência médica completa e incentivo, que sem dúvida é mais importante', conclui."

Revista Dançar, setembro de 1986, p40.

"Toda obra dialoga com sua tradição e seu tempo. É numa espécie de confluências de vozes históricas que essa operação dialógica acontece. No espetáculo 'Era uma vez um alguém e um instante depois mais ninguém' que Carlos Martins criou sobre Simone Weil (em cartaz no Centro Cultural São Paulo), se reconhece o paradigma de Pina Bausch. Há que atravessa-lo recusando a superficialidade de uma visão que esbarra no paradigma e o absolutiza como uma justificativa para a recusa do que dele brotou."

Helena Katz. O Estado De São Paulo, 20 de agosto de 1989.

"Pina Bausch, 49, é hoje o principal nome da dança alemã, dentro do conceito estético desenvolvido por ela no início da década de 70, o teatro-dança (...) Pina não gosta de descrever seus espetáculos e se irrita quando lhe pedem isso."

Marco Veloso. Folha De São Paulo, 13 de fevereiro de 1990.

"Depois de ter estudado com Ismael Guiser - em São Paulo- e Pina Bausch - na Alemanha-, Lara Pinheiro exercita piruetas e grand jetés na Companhia Terceira Dança, entre uma incursão e outra como coadjuvante nas artes plásticas."

Joyce Pascowitch. Folha De São Paulo, 22 de outubro de 1995.

“A ‘Transilvânia’ de Antunes é um lugar onde um homem vai para encenar suas obsessões perversas. É também um lugar onde ele vai visitar trabalhos de encenadores de uma contemporaneidade remota, como Pina Bausch, Kantor ou Kazuo Ono, e olhá-los ironicamente da solidão claustrofóbica de um caixão.”

Gerald Thomas. Folha De São Paulo, 30 de outubro de 1995.

“O trabalho é a primeira criação da mineira Regina Advento, que brilhou no Grupo Corpo de 1984 a 1990, quando foi para a Alemanha trabalhar com Pina Bausch no grupo Folkwang Tanz Studio. Desde 1993, ela integra a Tanztheater Wuppertal (companhia principal da grande coreógrafa alemã).”

Ana Francisca Ponzio. Folha De São Paulo, 05 de setembro de 2006.

A atuação do jornalismo cultural que manteve a **“informação-pinabausch”** em relação com o ambiente brasileiro pode ser analisada a partir das ações seletivas desta mídia, que, ao longo do tempo, foram garantindo uma taxa de permanência dessa “informação pinabausch” com certa estabilidade nesse ambiente, possibilitando o seu reconhecimento. Quando a imprensa continua falando de Bausch para contextualizar o trabalho de *Carlos, Tologys, Laras, Reginas*, e etc, a mantém viva como referência. As imagens deixadas pela Pina em sua primeira turnê brasileira (tão impactantes para uma geração de artistas) passaram, então, a ser reiteradas com frequência. Não apenas porque estas imagens continuaram sendo veiculadas pela imprensa, mas, especialmente, pelas replicações que surgiam no trabalho de outros artistas que, alimentados do impacto da primeira visita de Pina, passaram a construir imagens que guardavam semelhanças com o que se tinha visto; e isso foi muito importante para a organização de um olhar apto a reconhecer estas imagens com melhor familiaridade.

Depois daquela bem sucedida aparição no Carlton Dance Festival de 1990⁷⁷, e com maior quantidade de conhecimento sobre Pina Bausch à disposição, a atuação do jornalismo cultural aumentava a curiosidade e o interesse públicos a respeito da arte de Pina. Assim, a coreógrafa foi paulatinamente conquistando cada vez mais espaço na mídia brasileira, que, já familiarizada com o seu trabalho, passou a colocá-la em destaque sempre que surgisse oportunidade.

A progressão constante na quantidade de notas destinadas à Pina nos periódicos de circulação nacional pode ser examinada nas páginas do *Estado* e da *Folha de São Paulo*, que juntos publicaram aproximadamente setenta artigos sobre a coreógrafa entre março 1990⁷⁸ e setembro de 2001⁷⁹, um número bastante expressivo dedicado a apenas uma companhia de dança no jornalismo cultural nacional.

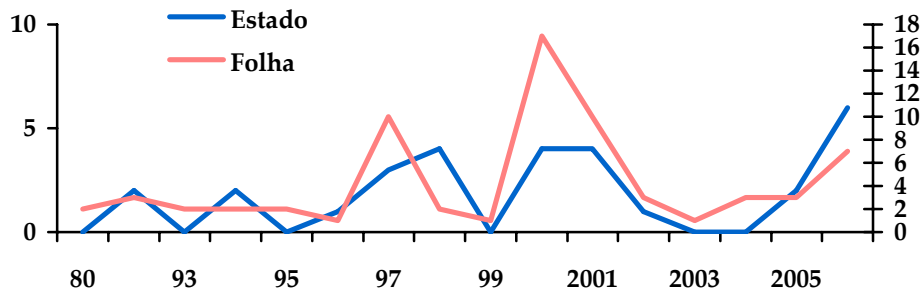
⁷⁷ O Carlton Dance Festival), que ocorreu anualmente entre os anos de 1987 e 1992 nas duas maiores capitais brasileiras (São Paulo e Rio de Janeiro), contemplava a dança moderna e contemporânea. O festival retornou posteriormente à cena em 1995 e 1996. Inovador não apenas por colocar a dança contemporânea em evidência, o Carlton Dance organizava programas que mesclavam artistas nacionais com prestigiados artistas do exterior como Merce Cunningham, Sankai Junko, LaLaLa Human Steps, Momix, Murray Louis e Alwin Nicolais, Bill T. Jones, Win Vanderkeybus, Martha Graham Dance Company, Pina Bausch, Alain Platel, entre outros.

⁷⁸ Ocorrência da segunda turnê do Wuppertal Dance Theater pelo país.

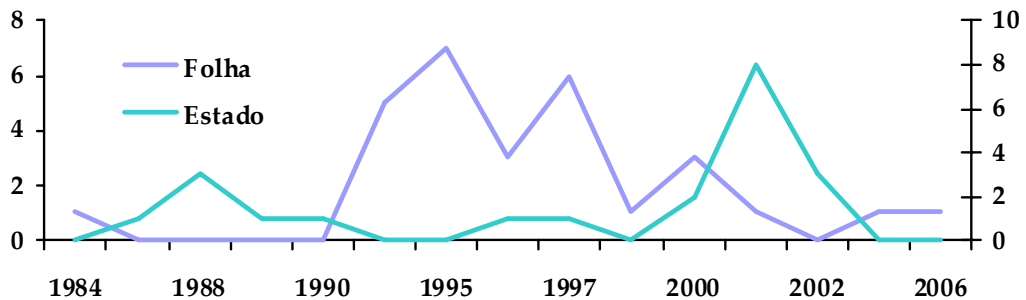
⁷⁹ Ocasão da estréia de *Água*, a peça brasileira de Pina Bausch, em São Paulo.

**Menções à Pina Bausch feitas
pela *Folha de S. Paulo* e pelo *Estado de S. Paulo***

Pina Bausch como assunto central de matérias - 1980 à 2006



Pina Bausch como assunto adjacente de matérias - 1980 à 2006



O trabalho de Bausch passou a ser comentado, descrito e contextualizado pela mídia impressa que, além de dedicar textos inteiros a suas produções, também passou constantemente a citar a coreógrafa e sua companhia em matérias relacionadas a outros artistas, quer como assunto adjacente, quer como tema relacionado. Observando as páginas dos dois citados jornais paulistas entre os anos de 1980 a 2006, é possível encontrar mais de cinquenta menções a Bausch, em geral trazida à baila como informação referencial capaz de situar o leitor no contexto apresentado, como mostram os exemplos selecionados à seguir:

*“Susanne Linke é muito menos agressiva do que **Pina Bausch** (que aqui esteve em 1980) e é também menos dogmática do que Reinhild Hoffman (ainda inédita entre nós), mas com estas duas forma o trio mais talentoso da Alemanha de hoje. E mais: conseguiu um espaço exclusivo para suas idéias coreográficas **num ambiente onde Pina e Hoffman simplesmente dominam a cena.**”*

Helena Katz. Folha De São Paulo, 09 de julho de 1984.

*“Anzu Furukawa, 42, é conhecida como **a Pina Bausch do Japão**. Representando a nova geração do butô, ela se apresenta pela primeira vez em S. Paulo a partir de domingo, no Teatro Transamérica.”*

Ana Francisca Ponzio. Folha De São Paulo, 23 de novembro de 1994.

*“Ballet C. de la B. significa Contemporâneo da Bélgica, apenas uma provocação, porque ele está longe de fazer balé. **Platel é um encenador de uma voz própria. Uma espécie de Pina Bausch clubber.**”*

Helena Katz. Estado De São Paulo, 13 de outubro de 1995.

*“Nederlands 3 Realiza Espetáculo Inesquecível (...) **há contaminação de butô, Pina bausch, contact improvisation**, há reunião de gestos triviais, os silêncios coreográficos, e tudo isso indica uma outra compreensão teatral dos tempos/ espaços de suas coreografias”*

Helena Katz. Estado De São Paulo, 04 de maio de 1996.

*“**Como Pina Bausch e Maguy Marin, pode-se dizer que (Mats) Ek faz dança-teatro.**”*

Ana Francisca Ponzio, Folha De São Paulo, 03 de junho de 1997.

“... o novo espetáculo solo da atriz, dançarina e coreógrafa Renata Melo poderá ser visto em São Paulo a partir

de hoje, sempre às quartas-feiras (...)A proposta é discutir a linguagem que funde elementos de dança e teatro. Essa simbiose tem na coreógrafa e encenadora alemã Pina Bausch, com 27 anos de atuação, um dos ícones (ela esteve no Brasil pela última vez em 1997, com a companhia Tanztheater Wuppertal)."


Valmir Santos. Folha De São Paulo, 2001.

Esta atuação do jornalismo cultural para estabilizar uma informação em um ambiente pode se tornar uma ação maléfica se ocorrer a veiculação de referenciais imprecisos. Foi justamente o que aconteceu com a dançateatro, em certa medida, nas páginas dos periódicos.

Quando se estabelece o nome de Pina Bausch, gruda-se a ele qualquer trabalho que apresente alguma semelhança com suas imagens; depois, se passa a grudá-lo em trabalhos transgressores - não importando mais a natureza da transgressão; até que se passa a associar o termo - dançateatro - a uma série de outros produtos, com o objetivo de torná-las acessíveis para a massa, e até mesmo atraentes, interessantes, legítimos. A preocupação de formar olhares, familiarizar um público parece tornar-se secundária ou terciária, afinal.

A toda hora pode se ler que um espetáculo de dança contemporânea "segue a tradição de Pina Bausch", "mescla dança e teatro", "trabalha com as emoções", "traz palavras, gestos e silêncio", "promove interação entre bailarinos e o público" etc., se associa à característica descrita à dançateatro. O que permite essa lógica perigosa é pensar por metonímia, isto é, tomar a parte pelo todo, ocasionando uma óbvia redução e, conseqüentemente, grandes perdas.

Para escapar dessa fúria classificatória baseada na metonímia, há que buscar uma compreensão mais atenta de que o que toma a forma que se vê em cada um dos espetáculos criados por Pina Bausch não pode ser tratado como se fosse uma frase coreográfica composta por passos que podem ser reproduzidos por qualquer um a qualquer momento, em outras articulações, distintas das que



os geraram. Há todo um diálogo entre saberes próprio a cada obra, que perde a complexidade se passar a ser tratado como uma composição que pode ter seus elementos rearranjados. Não se pode perder de vista o papel que as biografias têm na sua produção, por exemplo.

Quando criadores brasileiros, estimulados pelo conhecimento que tinham acabado de ter sobre as propostas de Pina Bausch passaram a questionar e reformular o seu fazer, inicia-se uma importante transformação. É importante descobrir que impressões estes artistas tiveram do seu primeiro contato com a informação que Pina trazia, e de que forma cada um deles ajudou a dar uma cara para aquela informação que aqui chegava.

4. REPLICANDO “PINABAUSCH”: A INFORMAÇÃO, A IDÉIA E AS POSSIBILIDADES

A projeção internacional de Pina Bausch exigiu que a imprensa brasileira buscasse informações sobre o seu trabalho, de modo a compatibilizar um diálogo com aquelas vozes que por aqui já a ecoavam. Mas que ecos eram estes, e qual tinha sido o grito que os produzira?

Hoje, é bastante improvável não se reconhecer a importância de Pina na evolução⁸⁰ da dança contemporânea. Enumeram-se características técnicas, dramaturgicas, estéticas e temáticas naquilo que trouxe. Mas o quê, de tudo isso, foi de fato, transformador? Ao invés de responder a essa pergunta, deve-se repropô-la. E, para tal, antes de mais nada, é necessário compreender que as mudanças não se processaram a partir de um acionamento de dispositivos em prol da otimização de um resultado. Os recursos criativos adotados por Pina não surgiram como soluções, mas como hipóteses – e isso não constitui um detalhe, mas, sim, um procedimento cuja utilização traz uma profunda inovação, uma vez que organiza uma outra estrutura criativa. O próprio entendimento de criação em dança muda, uma vez que as biografias passam a atuar com uma prevalência que não existia, até então.

Vamos voltar novamente no tempo, para aquele mês de julho de 1980, quando a companhia de Wuppertall se apresentava pela primeira vez em território brasileiro, trazendo um programa duplo que em uma noite apresentava juntas as peças *Café Müller* (1978), *A Sagração da Primavera* (1975) e *A Segunda Juventude* (1975); enquanto *Contatos* (1978) era trazido separadamente em outro dia de apresentações.

⁸⁰ A idéia de evolução aplicada aqui não se refere ao uso corriqueiro do termo cuja aplicação têm sinonímia com as idéias de progresso, melhoria, avanço. Evolução no contexto aqui tratado refere-se à acepção darwiniana do conceito que diz respeito à apuração, à perseverança no tempo decorrente da seleção natural, que é um complexo processo adaptativo em cujos ajustes advém de acordos que priorizam a perseverança da existência mais propensa ao sucesso dentre as variáveis suscetíveis a falibilidade.

A informação trazida nestes espetáculos era absolutamente transformadora, pois revelava outras possibilidades de concepção e apresentação de materiais até então não empregados daquela maneira dentro do que se nomeava de espetáculo de dança. Por ser organizado de outro jeito, aquele material se comunicava de outra forma, mesclando códigos de representação cênica e social na criação de realidades no palco.

"Quem não teve paciência e saiu no intervalo da apresentação do Tanztheater Wuppertal, sexta-feira, no Teatro Guaíra, acabou perdendo um dos mais belos espetáculos de dança moderna dos últimos anos. Isto porque se a primeira parte, com música de Henry Purcell, foi um experiência difícil, pesada, unindo a interpretação a uma coreografia avançadíssima, ao final, a visão que a coreógrafa Pina Bausch deu a obra que Igor Stravinsky compôs em 1913, foi realmente única."

Aramis Millarch, Estado do Paraná, 06 de julho de 1980

(...) Interessada no relacionamento entre as pessoas, Pina mostra, através de suas composições, uma agudeza de análise que privilegia o pessimismo. O mundo de Pina Bausch é povoado por pessoas angustiadas, desesperadas, sós, automatizadas. A única possibilidade de refúgio se manifesta através do amor. Mas, mesmo o amor é difícil, quase impossível de acontecer tão sutilmente que transfiguram sentimentos e emoções a todo o momento. Em tudo, a solidão açambarcadora, uma prisão e ao mesmo tempo, uma arma de defesa...

Helena Katz, Folha de São Paulo, 14 de julho de 1980

"A sua passagem por aqui, em 1980, mudou radicalmente o cenário da dança no Brasil: infelizmente até hoje temos de agüentar subprodutos de sua genialidade, mas o impacto positivo foi bem maior."

Marcelo Kahns, Nanquim, 30 de agosto de 2006

Mesmo com o fracasso de público de sua primeira visita ao Brasil, Pina Bausch pôde gerar profundo impacto em artistas brasileiros que, tendo

experenciado aquele encontro, contaminaram-se daquela “informação pinabausch”. Do contágio até a “epidemia” irreversível que veio a acontecer, artistas “infectados” e meios de comunicação tiveram um papel central. A breve estadia da companhia alemã – que nas três semanas compreendidas entre 04 e 20 de julho de 1980 passou pelas cidades brasileiras de Curitiba, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, despejando uma avalanche de informações complexas –; iniciou o arduo processo de assimilação que toda informação nova sofre: não ser assimilada de imediato em sua integralidade, mas apenas dos modos como pode ser entendida pelo ambiente local. Certas porções passam a ser absorvidas e, na medida em que isso se dá, vão promovendo a familiaridade necessária para que a informação seja cada vez melhor abrigada e lá sobreviva e se desenvolva.

“... podemos mensurar sucesso como a capacidade de propagar cópias do mesmo (...) na realidade isto quer dizer que um programa de sucesso é aquele que promove a sobrevivência...” (Dawkins, 1999: 121)

Mas o que seriam então estas porções de idéias? Como é possível olhar para um universo coeso e extrair dele uma unidade constituinte? Como também reconhecer a unidade constituinte? Pois bem, as questões que aqui surgem foram consideradas pelo biólogo Richard Dawkins, que, em 1976, publica o polêmico livro *O Gene Egoísta*, no qual elabora a idéia dos memes, “unidades de imitação” que possibilitam a evolução na cultura (1976: 214).

Seguindo o raciocínio de Dawkins, os memes são estruturas vivas que replicam informações no ambiente e, por replicarem, não reproduzem a mesma informação com completa fidelidade, mas sim em múltiplas variações. Como o processo de replicação produz cópias infielis, os memes vão variando até que a diferença seja de tal monta que passe a configurar um novo meme. Deste modo, reconhecer o “meme-pinabaush” significa buscar quais informações por ela

disseminadas produzem diferença no ambiente e puderam ser replicadas por aqui.

"A seleção favorece os memes que exploraram seu ambiente cultural para vantagem própria. Este ambiente cultural consiste de outros memes que também estão sendo selecionados. O "fundo" de memes, portanto, passa a ter os atributos de um conjunto evolutivamente estável ..."

(Dawkins, 2001: 220)

Aparentemente o tal "meme-pinabausch" poderia abranger uma série de procedimentos criativos que se constituem a partir de um método de recolhimento de experiências pessoais por parte dos criadores que as tranfigura em estímulos condutores para a composição, gerando possibilidades de elaboração de movimento mais porosas em virtude das brechas deixadas pela empatia dos gestos de cada intérprete conforme a configuração contextual dos corpos.

"Praticamente todos os Stücke de Pina Bausch tratam de questões fundamentais sobre a condição humana e obrigam o público a confrontar-se com as questões postas pelo amor e pela angústia, pela nostalgia e pela tristeza, pela solidão, pela frustração e pelo terror, pela infância e pela velhice, pela morte, pela exploração do homem por outros homens (e sobretudo da mulher pelo homem num mundo organizado segundo as concepções masculinas), pela memória e pelo esquecimento ou, enfim e cada vez mais, pela destruição do meio natural pelo homem."

(Bentivoglio, 1991: 87)

Como toda informação que chega ao corpo se torna corpo, dez anos depois, os corpos aqui existentes já tinham se alimentado de imagens relacionadas à dançateatro, tanto via meios de comunicação quanto por trabalhos que passaram a ser aqui apresentados. A familiaridade foi sendo construída. Diferentes criadores, em diferentes regiões do país, passaram a trabalhar em um eixo mais próximo ao trabalho de Pina Bausch, incorporando

conceitos, idéias e procedimentos de sua dançateatro na dança que por aqui produziram. Isto permitiu a familiarização do público com a abordagem diferenciada proposta por esse tipo de dança. Para observar o processo de assimilação ocorrido, apresentaremos depoimentos de alguns criadores que replicaram “memes-pina” pela dança brasileira.

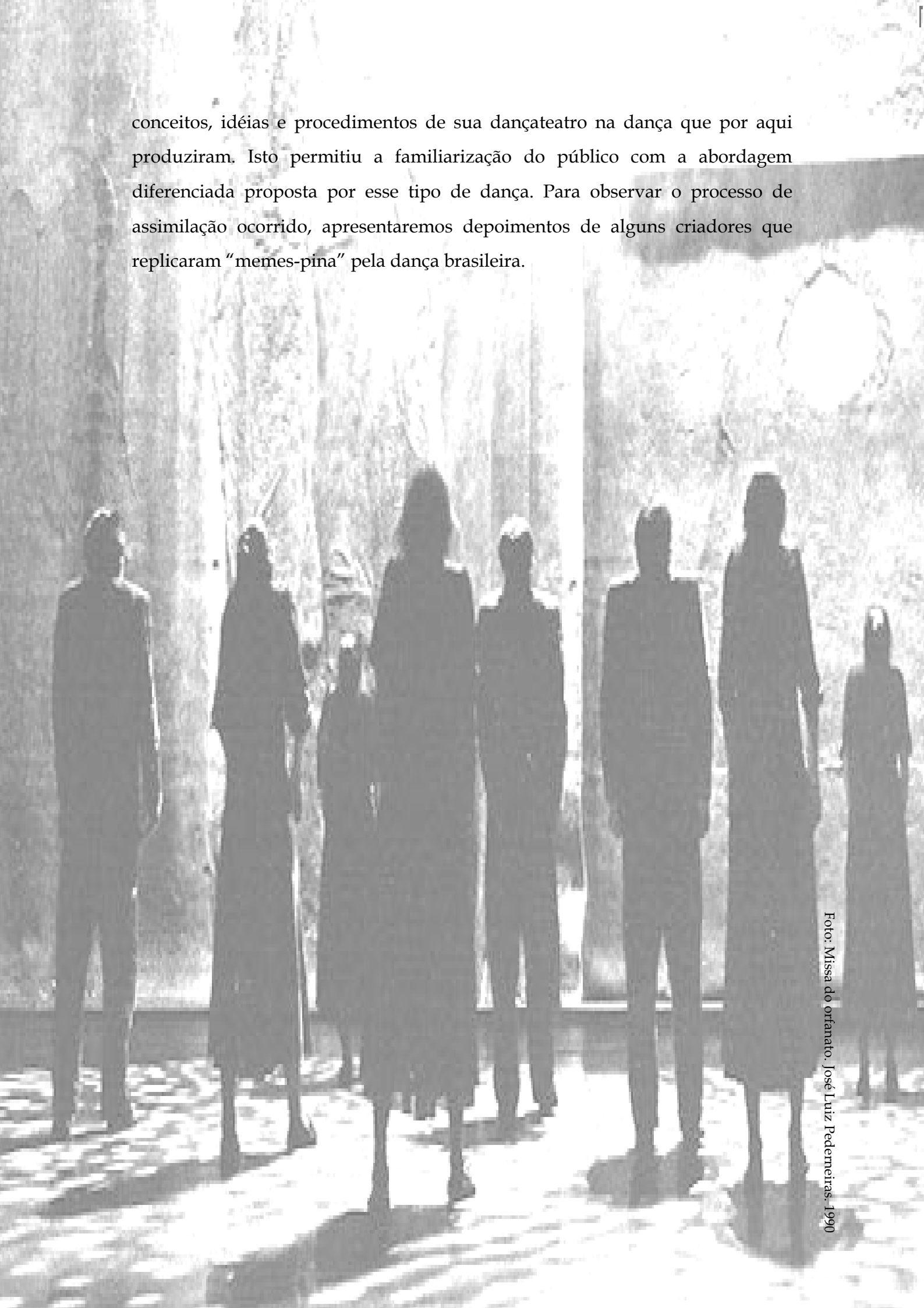


Foto: Missa do orfanato. José Luiz Pedemeyras. 1990

4.1 LARA PINHEIRO⁸¹: A EXPERIÊNCIA PESSOAL REVERTIDA EM CRIAÇÃO

O nome de Lara Pinheiro⁸² surgiu por ser ela uma ex-aluna da escola que Pina dirige, a Folkwang Schule, em Essen, que estava em atividade à época da pesquisa dessa dissertação. Em sua carreira, Lara conseguiu superar um possível estigma que a vinculasse somente à Pina Bausch ao mesclar outras referências, que borraram os contornos dessa ligação. Nos seus trabalhos, não há preocupação em revelar genealogias ou escolas de filiação. Ela declara que seu interesse é o de elaborar propostas de pensamentos sobre e para o mundo, a partir do lugar de onde fala.

Quando Lara fala de seu contato com Pina, a maior lembrança é a das informações adquiridas através da bailarina Dulce Pessoa⁸³, foi ela quem lhe contou sobre a Folkwang e a incentivou a ingressar na escola de Essen. Conforme o relato de Lara, percebemos que sua “contaminação pelos ‘memes-pina’” se deu no período em que estudou na Alemanha, embora já tivesse sido infectada em 1980, quando assistiu *Kontakthof* no Brasil.

“... foi uma turnê bem morna. Mas foi espetacular ver tudo aquilo. Creio que os artistas que a viram, e o público em geral, se impressionaram. A Pina tem essa capacidade de tocar alguém que é da área de dança e tocar também alguém que seja completamente leigo no assunto porque o que ela faz é universal.”

Lara Pinheiro, 2006

⁸¹ Depoimento concedido em 14 de dezembro de 2006 à entrevistadora Paula Petreca.

⁸² Lara Pinheiro é bailarina formada pelo Ballet Ismael Guiser de São Paulo. Possui Notório Saber em Dança e Mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Aperfeiçoou-se em ballet clássico na TOC Tanz Schule, na Alemanha; em dança moderna no Limon Institut, em Nova York; e, em dança contemporânea na Folkwang Schule, na Alemanha. Foi professora do curso de graduação em Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP. Participou da fundação da Cia. Terceira de Dança e do Grupo Dança Povera. Ganhou prêmios Estímulo de Dança da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Prêmio APCA, 2º Prêmio Sergio Motta, entre outros. Coreógrafa há nove anos, apresentou-se no Brasil, França, Alemanha e Estados Unidos.

⁸³ Dulce Pessoa integrou o Wuppertal Tanztheater de 1989 a 1993, tendo participado da montagem de *Palermo, Palermo*, em 1991.


Lara conta que o seus grandes mestres em Essen foram Malou Airaud e Dominique Mercy⁸⁴, com quem aprendeu mais do que técnicas de dança, pois considera ter sido através deles que tomou conhecimento mais estrito dos pensamentos da dançateatro. São as idéias a respeito das particularidades expressivas individuais de cada corpo que Lara toma como a grande contribuição de Pina Bausch para o seu trabalho. A preocupação com a exposição da expressão individual de ansiedades e inquietações é apontada pela artista como um fenômeno comum ao ambiente alemão e que, ao ganhar popularidade mundial, com Pina escancarou esta prática através do impacto causado pela sua maneira de retratar os humores humanos em seus trabalhos.

“... este pensamento do corpo que se expressa, da expressão individual de cada um está no meu trabalho, com certeza. Costumava dizer que para mim, dança é pegar uma experiência muito única e pessoal e transformar em um movimento visível.”

Lara Pinheiro, 2006

Em seu discurso, Lara ainda enuncia que um “meme-pinabausch” com altíssimo poder de replicação e, no entanto, com baixíssima taxa de fidelidade, diz respeito à visualidade, às imagens plásticas, à sua concepção estética bastante peculiar. Lara observa que o mosaíco visual de Bausch é altamente elaborado e dialoga com as experiências da coreógrafa, sendo corpomídia de suas vivências em dança e de seus conhecimentos de arte e de mundo em geral. Deste modo, a visualidade do trabalho de Pina torna-se mesmo inevitável ser do jeito que é, uma vez que responde ao permanente re-arranjo da coleção particular de informações adquiridas pela coreógrafa ao longo do tempo. Lara enfatiza que a imitação dos procedimentos de Pina pode se transformar em um mecanismo impositor, quebrando a organicidade da criação. Ela se refere criticamente a um modismo ocorrido nos anos 90 (mas já superado) da utilização banal do “método das perguntas”, cristalizando, fora do ambiente em

⁸⁴ Bailarinos do elenco original de importantes peças de Pina como *Café Muller*, *Sagração da Primavera*, 1980, *Contatos*, *Cravos*, *Bandoneon*, etc.

A blurred photograph of a dancer in a red dress performing on a stage. The dancer is captured in a dynamic pose, with one leg extended forward and arms outstretched. The background is dark, and the floor is light-colored. The image is intentionally out of focus, emphasizing movement and form over detail.

que foi produzido, o procedimento encontrado por Pina para o desenvolvimento das suas criações, isto é, transformando-o em uma cartilha como se isso fosse capaz de produzir a mesma língua de Pina.

Lara deixa claro que criar, para ela, é um processo em que as coordenadas se estabelecem ao passo da experimentação, e embora este seja um discurso comum no ambiente da dança contemporânea, o pioneirismo de Bausch também neste aspecto foi desbravador para todos.

4.2 CARLOS MARTINS⁸⁵: TRANSMUTANDO IMPULSOS E SENTIMENTOS EM GESTOS DO MOVIMENTO

Carlos⁸⁶ Martins foi um dos primeiros a ser lembrado devido a sua grande afinidade e admiração pelo trabalho de Pina Bausch. A coreógrafa é tida por ele como uma de suas maiores referências, pois conheceu o seu trabalho logo que começou a dançar, e, de pronto, interessou-se tanto que logo foi buscar mais e mais informações a respeito do que tanto o agradara. A empatia era tanta, a ponto de o impulsionar a tentar publicar o primeiro livro em português sobre a coreógrafa. O livro foi lançado em 1990, em parceria com a Omnibus Produções e Attar Editorial. “*Bandoneon – Em que o tango pode ser bom para tudo?*” é um diário de ensaios da companhia de Pina Bausch, escrito por Raimund Hoghe⁸⁷ em parceria com Ulli Weiss, e publicado por Sergio Rizek com tradução de Robson Ribeiro e Gaby Kirsh, tendo ainda prefácios assinados por Helena Katz, Marcelo Evelin e pelo próprio Carlos.

Sua descoberta de Pina logo nos seus primeiros anos de estudo de dança ocorreu justamente naquele ano de 1980, quando a companhia de Wuppertall descobria também o Brasil. Tomar conhecimento de algo tão diferente de tudo o que já havia visto foi absolutamente impactante. Ele conta que ninguém sabia ao certo do que se tratavam as apresentações da companhia alemã e que ele mesmo só foi assistir por que a colega Juliana Carneiro da Cunha, que havia morado na Europa e tinha voltado recentemente, teria recomendado.

⁸⁵ Depoimento concedido, por Carlos Alberto Martins, em 05 de fevereiro de 2007 à entrevistadora Paula Petreca. Carlos inicialmente usara o apelido Beto Martins como nome artístico tendo adotado seu nome próprio apenas em 1988.

⁸⁶ Carlos Martins é ator-bailarino, e coreógrafo. É membro da Comissão de Dança da Secretaria do Estado da Cultura e professor de Dança-Teatro do Curso Superior de Dança da Universidade Anhembi-Morumbi. Foi presidente da CPBC na gestão 97/98.

⁸⁷ Hoje, Raimund Hoghe, que na época fora dramaturgo do Wuppertall Tanztheater, segue carreira ativa como intérprete e criador em dança.

“...o que eu lembro é o teatro quase que vazio, muito pouca gente (...) me lembro que foi muito impactante, durante a apresentação eles acendiam a luz da platéia; Assim: passava um tempo acendiam a luz, ficava um tempo acesa, depois apagavam. Aquilo eu achei muito estranho na época, acendiam a luz dava a impressão que ia apagar. Mas era interessante porque quando acendia a luz virava uma coisa só palco-plateia, isso era muito legal.”

Carlos Martins, 2007

O bailarino recorda ainda que a perplexidade era a reação da maioria da platéia, mas que muitas das pessoas que ali estavam foram incitadas a investigar melhor aquilo que viam, como ele próprio e seu amigo Marcelo Evelin⁸⁸ que, segundo contam, tornaram-se *habitués* do Instituto Goethe, local onde podiam encontrar vídeos e livros internacionais sobre aquela interessante companhia. A necessidade de informações sobre Pina Bausch é um sintoma apontado por Carlos da proliferação viral do que ela aqui deixou. Ele conta que, após aquele primeiro encontro com o que era totalmente desconhecido, não apenas em locais específicos como as “rodas de dança” ou o Instituto Goethe, mas na mídia em geral, a pauta bauschiana passou a ser veiculada com certa frequência, de modo que se tornou possível acompanhar a trajetória de Pina à distância, lendo sobre as coisas em que ela estava trabalhando, as obras que estaria produzindo, os prêmios que ia ganhando... Ao mesmo tempo, Carlos frisa que “aqui as coisas foram mudando também”, tanto entre criadores como em meio ao público, de modo que quando ela voltou, dez anos depois, o conhecimento sobre a coreógrafa havia sido disseminado, sendo ela, então, não mais uma estranha.

“Foi meio contagiante a passagem dela... Daí, todo mundo meio que passou a trabalhar com o método das perguntas, mas assim muito intuitivamente, meio de orelhada que a gente fazia essas coisas, sem saber direito o quê que era.”

Carlos Martins, 2007

⁸⁸ Marcelo Evelin é o próximo entrevistado da pesquisa neste capítulo.

A aquisição de informações sobre Pina encheu Carlos de histórias para contar sobre ela, de modo que tanto informal quanto artística e pedagogicamente, tem sido um grande divulgador do trabalho da coreógrafa. Graças a um contato com Raimund Hoghe⁸⁹, Carlos impulsionou a publicação de *Bandoneon - em que o tango pode ser bom para tudo?* Para o lançamento do livro em São Paulo, em 1989, contou com a colaboração do Instituto Goethe que, além de patrocinar a vinda de Hoghe para uma sessão de autógrafos e palestras, promoveu também uma semana de eventos dedicados à coreógrafa, com exibição de vídeos e realização de debates e mesas redondas.

“... a Pina foi muito relida em várias partes do mundo... E eu falo, eu trabalhei uma época com o Gerald Thomas, o Gerald Thomas adora a Pina Bausch, ele tem essa origem alemã no trabalho dele e adora Pina Bausch; Antunes Filho já se inspirou na estética da Pina pra montar um trabalho ligado a Nelson Rodrigues; Fellini já dirigiu a Pina; Almodovár já filmou a Pina, sabe, ela é muito... ela tem uma potência que é fantástica, o trabalho dela foi muito disseminado...”

Carlos Martins,
2007

A atuação de Carlos como divulgador de Pina, no âmbito artístico, é prolífera. Os pensamentos por ela divulgados em suas obras encontraram um território empático⁹⁰ no corpo de Carlos. Quando se trata de apontar com objetividade os “memes-pina” que o infectaram, elenca a estética gestual e

⁸⁹ Dramaturgo da companhia de Pina Bausch de 1980 a 1990.

⁹⁰ Como explicado na nota 35 (página 32), à empatia é a simulação interna de uma ação ou imagem exterior dada pela rápida modificação de estado corporal. A existência prévia de memórias que guardem similaridades com a ação-imagem observada potencializa a experiência empática à atualizar os nexos de sentido presentes na memória. (Damásio, 2004: 282-284).

expressionista, a utilização de paisagens emocionais⁹¹, e a exploração da representação cênica da memória e do self⁹².

A ativação de memórias é também a indução de micro-variações em uma infinidade de terminações nervosas sob o comando de um sistema cerebral que responde ao conteúdo dos pensamentos relativos a determinado ato (Damásio, 1996: 168), esta variação dos estados de corpo re-configura toda paisagem corporal desencadeando a representação de outros mapas emocionais, que por sua vez ao serem ativados, ativam ou desativam certas funções no organismo que ao modificarem a fisiologia implicam também alteração no mapeamento corporal, desencadeando um processo auto-organizativo bastante intenso e complexo. (idem, 2000: 72-79).

“... depois, eu quis me aprofundar na questão do que o método das perguntas possibilitava: a quebra que ela trabalhava; a pessoa que não é personagem propriamente, mas tem todos os indícios, carrega todo um contexto urbano, contemporâneo.”

Carlos Martins, 2007

Diferentemente do que Lara Pinheiro aponta, Carlos fugiu do artificialismo que pode decorrer da aplicação do “método das perguntas” porque o adequou às necessidades de seu processo. Carlos diz ter encontrado no mecanismo das perguntas um interessante modo de re-atualizar as memórias individuais, através da despsicologização das situações tratadas, uma vez que o dispositivo das perguntas promove deslocamentos contextuais, possibilitando resignificações para o âmbito coletivo da memória⁹³. Assim, o

⁹¹ Diz respeito ao conjunto de mapas corporais referentes à manifestações emotivas ativadas simultaneamente conforme as alterações nos estados de corpo em todo e qualquer momento. (Damásio, 2004: 208).

⁹² O sentido de self aqui diz respeito ao *self autobiográfico* (2000: 35) que “depende das lembranças sistematizadas de situações em que a consciência central participou do processo de conhecer as características mais invariáveis da vida de um organismo...”; passível, portanto, de relato.

⁹³ A configuração de um mapa cerebral para uma informação mobiliza vários padrões mentais explícitos relativos a aspectos variados sobre a mesma informação (exemplo: a percepção sensorial de um objeto é simultaneamente tátil, visual, sonora, motora, olfativa, etc; assim a

sentido da utilização de perguntas seriadas no processo de Carlos ganhou dimensões que permitem que a experiência do artista possa ser compartilhada através do estabelecimento de elos de significação com uma memória coletiva, comunicando-se diretamente com o inconsciente cognitivo⁹⁴ da platéia.


“O que eu reconheço na Pina como dançateatro é uma série de princípios que os trabalhos que não tem estes princípios não podem ser dançateatro (...) Até hoje as pessoas entendem que bastou ter texto em algum espetáculo, é dançateatro. Se alguém fala em cena, se alguém grita em cena, é dançateatro. Ai o trabalho é explicar que isso não é necessariamente um recurso da dançateatro, que é um recurso expressivo que pode ser usado ou não”.

Carlos Martins, 2007

Carlos declara que, para ele, trabalhar com as habilidades cognitivas criativamente significa lidar com competências que requerem ativação de outros campos de experiência, para além da experimentação do movimento. Segundo ele, porque ativam objetivamente comportamentos éticos e políticos do artista, uma vez que se espera que este recrie em cena situações que revelam seu posicionamento enquanto indivíduo no mundo, fazem com que se torne menos importante que movimento se faz, valorizando como se faz e porque é feito.

memória do mesmo objeto mobiliza todos os padrões envolvidos no reconhecimento do mesmo). Desta forma, as memórias são concebidas através de circuitos que sendo permeados por registros comuns, possibilitam a criação coletiva da memória. *“A memória [...] é assegurada, em primeiro lugar, pela presença de alguns textos constantes e, em segundo lugar, pela unidade dos códigos ou por sua invariância ou pelo caráter ininterrupto e regular de sua transformação”* Lotman (1996: 157)

⁹⁴ O inconsciente cognitivo corresponde as informações processadas nos níveis mais baixos de consciência, que envolvem operações e estruturas mentais que tradicionalmente são consideradas atividades “inconscientes” tais quais a produção de linguagem e sentido, a capacidade de contextualizar, a racionalização e o pensamento e também atividades sensoriomotoras e fisiológicas. Ou seja, é através da atividade no inconsciente cognitivo que organizamos a produção de sentido encarnada. (Lakoff e Johnson, 2000: 56)



“O que eu acho que é o grande conteúdo da dança-teatro da Pina Bausch é a questão da condição humana. ‘Quem é este homem, o que é este homem?’.”

Carlos Martins, 2007

4.3 MARCELO EVELIN⁹⁵: BIOGRAFIA COMO ESCRITA AMBIDESTRA DO CORPO/AMBIENTE

A oportunidade de entrevistar Marcelo Evelin⁹⁶ surgiu por ocasião da entrega do prêmio APCA 2006 que recebeu. Vivendo a maior parte do tempo em Amsterdã (hoje, dedica boa parte do ano ao Núcleo do Dirceu, projeto que desenvolve na periferia de Teresina), veio a São Paulo receber o prêmio de melhor espetáculo de dança por *Sertão*. Sua rápida passagem pelo país inviabilizou a possibilidade de um encontro, mas permitiu que, mais tarde, acontecesse, com extrema riqueza de detalhes e informações, uma entrevista por e-mail.

Estabelecido na Europa há mais de 20 anos e tendo na Holanda embasado sua carreira (de mais de 30 trabalhos), Marcelo Evelin jamais deixou de estar em contato e se fazer presente no Brasil. Chegou a ensaiar na companhia de Pina Bausch no início dos anos 90. Dez anos antes, no Rio de Janeiro, teve seu primeiro contato com o trabalho da coreógrafa alemã. Ele nunca havia ouvido falar do Balé do Teatro de Wuppertal nem de Pina, mas a curiosidade de ver o trabalho de bailarinos de fora do Brasil o levou ao Theatro Municipal na primeira noite de apresentações da companhia germânica na capital fluminense. Sua primeira reação ao que se apresentava foi um estranhamento profundo, a idéia que ele então tinha de dança parecia “traída” por aqueles bailarinos que “apesar de dançarem juntos e com movimentos de

⁹⁵ Depoimento concedido em 05 de janeiro de 2008 à entrevistadora Paula Petreca.

⁹⁶ Marcelo Evelin É bailarino, coreógrafo, diretor, pesquisador e professor de improvisação e composição. Deixou o Brasil em 1986 para estudar dança e coreografia em Paris, na França, onde estudou com Philippe Decoufle, Josef Nadj e Karine Saporta. Dois anos depois, radicou-se em Amsterdam, na Holanda, onde foi aluno da Universidade de Nova Dança (SNDO) e integrou a Companhia de DançaTeatro The Meekers, de Arthur Rosenfeld. Foi estagiário da Companhia de Pina Bausch, em Wuppertal na Alemanha, antes de iniciar sua carreira como coreógrafo profissional subvencionado pelo governo holandês, criando a Companhia Demolition Inc. e assinando, desde então, mais de 25 espetáculos com roteiro, direção e coreografia de sua autoria. Em 2006, assumiu a direção do Teatro João Paulo II, em Teresina-Piauí, onde implantou e dirige o Centro e o Núcleo de Criação do Dirceu, uma plataforma voltada para a pesquisa e desenvolvimento das artes cênicas contemporâneas.

braços e pernas estendidos” não faziam nada parecido com qualquer referência tida por Marcelo como dança ou mesmo teatro:

“Saí desse primeiro dia mudo, sem entender nada, mas entendendo que alguma coisa tinha passado comigo.

*Dia seguinte, voltei para ver o outro programa com a sensação de quem vai a um lugar proibido, como uma criança que vê um filme que ainda não pode ver. (Eu tinha 18 anos e, nesse tempo, o Brasil tinha censura). Achando que sabia o que ia acontecer com a tal cia. Estrangeira, me deparei com **Kontakthof**, uma peça bastante longa, uma peça que não parecia com teatro, nem dança, nem coisa nenhuma, mas que me deixava incomodado, ou intrigado, na verdade me deixou num estado que nunca tinha estado antes, um abismo, uma vertigem, um buraco sem volta.*

Na peça eu via os bailarinos do dia anterior agindo normalmente e pra mim era como se estivessem “traindo” a dança, porque não dançavam, nem usavam roupas de dança, nem seguiam a música. Eles caminhavam em linhas retas, mostravam as unhas e os dentes, ficavam sentados por horas como que esperando por nada. Tudo mudava sem que se pudesse prever como e porque, e isso me deixou num estado de excitação absoluto, eu fui entrando na coisa, fiquei querendo mais e mais, e a peça era longa, eu já estava lá por mais de duas horas. Saí do teatro e fiz grande parte do caminho de volta pra Copacabana a pé, pra digerir, pensando no movimento dos braços dos bailarinos fazendo coisas simples, os braços e a relação deles com o quadril, o cotovelo, o torso, as pernas que pareciam mover como braços. Fiquei muito impressionado com aquelas imagens, passei semanas pensando naquilo, que não era dança e também não era teatro.”

Marcelo Evelin, 2008

A perturbação que todos aqueles estranhamentos provocaram na percepção do bailarino deixou vestígios que, embora ele não conseguisse descrever, eram sintomatizados no seu entendimento (“Saí desse primeiro dia mudo, sem entender nada, mas entendendo que alguma coisa tinha passado comigo”). A experiência desta percepção habilitou-o a reconhecer dança em outras corporalidades, para além daquelas que havia sido habituado a ler. Assim,

amplificou a sua percepção da relação entre corpo que dança e ambiente de dança, passando a tratar outros códigos de pensamento como materialidade de dança. Tal processo não se completou repentinamente, pois teve seu curso ao longo do tempo, e foi associado a outras experiências de Marcelo. No entanto, quando relata analiticamente as transformações que o contato com os “memes-pina” lhe trouxe, é bastante perspicaz em contextualizar as circunstâncias em que os memes que o afetaram:

“No início dos 80, ela, de certa forma, abriu uma porta, apresentou possibilidades estéticas e de conteúdo. Acho que ela simplificou essa coisa de mostrar, se mostrar no palco. Tinha uma coisa antenada com o que se passava no mundo, e tinha muito rigor e elegância. (...) Ela já falava de multiculturalismo, de corpo como sujeito, permitindo tudo, alterando, quebrando padrões. E o mundo foi caminhando pra isso, e o Brasil também, claro.”

Marcelo Evelin, 2008

As informações que dizem respeito ao indivíduo na obra, e a retratação do humano na cena foram as características que o impactaram com mais intensidade no primeiro momento. Todavia, depois de viver alguns meses em Wuppertal, o processo criativo de Pina o infectou de tal forma, que ele saiu da experiência daqueles meses “esgotado emocionalmente”, tamanha a demanda exigida de estímulos sensíveis para ativação da memória e da criação.

Talvez seja essa a ontologia de Pina Bausch: uma radicalização da utilização da autobiografia na dança, através da restauração reflexiva da experiência sensório-motora promovendo deslocamentos contextuais relevando a natureza imanente do gesto que dança a memória investindo-a de movimento e transformação.

Esta atitude de re-significar os materiais internos em novos ambientes promovendo acordos, trocas e adaptações que permitem à experiência vivida entregar-se a um projeto evolutivo da memória se mostra bastante frutífera no

trabalho de Marcelo. Em seus trabalhos o coreógrafo conjuga atos-lembranças particulares com a capacidade reflexiva da arte para fermentar as idéias a respeito de questões extremamente coletivas, o que torna seu fazer uma forma de arte que atrela sensibilidade e política de modo bastante coerente em seu modo de fazer dança.



5. NOVOS CAMINHOS EM LUGAR DE UM DESTINO

“É fazer as perguntas, mas também trazer idéias e histórias, experiências, criar os materiais, porque ainda não se está a fazer (...) depois é que tentamos perceber, dessas coisas, quais é que a nossa sensibilidade nos diz que pertencem ali, de alguma forma.”

Pina Bausch, 2007⁹⁷

O estabelecimento de uma informação como fenômeno reconhecível na integridade de um ambiente é sempre um processo em qual tomam parte múltiplos agentes, que empreendem as negociações necessárias para o estabelecimento de um contexto que abrigue a novidade que chega. Para que isso se dê, tanto a informação nova quanto o ambiente precisam se ajustar um ao outro, o que significa transformação em ambos para que esse processo co-adaptativo ocorra.

Quando a dançateatro surge como assunto no jornalismo cultural e nas criações realizadas por diversos coreógrafos, alguns aspectos constitutivos de seu pensamento como que configuram um novo território dentro do que se entendia por dança e por teatro. É a ação transformadora da memória do impacto inicial produzido pela dançateatro de Pina Bausch que esta dissertação investiga nos dados que coletou. Através do mapeamento realizado sobre a atuação da imprensa por ocasião das duas turnês brasileiras de sua companhia, separadas por um intervalo de dez anos (1980/1990), e do relato de três coreógrafos, se desenha a hipótese de que foi o campo de correlações que foi sendo estabelecido entre jornalismo cultural e produção de dança que mudou radicalmente o cenário entre uma e outra ocasião.

⁹⁷ Entrevista concedida a Alceu Bett no Teatro Camões a 3 de abril de 2007, na cidade de Lisboa. (Revista Obscena nº 5, p. 63)

Desde aquela primeira visita, nos anos 80, Pina Bausch tornou-se uma espécie de referencial para o tratamento dado em larga escala à dança. Provavelmente, tal fenômeno recorre do impacto singular do material bauschiano, cujo alcance, para além das rodas eruditizadas, tocou também o grande público. Dessa forma, nas últimas décadas, tanto o jornalismo cultural quanto os próprios criadores, frequentemente traçaram parentescos entre muitos trabalhos de dança contemporânea brasileira e a dançateatro de Bausch. Uma dezena de artistas contribuiu para que porções das idéias de Pina Bausch chegassem a ganhar certa estabilidade, sendo marcante as replicações processadas em ações como:

- ★ A criação dos espetáculos *Caminhadas* (1983,) de Graziela Rodrigues e Tião Maranhão; *Paidiá*, de Mariana Muniz (1989); *Slices of Life* (1991), de Renata Melo; ou *Francis Bacon* (1995), de Ismael Ivo – servem como exemplos desse mecanismo de replicação, dentre outros muitos exemplos, de trabalhos que incorporavam a teatralidade ao pensamento dançado;
- ★ A vinda de Susanne Linke para uma residência no Grupo Corpo, em 1988, quando coreografou *Mulheres* para a companhia mineira, deixando informações que transformariam o pensamento de Rodrigo Pederneiras, fazendo com que o trabalho que criou depois da estadia de Linke, *Missa do Orfanato* (1989), ecoasse fortemente a sua visita e se transformasse em uma marca nova na sua trajetória coreográfica;
- ★ A definição do posicionamento artístico de Lia Rodrigues que, segundo a própria coreógrafa conta⁹⁸, depois de assistir Pina Bausch ficou tão impressionada, como que “quase enlouquecida”, de modo que acabou por decidir ir estudar na Europa;

⁹⁸ In Perfil. VejaRio, 31 de outubro de 2001.

- ★ A criação de *Era Uma Vez Um Alguém e Um Instante Depois Mais Ninguém* (1989), de Carlos Martins, onde visualidade e procedimentos convergiam com o universo baushiano;
- ★ A criação da Terpsí Companhia de Teatro Dança, iniciativa da coreógrafa Carlota Albuquerque, em Porto Alegre, que buscava uma forma de criar onde o intérprete pudesse ir além da forma e ser co-autor da criação⁹⁹;
- ★ A vinda à São Paulo de Johann Kresnik, para criar uma obra no Balé da Cidade de São Paulo que, para além do processo de produção de *Zero* (1992), que estreitou ainda mais as relações entre a companhia paulistana e a dançateatro alemã, também convidou alguns bailarinos para irem dançar na sua companhia;
- ★ A concepção de obras como *Alice* (2001), de Lara Pinheiro e Marcos Galon, em que experiências pessoais do elenco eram transfiguradas espaço-temporalmente, subvertendo a narrativa;
- ★ As criações de Marcelo Evelin que, desde *Muzot* (1990) até o recente *Bull Dancing* (2006), incorpora memória biográfica como recriação distanciada, fazendo desse recurso uma tomada de posicionamentos estéticos, éticos e políticos no modo como produz dança.

“Pina Bausch talvez seja o exemplo-limite da fala por outras vozes. Explora sua cena como em teatro, transforma seus cenários em instalações, emprega a música como um texto e, de vez em quando, põe seus bailarinos para gargalharem, chorarem, fazerem discursos. Poucos conseguiram uma síntese tão poderosa.”

Helena Katz. 23 de abril de 1995. O Estado de São Paulo

⁹⁹ Depoimento concedido por Carlota Albuquerque em 20.02.2008 à entrevistadora Paula Petreca, via email.

Encontrando-se contextualmente apartada da genealogia alemã da *tanztheater*, a dança-teatro re-adquiriu por aqui uma nova extensão evolutiva, relacionando-se também a outros universos tais quais o do teatro via Gerald Thomas, Antunes Filho, e até Zé Celso¹⁰⁰; a música via Caetano Veloso especialmente¹⁰¹; e até mesmo a cultura de massa¹⁰².

Há que se considerar ainda o caráter ambivalente deste processo de contaminação entre Pina Bausch e o Brasil, uma vez que o impacto do país e seus habitantes sob a coreógrafa também fora importante e transformador de sua atividade¹⁰³.

Para representar o impacto da geração de criadores brasileiros imediatamente exposta à “informação pinabausch”, Lara Pinheiro, Carlos Martins e Marcelo Evelin revelam, através de seus depoimentos, interessantes convergências de entendimentos e pareceres a respeito do “meme-pina”. Observa-se neles intersecções entre seus fazeres e o que recebia destaque na divulgação que o jornalismo cultural fazia. Um dos exemplos do espaço de correlações daí surgido pode ser visto no papel que as experiências pessoais do elenco tomara nos processos de criação e de apresentação da dança. Essa outra

¹⁰⁰ Estes três diretores brasileiros assumem publicamente sua afinidade com o trabalho de Pina Bausch: o primeiro sempre a cita como uma de suas influências (sic) cada vez que algo do tipo é perguntado (Thomas, *Jornal do Brasil*: 03 de setembro de 2002); o segundo já criou um espetáculo sobre Nelson Rodrigues com a estética totalmente inspirada no universo bauschiano (Martins, 2007); e o terceiro já incluiu referência a coreógrafa em uma rubrica do texto de *Cacilda!* (1998) um de seus mais bem sucedidos espetáculos com o grupo *Uzyna Uzona* do Teatro Oficina.

¹⁰¹ O músico brasileiro tornou-se amigo próximo da coreógrafa, escrevendo sobre ela na mídia em diversas ocasiões e introduzindo-a a outros músicos nacionais, popularizando sua arte em outro nicho.

¹⁰² Citações na mídia televisiva, impressa e mesmo em produtos de cinema, vídeo, fotografia e moda importados do exterior, onde o fascínio por Pina Bausch também é tão extenso que a coreógrafa chegou desde ser reverenciada por cineastas como Fellini e Almodóvar, até mesmo servir de inspiração para coleções de bolsas da estilista Miuccia Prada.

¹⁰³ Após a primeira visita de Bausch ao país em 1980, canções brasileiras (que vão desde marchinhas de carnaval até a música eletrônica de Amon Tobim passando pela new bossa de Bebel Gilberto) passaram a integrar as trilhas sonoras dos espetáculos da companhia de Wuppertal com cada vez mais frequência. Sem falar que a admiração da coreógrafa pelo país a motivou a criar *Água* em 2001, mesmo sem patrocínios e em condições “desfavoráveis” a seu modo de pesquisar (ver Cypriano, 2005).

materialidade, que passava a dar forma ao que se chamava de dançateatro por aqui, aparecia na conversão dessas experiências pessoais em drama, na acepção mais fidedigna à sua etimologia grega, isto é, no drama como ação.

A biografia emprestada como material dramaturgico revolve as já desgastadas fronteiras entre ficcionalidade e reapresentação. Desloca a questão para um âmbito que supera a natureza do discurso que, independente de real ou fictício, se faz verdadeiro (Damásio, 2004: 121-122) no momento único da apresentação pública, quando se auto-admite no encadeamento de nexos constituintes da obra artística, sempre variante conforme a natureza do encontro com cada indivíduo na platéia. A apreensão das obras é filtrada através do estado de corpo do espectador no ato da sua percepção, quando se estabelece uma relação empática a partir da simulação corporal das paisagens mentais que compartilha com os bailarinos em cena, conforme sua condição de humanos¹⁰⁴.

Admitindo esta forma de comunicação, caracterizada pelo contexto da dançateatro, podemos pensá-la então como um modo multitude de troca de conhecimento.

“Quando a multidão trabalha, ela produz autonomamente e reproduz todo o mundo de vida. Produzir e reproduzir autonomamente significa construir uma nova realidade ontológica. Com efeito, ao trabalhar, a multidão se produz a si mesma como singularidade. É uma singularidade que estabelece um novo lugar no não-lugar do Império, uma singularidade muito real, produzida por cooperação, representada pela comunidade lingüística e desenvolvida pelos movimentos de hibridização. A multidão afirma sua singularidade invertendo a ilusão ideológica de que todos os seres humanos nas superfícies

¹⁰⁴ No caso particular da dançateatro de Pina Bausch, a prática de borrar ficção e realidade já foi até tomada pelo cinema como mote. Pode ser encontrada quando o cineasta espanhol Pedro Almodóvar (1951-) utiliza cenas de *Café Müller* e de *Mazurca Fogo* para deliberadamente impactar os protagonistas do filme *Fale Com Ela* com informações subtextuais que a estes chegam através da própria assimilação que têm do espetáculo ao qual assistem.

globais do mercado mundial são permutáveis. Pondo a ideologia de mercado de pé, a multidão promove com seu trabalho as singularizações biopolíticas de grupos e conjuntos e humanidade, em todos e cada um dos nós da permuta global.”
(Negri & Hardt, 2001: 419)

Observar, na perspectiva aqui proposta, o fenômeno da assimilação da dançateatro no Brasil, significa notar a natureza configurativa do processo, uma vez que diferentes informações exigiam diferentes reentradas, conforme o sistema em que se instalavam. Assim, o “meme pinabausch” conseguiu catalisar sua estabilização devido à sua capacidade de variar, convertendo informações de dança até mesmo em cultura pop.

Tendo aqui transformado o ambiente, é possível perceber a potência de impacto que obteve o “meme pinabausch” tanto para a dança, como também para a arte contemporânea em geral. Diante de tal poder de replicação, torna-se sempre delicado apurar a existência de um denominador comum quando se trata de dançateatro. O que se põe em questão não é a possibilidade de identificar uma natureza única, no sentido de uma identidade essencialista e universalizante, e então aclamá-la como paradigma, mas o movimento de procurar por um nexos em uma rede de saberes distintos.

O mapeamento de todas essas correlações escapa ao perfil de uma dissertação de mestrado. O que aqui se iniciou tem o objetivo de possibilitar a sua continuidade. O alcance das conexões que aqui começaram a ser delineadas pedia por um instrumental teórico de investigação capaz de identificar e acompanhar a natureza memética da sua replicação – e talvez essa tenha sido a contribuição da presente pesquisa. Aqui, a dança é tratada como a chave para se compreender toda uma vertente de produção de conhecimento artístico. É a dança mapeando o alcance de suas conexões através da identificação do tipo de transformação ocorrido no seu próprio ambiente.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PUBLICAÇÕES

- BACHELARD, Gaston. **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BANES, Sally. **Terpsichore in Sneakers**. Boston: Houghton Mifflin, 1980.
- _____. **Democracy's body : Judson Dance Theater, 1962-1964**. DurhamLondon: Duke University Press, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas**. São Paulo. Brasiliense: 1993.
- _____. **A Sociedade de Consumo**. Rio de Janeiro: Elfos,1995.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge 2001
- BENJAMIN, Walter. **Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie**. São Paulo: Cultrix./Edusp, 1986.
- _____. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. In: _____. **Obras escolhidas, I**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENTIVOGLIO, Leoneta. **O Teatro de Pina Bausch**. Lisboa: ACARTE, 1994.
- BERGSHON, LISA. **Dance Theatre from Rudolph Laban to Pina Bausch**, in *Dance Theatre Journal*, vol. 06, nº 02 - outono de 1988. p 37-39. (trad. Ciane Fernandes)
- BÓGEA, Inês & NESTROVSKI, Arhtur. **A Arte Total de Pina Bausch**. *Folha de São Paulo* (Ilustrada, p. E1) São Paulo, 27 de Agosto de 2000.
- BÖSCH , Marcus. **Pina Bausch: tudo é dança**. São Paulo: Deutsche Welle. Especiais, 18 de outubro de 2005.
- BOUCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BREMSER, Martha. **Fifith Contemporary Coreografers**. London, Routledge: 1999.
- BRITTO, Fabiana Dultra (org.). **Cartografia da Dança: criadores-intérpretes brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- CANCLINI, Néstor G. **Culturas híbridas**. trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1997.
- CALVINO, Italo. **Palomar**. tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- COHEN, Reanto. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CORDEIRO, Jorge Henrique. **Pina volta só para paulistas - Coreógrafa alemã quer criar espetáculo sobre cotidiano brasileiro**. *Jornal do Brasil* (Caderno B, p.4) Rio de Janeiro, 14 de Dezembro de 2000.
- CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch Hipnotiza na percepção mágica dos corpos**. *Estado de São Paulo* (Caderno 2, p.D2) São Paulo, 28 de Outubro de 1998.

_____. **SP vê “tempero” da dança-teatro alemã.** *Folha de São Paulo* (Ilustrada, p. E7) São Paulo, 20 de Maio de 2000.

_____. **Peça faz brotar flores sobre rochas.** *Folha de São Paulo* (Ilustrada, p. E6) São Paulo, 11 de Dezembro de 2000.

_____. **Pina Bausch à baiana - os cinco dias da coreógrafa alemã em Salvador.** & **Cenógrafo usa câmera como diário no espetáculo de Pina Bausch.** *Folha de São Paulo* (Ilustrada, p. E3) São Paulo, 25 de Dezembro de 2000.

_____. **Pina Bausch.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DAMASIO, Antonio. **O Erro de Descartes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O Mistério da Consciência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Em Busca de Espinosa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004

DAWKINS, Richard. **O Gene Egoísta.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.

_____. **O Relojoeiro Cego: a teoria da evolução contra o desígnio divino.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia,** Rio de Janeiro: ed 34, 1995.

DENNETT, Daniel. **Tipos de Mente.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **A Perigosa Idéia de Darwin.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DUNNING, Jennifer. **To see, even to enjoy, but perhaps not to understand.** US:New York Times B2. 06 de abril de 1998.

DURÁN, Cristina. **Teatro-dança de Pina Bausch faz 20 anos.** *Estado de São Paulo* (Caderno 2, p.D1) São Paulo, 07 de Setembro de 1994.

ESTADO DE SÃO PAULO, O. **Pina Bausch e os 25 anos do Wuppertal - Expressionismo alemão inspira dramaturgia dos gestos.** Caderno 2, p. D2, D3 e D10. São Paulo, 28 de Outubro de 1998:

FAHLBUSCH, Hannelore. **Dança moderna e contemporânea.** Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

FARO, Antonio José. **Pequena História da Dança.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

FARO, José Salvador. **Realidade, 1966-1968 - Tempo da reportagem na imprensa brasileira.** Porto Alegre, AGE/Ulbra: 1999.

_____. **Jornalismo Cultural: espaço público de produção intelectual.** São Bernardo do Campo, Revista Comunicação e Sociedade. ano 28. nº 46. Universidade Metodista de São Paulo: 2006.

_____. **Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre jornalismo cultural.** Projeto de Pesquisa da Universidade Metodista de São Paulo: 2003.

FERNANDES, Ciane. **Ruth Amarante Descreve trabalho na companhia.** *Estado de São Paulo* (Caderno 2, p.D3) São Paulo, 28 de Outubro de 1998.

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

FOLHA DE SÃO PAULO. **Pina Bausch revê os 20 anos do Tanztheater: a coreógrafa acaba de apresentar em Paris três peças que resumem seu trabalho em Wuppertal**. *Folha de São Paulo* (Ilustrada, p. 4-5) São Paulo, 1º de Julho de 1993.

_____. **A lava do vulcão - coreógrafa chega hoje a São Paulo para encenar 'Masurca Fogo'**. *Folha de São Paulo* (Ilustrada, p. E1) São Paulo, 25 de Dezembro de 2000.

GARDIN, Carlos. **Caetano festeja Pina Bausch na Alemanha**. *Folha de São Paulo* (Ilustrada, p. E3) São Paulo, 24 de Outubro de 1998.

_____. **Teatro-dança análise: Bausch é forma híbrida de convergência da arte**. *Folha de São Paulo* (Ilustrada, p. E2) São Paulo, 03 de Novembro de 1998.

GASTÃO, Ana Marques. **Chegar Aonde Nunca Fui - entrevista com Pina Bausch**. Porto: Diário de Notícias, 28 de setembro de 2005.

GIL, José. **Os gestos de pensamento: Pina Bausch**. in *Movimento total - o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'água, 2001.

GONÇALVES FILHO, Antonio. **Pina Bausch faz Municipal virar montanha de gritos desesperados**. *Folha de São Paulo* (Ilustrada, p.) São Paulo, 25 de Março de 1990.

_____. **Goethe promove mostra de vídeos que registram as principais produções e ensaios do grupo Alemão**. *Estado de São Paulo* (Caderno 2, p.D10) São Paulo, 28 de Outubro de 1998.

GREINER, Christine. **O Corpo: Pistas para Estudos Interdisciplinares**. São Paulo: Anablume, 2005.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUATERINI, Marinella. **Wuppertal comemora 20 anos com Pina Bausch**. *Folha de São Paulo* (Ilustrada, p.) São Paulo, 25 de Julho de 1993.

HABERMAS, Jürgen. **Teoria de la Acción Comunicativa**. Madri: Taurus, 1987.

HARDT, Michael, & NEGRI, Antonio. **Multidão: guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Império**. Rio De Janeiro: Record, 2001.

HINZMANN, Jens and Michael. **Tanztheater heute**. German: Kallmeyer, 1998.

HOGHE, Raimund & WEIS, Ulli. **Bandoneon: Em que o Tango Pode Ser Bom para Tudo**. São Paulo: Atar Editorial, 1989.

HOFMEISTER, Naira. **A magia e o mistério de Pina Bausch**. - Jornal Já, 06 de setembro de 2006. Porto Alegre

JAMESON, Frederic. **Virada Cultural**. Rio de Janeiro, Record: 2006.

KAHNS, Marcelo. **Pina**. *Coluna Eletrônica Nanquim*. São Paulo, 06 de agosto de 2006. (disponível em

<http://taste.uol.com.br/news/templates/noticia.asp?idNoticia=6009&secao=Nanquim> , acesso em 12 de agosto de 2007)

KATZ, Helena. **O Wuppertal quer até hipopótamo no palco.** *Folha de São Paulo* (Ilustrada, p.34) São Paulo, 08 de Julho de 1980.

_____. **O Desespero e o Amor de Pina no Ballet de Wuppertal.** *Folha de São Paulo* (Ilustrada, p.21) São Paulo, 14 de Julho de 1980.

_____. **Tology, conhece? Um sucesso.** O Estado de São Paulo. Caderno 2. 09 de agosto de 1986.

_____. **Sua dança é um modo de pensar o mundo.** *Estado de São Paulo* (Caderno 2, p.D10) São Paulo, 28 de Outubro de 1998.

_____. **O Coreógrafo como DJ.** In: Lições de Dança. Rio de Janeiro: Univercidade, 1998.

_____. **A dança deixou de ser o patinho feio da teoria.** O Estado de São Paulo. *Caderno 2* - p5. 03 de dezembro de 2000.

_____. **Corpomídia: Instrumento para Caminhar na Zona de Fronteira.** In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2003, Florianópolis. Memória ABRACE VII. Florianópolis: Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina, 2003. p. 75-79.

_____. **1,2,3... Dança é Pensamento do Corpo.** Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

KATZ, Helena & GREINER, Christine. **O Meio é a Mensagem: Porque o Corpo é Objeto da Comunicação.** In: Húmus 1 (p 11-19); org: Sigrid Nora. Caxias do Sul, Lorigraf: 2001. Texto apresentado na Compós 2003

_____. **Por Uma Teoria do Corpomídia.** In: O Corpo: Pistas para Estudos Interdisciplinares. São Paulo: Anablume, 2005.

LABAN, Rudolf von. **Domínio do Movimento.** São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf & ULLMAN, Lisa. **Dança Educativa Moderna** (trad. Maria da C. P. Campos). São Paulo: Ícone: 1990.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. **Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought.** EUA: Harper Collins Publishers, 1999.

_____. **Metáforas de La vida cotidiana.** Madrid: Cátedra, 1980.

LAWSON, Valerie. **Pina Bausch.** Ballet.co 02.02.2002 - www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm+bausch+%2B+papa+jooss&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1

LEMISKI, Paulo. **Anseios Cripticos (anseios teóricos): peripécias de um investigador dos sentido no torvelinho das formas e das idéias.** Curitiba: Criar, 1986.

LEPECKI, Andre. **O corpo colonizado.** Rio de Janeiro: Gesto - Revista do Centro Coreográfico, n° 2, p. 7-11, junho 2003.

_____. **Of the Presence of the Body: Essays on dance and Performance Theory.** US: Wesleyan, 2004.

LOTMAN, Iuri. **Sobre o problema da tipologia da cultura**. In: *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979

_____. **Acerca de la semiosfera** (trad. D. Navarro). Cuba: Crítérios, 1992.

_____. **La semiosfera. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio** (Desidério Navarro, org.). Madrid: Cátedra, 1998.

MATTELART, Armand & Michele. **Teorias da comunicação**. São Paulo: Loyola, 1999.

MARTINS, Marília. **Cresce papel do teatro na dança de Pina Bausch**. *Folha de São Paulo* (Ilustrada, p.21) São Paulo, 16 de Julho de 1990.

MARX, Karl, **O capital**. Trad. de Reginaldo Sant'Anna. Difel Editorial S.A. São Paulo, 1982.

MAYEN, Gerard. **Relações (auto)críticas**. *Quant à la Danse* nº4. Paris: Inextenso Diffusion, outubro de 2006.

MEDEIROS, Walter. **A mulher que dançava até com um doido batendo numa lata**. Amor Platônico. Natal: Poemas de Cordel, 2004.

MILLARCH, Aramis. **Tablóide**. O Estado do Paraná: Curitiba, 03 de julho de 1980.

_____. **Tablóide**. O Estado do Paraná: Curitiba, 06 de julho de 1980.

MORIN, Edgar. **O Método 4: as idéias**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 1998.

MURRAY, Louis. **Dentro da Dança**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

NÖE, Alva. **Action in Perception - representation and mind**. US: MIT Press, 2004.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAZ, Octavio. **Convergências**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PEREIRA, Roberto. **Entrevista a Cristiane Bouger**. IN: *Relachê: Revista Eletrônica da Casa Hoffman*. Curitiba, 5ª Edição, 2004. Disponível em: <www.fccdigital.com.br/relache/05_edicoes/ed01_entrevista_roberto/roberto_entrevista.doc>, acesso em 24 de fevereiro de 2007.

PESSOA, Fernando. **Obras em Prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1982.

PINHEIRO, Amálio. **Aquém da Identidade e da Oposição - As Formas na Cultura Mestiça**. São Paulo: Unimep, 1994.

_____. (org.) **Introdução em Comunicação & Cultura: Barroco e Mestiçagem**. Campo Grande: Uniderp, 2006.

PIMENTEL, Gisela. **O Brasil de Pina Bausch é alegre - coreógrafa estréia na Alemanha balé inspirado nos dias que passou na Bahia**. *Jornal do Brasil* (Caderno B, p.5) Rio de Janeiro, 18 de Maio de 2001.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2003.

PONZIO, Ana Francisca. **Elenco influi no processo criativo**. *Folha de São Paulo* (Ilustrada, p. E3) São Paulo, 25 de Dezembro de 2000.

Rengel (2004: 32-33), Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo, Anablume: 2007.

RIVERA, Jorge. **El periodismo cultural**. Buenos Aires, Paidós Estudios de Comunicación: 1995.

SALLES, Cecilia A. **Gesto Inacabado**. São Paulo: Annablume, 2002.

_____. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Sociologia das Ausências**. 1995.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1989.

SCHMIDT, Jochen. **Tanztheater in Deutschland**. German: Propyläen, 1992.

SODRÉ, Muniz. **O ethos midiaticizado**. IN: _____. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis, Vozes: 2002.

SULLIVAN, Scott (Newsweek). **Alemanha celebra teatro-dança de Bausch**. *Estado de São Paulo* (Caderno 2, p. D3) São Paulo, 20 de Junho de 1994.

TRAQUINA, Nelson. **O poder do jornalismo: análise e textos da teoria do agendamento**. Coimbra, Minerva: 2000.

VELOSO, Marco. **Pina Bausch fala sobre seu trabalho**. *Folha de São Paulo* (Ilustrada, p. E1) São Paulo, 13 de Fevereiro de 1990.

VIANNA, Klaus. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1991.

VIETTA, Egon. **A Dança na Alemanha**. Darmstadt (Alemanha): Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1956.

WERNER, Edgar S. **Delsarte System of Oratory**. 4th Edition, New York, 1893. (<http://www.gutenberg.net/1/2/2/0/12200/>)

WESSEMAN, Arnd. **Perfil Johann Kresnik**. Goethe-Institut, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo, Educ-Hucitec: 1997.

WEBSITES

BANCO DE DADOS DE DANÇA DO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Disponível em <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/danca/index.htm>>, acesso em 23 de março de 2007.

BASE DE DADOS RUMOS DANÇA - ITAU CULTURAL. Disponível em <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/danca/index.htm>>, acesso em 30 de março de 2007.

FORUM INTERNACIONAL DE DANÇA www.fid.com.br/1998/evelin.htm

HELENA KATZ. Disponível em <<http://www.helenakatz.pro.br>>, acesso em 20 de março de 2007.

JOSÉ SALVADOR FARO. Disponível em <<http://www.jsfaro.pro.br>>, acesso em 08 de janeiro de 2007.

OLAVO DE CARVALHO. CARVALHO, Olavo. *Quatro Perguntas Sobre Jornalismo Cultural*. Disponível em <

<http://www.olavodecarvalho.org/textos/4perguntas.htm>>, acesso em 16 de fevereiro de 2007.

OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA. MOCARZEL, Evaldo. *A Razão Cínica e o Futuro dos Cadernos de Cultura*. In: Seminário de Jornalismo e Comunicação do Banco do Brasil, 6. Rio de Janeiro, 2000, Labjor. Sessão sobre Jornalismo Cultural. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/atualiza/artigos/jd080120011.htm>>, acesso em 25 de julho de 2007.

PINA BAUSCH. Disponível em <<http://www.pina-bausch.de>>, acesso em 02 de janeiro de 2007.

RAIMUND HOGHE. Disponível em <<http://www.raimundhoghe.com>>, acesso em 06 de janeiro de 2007.

UNESCO BRASIL. Disponível em <http://www.unesco.org.br/Brasil/contextoCI/index_html/mostra_documento>, acesso em 05 de setembro de 2007.

MATERIAIS AUDIOVISUAIS

BAUSCH, Pina - **Discurso proferido em ocasião do recebimento do título de doutora "honoris causa" da Universidade de Bolonha em 25 de novembro de 1999**. VHS. (25 min); son. color. (Dipartimento di Musica e Spettacollo) - Università di Bologna: Itália, 1999.

_____ - **O Lamento da Imperatriz**. VHS (106 min); son. color. Wuppertal: 1990.

_____ - **A Sagração da Primavera**. VHS (37 min). son. color. TV RAI-Roma: Itália, 1991.

_____ - **Café Müller**. VHS (48 min). son. color. TV RAI-Roma: Itália, 1991.

_____ - **In Search of Dance: The Different Theater of Pina Bausch**. VHS (29 min). son. color. Wuppertal, 1997.

DIETRICH, Urs. **Homage to Susanne Linke**. VHS (28 min). son. color. Alemanha, 1994.

GIBIEC, Christiane (dir.) - **Pina Bauschdaz tanztheater**. VHS (80 min); son. color. Alemanha : Goethe Institute Hong Kong, 1997.

Wildenhahn, Klaus (dir) - **O Que Fazem Pina Bausch e Seus Dançarinos em Wuppertal?** (Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?) VHS (100 min). 16 mm, son., colo. Alemanha, 1983.

7. ANEXO - ENTREVISTAS

Lara Pinheiro é bailarina formada pelo Ballet Ismael Guiser de São Paulo. Possui notório Saber em Dança e Mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Aperfeiçoou-se em ballet clássico na TOC Tanz Schule, na Alemanha; em dança moderna no Limon Institut, em Nova York; e, em dança contemporânea na Folkwang Schule, na Alemanha. Foi professora do curso de graduação em Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP. Participou da fundação da Cia. Terceira de Dança e do Grupo Dança Povera. Ganhou prêmios Estímulo de Dança da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Prêmio APCA, Segundo Prêmio Sergio Motta, entre outros. Coreógrafa há nove anos, apresentou-se no Brasil, França, Alemanha e Estados Unidos.

ENTREVISTA

1) Quando você teve seu 1º contato com o trabalho de Pina Bausch? Como foi o contato? Impactou de alguma forma?

O grande contato com o trabalho de Pina veio por influência de Dulce Pessoa (integrou a Cia. de 89 a 93), com quem fui trabalhar no Rio. Dulce difundia o pensamento da companhia de Pina, e ajudou muito quando quis ingressar na Folkwang.

2) Você relaciona seu trabalho a dança-teatro? Se sim em quais aspectos?

Não considero meu trabalho dança-teatro, e penso que este rótulo é bastante datado e específico de uma conjuntura própria. O que faço é dança - contemporânea, que tem influência de Pina Bausch, sim tem, meu grandes mestres foram Dominique Mercy e Malou Airaud. Mas também tem influência de várias outras coisas, do vídeo; como a própria Pina também tem influência das vanguardas dos anos 60, das performances, dos alemães, Bohner (Gerhard). Tudo está sempre se influenciando mutuamente. A Pina também se influenciou muito pelo Brasil, basta ver a relação que ela mantém com o país.

3) Mas a forma de pensamento proposta pela dança teatro faz parte de seu trabalho, certo?

Bom, este pensamento do corpo que se expressa, da expressão individual de cada um está no meu trabalho com certeza. Costumava dizer que para mim dança é pegar uma experiência muito única e pessoal e transformar em um movimento visível.

4) Sem se restringir a uma "forma estética" determinada é isso?

Sim. Porque cada corpo é um corpo e cada movimento se realiza de uma forma diferente em um corpo e em outro. E mesmo esteticamente, não penso que seja possível replicar a estética de Pina, que para mim é inimitável.

5) Mas no Brasil há experimentos que buscam encontrar uma forma de dança-teatro, como um método Pina Bausch?

Sim, sem dúvidas, e acho isso bastante perigoso. Não existe um método Pina Bausch. Quando fiz aula lá (na Alemanha) tínhamos aula de clássico, de moderno, de Límon, várias coisas, e tínhamos espaço para a criação pessoal que era muito enfatizado. Daí a importância de afinar bem o corpo em várias técnicas, pois independente de qual será usada, o que importa é que o corpo esteja apto a dar conta das necessidades que o criador tem de expressar. O que se difundiu muito foi a história das perguntas, mas isso não é uma invenção da Pina, foi uma forma que ela encontrou para guiar os bailarinos na expressão de suas causas, ansiedades, inquietações. O que pode funcionar bem lá com eles, mas não é um método, uma regra, são todos muito bons, dominam uma linguagem comum e por isso o trabalho tem fluência, além do que, Pina é genial.

O problema é querer montar um espetáculo e já amarrá-lo a esse rótulo de dança-teatro, Pina Bausch, sendo que não foi só ela quem fez isso, há Susanne Linke, Reinhild Hoffman, Johann Kresnik. Usar as perguntas como um método é buscar copiar algo, é impor uma criação que não vai ser orgânica.

6) Você presenciou a 1ª vinda de Pina Bausch ao Brasil? O que percebeu?

Sim, assisti "Contatos"... É foi uma turnê bem morna. Mas foi espetacular ver tudo aquilo. Creio que os artistas que a viram, e o público em geral, se impressionaram. A Pina tem essa capacidade de tocar alguém que é da área de dança e tocar também alguém que seja completamente leigo no assunto porque o que ela faz é universal.

7) Você acha que esta 1ª vinda de Pina Bausch ao país deixou algum vestígio que propiciasse a mudança do ambiente para dez anos mais tarde, em sua segunda visita seu trabalho alcançar maior prestígio?

Nessa segunda vez eu já estava na Alemanha, mas acho que ela foi mais bem recebida porque já se tinha mais informação sobre seu trabalho. O *boom* de Pina Bausch influenciando criadores no Brasil foi algo mais tardio, da metade dos anos 90. Foi quando todo mundo de certa forma se dizia influenciado por Pina Bausch, mas acho que isso já foi superado. Hoje a dança passa por outros caminhos. Por exemplo, tem a questão do vídeo aparecendo muito forte.

8) Na época desse "boom Pina Bausch", você disse que muita gente se dizia influenciado, essa dita influencia era percebida de que forma: procedimentos, estética?

Era um pouco de tudo. Se bem que era mais uma tentativa de cópia, principalmente da estética, da visualidade, justamente o que eu acho que a Pina tem de mais inimitável. Tinha muita gente que usava o método das perguntas, só que não era mais o método da, mesmo porque ela não tem um método, dessa forma como tentaram aplicar... Era possível reconhecer coisas de Pina nas cenas por que o que ela faz é universal, dialoga com qualquer pessoa, sendo da arte ou não.

Mas é interessante perceber como os criadores do teatro, por exemplo, absorveram a Pina... O Gardin teve uma percepção bem diferente, e o que ele fez com isso foi bem particular, ele se apropriou daquilo. O Gerald Thomas também teve um contato com a Pina por outro canal e repercutiu no trabalho dele. Até a Denise Stoklos mesmo traz um pouco de Pina, mas é muito geral... É uma referência que ta aí.

9) Em dança tem alguém no Brasil que faça algum trabalho em que você reconheça essa idéia da dança-teatro?

É difícil dizer, a dança-teatro alemã trouxe contribuições pra dança contemporânea no mundo todo, isso repercutiu em quem trabalha nessa área... Mas a dança-teatro mesmo... Olha, eu nunca ouvi da boca dele, mas acho que o trabalho do Borelli é o que vai mais nessa linha.

10) Voltando a questão do termo dança-teatro, você diz que acha datado. Podia comentar um pouco isso?

Então, ao longo desses anos, morando na Alemanha, principalmente no período que eu estive na Folkwang, quatro anos de imersão, convivendo com a realidade deles, se percebe que a dança-teatro é algo muito próprio deles. Usando um exemplo bem genérico, assim como o samba está no corpo brasileiro, os alemães tem na sua estrutura uma série de fatores que fizeram com que a dança-teatro aparecesse lá. E quando a Pina popularizou isso para o mundo, ela trazia o que ela tinha visto nos Estados Unidos das vanguardas e da performance, junto com toda a realidade dela na Alemanha, com o que vinha se fazendo por lá. Mas hoje, mesmo lá, já se busca outras coisas da dança, há muita dança contemporânea, experimental, não há uma massificação da dança-teatro, é até uma minoria que trabalha nessa linha.

PINHEIRO, Lara: depoimento [14.dez.2006]. Entrevistador: Paula Petreca. São Paulo: PUC-SP, 2006. Áudio-digital (30 min), 32Kbps, mono. Entrevista concedida para dissertação “_____” do Programa de Estudos Pós Graduated em Comunicação e Semiótica.

Carlos Martins é ator-bailarino, coreógrafo. É membro da Comissão de Dança da Secretaria do Estado da Cultura e professor de Dança-Teatro do Curso Superior de Dança da Universidade Anhembi-Morumbi. Foi presidente da CPBC na gestão 97/98. Em 1990, em parceria com a Omnibus Produções e Attar Editorial publica “Bandoneon – Em que o tango pode ser bom para tudo?”, um diário de ensaios da companhia de Pina, escrito por Raimund Hoghe, dramaturgo do Wupertaler Tanztheater.

ENTREVISTA

1) Você chegou a assistir a 1ª turnê de Pina Bausch ao Brasil em 1980?

Sim, cheguei.

2) Foi a 1ª vez que você teve contato com o trabalho dela, ou você já conhecia?

Não, foi a primeira vez... Na época eu tava trabalhando com a Juliana Carneiro e o marido dela, o Stephane (Dosse), que tinham chegado do Mudra (Béjart), eu tava fazendo aula com eles, eles estavam meio que formando um núcleo... E foi a Juliana que deu a dica, a Juliana falou assim: “Ah, vamo ver... vai ter a Pina... não sei o quê... da Alemanha... não sei o quê lá...”. E eu fui ver. E assim, o que eu lembro é o teatro quase que vazio, muito pouca gente... E é engraçado que eu lembro de três trabalhos... Era o “Pátio de Contatos”, a “Sagração da Primavera”, e um outro espetáculo que eu nunca mais ouvi falar, “A Segunda Juventude”. Isso é muito engraçado porque ninguém fala desse espetáculo e eu tenho uma memória desse trabalho, que era uma coisa mais intimista...

3) E quando você viu já impactou você?

Já! É que na época eu tava nessa formação com a Juliana, eu tava com o Klaus Vianna e a Juliana Carneiro. A Juliana e o marido dela, eles trabalhavam com uma coisa que na época chamava teatro-total, que era a escola do Béjart, que era uma coisa que tinha alguma semelhança mas o resultado estético era diferente... Eu me lembro que foi muito impactante, durante a apresentação eles acendiam a luz da platéia; assim, passava um tempo acendiam a luz, ficava um tempo acesa, depois apagavam. Aquilo eu achei muito estranho na época, acendiam a luz dava a impressão que ia apagar. Mas era interessante porque quando acendia a luz virava uma coisa só palco-platéia, isso era muito legal.

E... O humor da Pina, além da dramaticidade, da intensidade, tinha o humor que não era muito comum, pelo que eu me lembre. Então, eu me lembro que isso pra todos nós, na época, a gente comentava muito. E daí depois eu comecei a ir no Goethe ver os vídeos, e comecei a me interessar e estudar.

4) Dessa turnê passaram dez anos até que ela voltasse de novo, e ao contrário da primeira vez que não tinha muito público...

Ela já voltou meio consagrada...

É. O que você percebe que mudou nestes dez anos?

Quando a Pina veio a primeira vez era completamente novo isso, a gente não tinha muita referência. Mas depois nestes dez anos você lia matérias sobre a Pina, você sabia no que ela tava trabalhando, o que ela tava produzindo, então o nome dela foi crescendo aqui... E, aqui as coisas foram mudando também.

Mas o que aconteceu comigo, eu tava fazendo um espetáculo que era com o Renato Cohen, que era o Magrite, e a gente foi para Europa, se apresentar por lá. E por uma série de coincidências eu fui parar em Wuppertal. Meio totalmente por acaso. Eu aproveitei pra viajar pela Europa e fui ficando na casa de vários amigos, amigas, que estavam lá. E um dos amigos que morava em Amsterdã, ele é bailarino, chama Marcelo Evelin, ele tava indo fazer uma pequena temporada em Wuppertal quando eu ia chegar em Amsterdã. Aí eu fui pra Wuppertal encontrar com ele, e assisti o trabalho dele, que era um trabalho dirigido por um bailarino da Pina. Eu fui lá e acabei conhecendo o Raimund Hoghe, que era o dramaturgo da Pina na época. E na hora de voltar, que o Marcelo e a companhia estavam voltando pra Amsterdã naquela noite, só que não tinha lugar no carro, aí ele falou: “Olha, arrumei de você ficar na casa do Raimund e amanhã cedo você volta e vai pra Amsterdã”. E daí eu fui pra casa do Raimund, no fim a gente acabou dormindo pouquíssimo porque eu tava assim completamente... nessa coisa de estar em Wuppertal, na casa do dramaturgo da Pina... A gente ficou falando muito, muito, muito. E ele me deu, isso foi em 88, ele me deu um livro de presente, em alemão. Aí eu trouxe um livro e eu tinha um amigo que sabia alemão aí eu pedi pra ele ler e me contar o livro. Aí ele leu e disse “olha, mas porque a gente não traduz e publica esse livro”. Daí eu tinha um amigo que era o Robson, ele já morreu, Robson Ribeiro. E eu era amigo também do Sergio Rizek, sou amigo do Sergio que tem uma editora. Daí o Robson junto com a Gaby Khirsh traduziram o livro e o Sergio pela Attar Editorial pulicou, que é o *Bandoneon* que foi a primeira publicação em português sobre a Pina Bausch. Daí o lançamento do livro, acho que foi em 90, aí o Goethe comprou a idéia, a gente fez um super evento no Instituto Goethe. O Raimund veio pro Brasil pro lançamento. E assim, foi uma semana de lançamento, com a venda do livro, palestras do Raimund, e vídeos inéditos da Pina que passaram. A gente passou um monte de vídeos da Pina, integral, coisas que até então, aqui, não havia passado: Barba Azul, varias coisas dela. Então quando ela veio, em 97 fazer o Cravos no Rio, eu fui encontrar com a Pina levar o livro pra ela de presente.

4) Como você disse, na época, tinham pessoas, como a Juliana, que eram da classe da dança e sabiam quem era a Pina, você lembra de algum movimento na classe da dança, digo, de pessoas que já então se impactaram pelo trabalho da Pina?

Que eu me lembre assim tinha o Marcelo (Evelin) que ia comigo no Goethe ver os vídeos da Pina. Mas formalmente não lembro de ninguém especificamente, era uma coisa geral assim... Foi meio contagiante a passagem dela... Daí todo mundo meio que passou a trabalhar com o método das perguntas, mas assim

muito intuitivamente, meio de orelhada que a gente fazia essas coisas, sem saber direito o que quê era.

5) Essas turnês delas deixaram alguns vestígios por aqui...

Deixaram

No seu trabalho especificamente, alterou de alguma maneira esse contato com a Pina?

Na verdade quando eu comecei a criar já tinha uma certa contaminação da Pina... porque eu comecei a fazer aula de dança em 78 com a Dona Maria Duschenes daí depois eu conheci o Klaus e a Juliana Carneiro e comecei a fazer espetáculos com eles, fiz alguns trabalhos com a Juliana e o Stephane. Depois na seqüência vieram vários trabalhos de terceiros, um trabalho com a Lala, um trabalho com o Marzipan, e o Renato Cohen. Com o Renato eu fiquei um bom tempo, fiquei alguns anos trabalhando com ele. Então quando eu comecei a pensar em criar eu já tinha assistido a Pina, eu não tinha uma experiência prévia que depois que eu vi daí alterou. Foi tudo meio sincrônico. Mas assim, uma das coisas que me interessou muito da Pina, foi a coisa da gestualidade. O primeiro solo que eu criei, que é um solo pequenininho de três minutos, ele era muito gestual. Depois eu continuei investigando a coisa da gestualidade no meu trabalho fazendo outros pequenos solos. Sempre com o foco na gestualidade. Daí tem uma sincronia que é o seguinte: quando eu comecei a fazer dança, por causa da Juliana Carneiro, eu vi o "Possession", o primeiro trabalho que ela fiz aqui, e quando eu vi aquilo eu resolvi dançar. Era um solo de quinze minutos, um solo dramático, era dançado, ela trabalhava com gestual de surdo-mudo, e junto ela falava, tinha poemas de Santa Teresa D'Ávila. Daí eu resolvi trabalhar com a Juliana, que queria muito trabalhar com a Juliana e fui trabalhar com ela; e fiquei um longo tempo trabalhando com a Juliana. E a Juliana tinha uma coisa gestual muito forte. Lógico, daí você vê hoje em dia, a Juliana estudou na escola do Jooss, a Juliana foi formada pela Dona Maria Duchenes que foi aluna do Laban; a Pina trabalhou, sabe... Dá tudo no mesmo lugar, se você for ver. Então essa questão da gestualidade, que eu adoro, que é uma das primeiras coisas que me pegou da Pina, eu comecei a investigar. Daí eu montei algumas coisas, montei também trabalhos com gestual de surdo-mudo. E depois eu quis me aprofundar na questão do que quê o método das perguntas possibilitava: a quebra que ela trabalhava; a pessoa que não é personagem propriamente, mas tem todos indícios, carrega todo um contexto urbano, contemporâneo. Isso eu trabalhei muito com a Bel (Isabel Setti) depois quando a gente trabalhou juntos.

6) Mas você chegou a remontar o solo do Lutz de Cravos?

Não! Não foi! Aí talvez seja algum ruído histórico. Como eu falei, a Juliana trabalhava com gestual de surdo-mudo, e uma vez eu resolvi... um dos solos que eu fiz era a tradução de uma música romântica em gestual de surdo-mudo. Eu tive essa idéia de fazer e depois que eu vi o trabalho da Pina. Quando eu vi o trabalho da Pina, ao contrário de me desestimular, isso me estimulou mais ainda, porque eu achei tão lindo. E eu pensei em fazer uma coisa que não é

exatamente o que ele faz, porque ele faz uma coisa totalmente limpa, totalmente vazia. Né?! Ele faz de terno e gravata, no Cravos, é o The Man I Love... Eu fiz com uma música totalmente brasileira, uma musica bastante carregada de emocionalidade, e eu também estava carregado de uma certa emocionalidade. A grande diferença pra mim no meu trabalho é isso. Enquanto eu faço eu tô chorando fazendo a tradução da letra. Então na verdade pra mim é mais uma homenagem, uma coisa assim... Mas talvez tenha gente que tenha visto como uma cópia, uma reprodução do trabalho da Pina... Foi totalmente identidade, uma identidade total com esse universo... E ele é muito preciso, eu já não sou tão preciso... E a voz da Maria Bethânia cantando, então a voz dela ali, e é uma música atual, não é como no dele que é uma música antiga... Têm uma série de diferenças... E eu fiz ele várias vezes, em vários lugares, e sempre, pra mim, foi muito tocante fazer, e na época tinha uma certa novidade.

Depois quando eu fiz o "Era Uma Vez..." a fonte de inspiração em termos de conteúdo, eram os textos da Simone Weil, e a estética era bauchiana. Mas não era nada consciente, era uma coisa da pesquisa que a gente estava desenvolvendo, eu e a Bel, sobre as relações afetivas humanas.

7) No Brasil você acha que dá pra dizer que exista dança-teatro, ou alguém que pretenda fazer isso?

Acho que dá. Acho que dá com toda certeza. Porque a Pina virou meio dona da expressão dança-teatro, virou meio proprietária, mas ela não se coloca nesse lugar, ela fala que não foi ela que deu esse nome que foi a crítica alemã. Então eu acho que dá sim... Agora, eu dou essa disciplina lá na Anhembí-Morumbi, Dança-Teatro, e é muito confuso, porque assim, hoje em dia menos, mas durante uma época tudo se nomeava dança-teatro. Então dança-teatro virou uma marca geral pra um monte de coisa. E eu não entendo assim. Eu vejo trabalhos muito diferentes com o carimbo de dança-teatro, eu acho que não; eu acho que existe um grande desejo de ser dança-teatro, mas eu olho a dança-teatro e a Pina, como uma coisa muito específica, a partir do expressionismo alemão... A partir de alguns elementos que foram se desenvolvendo. O que eu reconheço na Pina como dança-teatro é uma série de princípios, que os trabalhos que não tem estes princípios não podem ser dança-teatro. Agora tem uma questão que a Pina mudou muito. Essa nova fase dela eu não me identifico tanto... Esse certo adoçamento. Isso, por um lado, possibilitou que o público dela se ampliasse ainda mais, eu conheci muitas pessoas, por exemplo, que não gostariam das coisas mais antigas e adoram os trabalhos novos. Eu gosto mais dos trabalhos antigos, que são mais dramáticos e ao mesmo tempo possuem uma comicidade muito especial; e têm uma estranheza muito legal. Nos últimos trabalhos dela que eu vi eu acho que ela perdeu um pouco dessa estranheza.

Interessante você ter comentado a utilização do termo dança-teatro como generalizante na busca de classificações. Parece que há uma grande confusão a respeito.

Sim. Até hoje as pessoas entendem que bastou ter texto em algum espetáculo, é dança-teatro. Se alguém fala em cena, se alguém grita em cena, é dança-teatro. Ai o trabalho é explicar que isso não é necessariamente um recurso da dança-teatro, que é um recurso expressivo que pode ser usado ou não. Então ainda tem, o pessoal mais novo que tem essa premência de identificar se é dança-teatro ou não, quer recursos formais muito claros pra identificar: "ah, tá bom, isso é dança-teatro! Isso não é dança-teatro, é dança-contemporânea!". Eu não me preocupo em definir, e com meus alunos eu não defino com eles o que é dança-teatro. A gente estuda expressionismo, eu estudo com eles uma série de outras coisas e cada um vê como é, eu dou pra eles a minha leitura de dança-teatro. O que eu acho que é o grande conteúdo da dança-teatro da Pina Bausch é a questão da condição humana. "Quem é este homem, o que é este homem?". E a dança - contemporânea, ela muitas vezes vai investigar uma questão mais cinética, mais física. E pra mim a Pina articula essas duas coisas, ela tem essa questão cinética e física, mas ao mesmo tempo ela tem a questão destes conteúdos humanos que eu acho que são fundamentais, é onde a arte passa a ter uma função crítica.

Eu vejo gente muito competente, gente muito gabaritada, denominar o trabalho de dança-teatro, e eu olho e falo "não é". Mas eu vejo dentro de um conceito muito estrito que é a derivação da Pina. Na verdade nem tanto da Pina, mas desde o Jooss, o Laban, aquela coisa totalmente alemã, com o olhar alemão.

8)Aí a confusão se estende para o que se assimilou da Pina...

Mas essa confusão é... Eu lembro de uma vez em um evento sobre a Pina no Instituto Goethe, a gente chamou a Helena pra dar uma palestra e ela falou uma coisa que eu achei totalmente real... Ela falou que mesmo quem nunca viu a Pina, nunca viu um espetáculo, nunca viu uma foto, de alguma maneira já foi contaminado pela estética da Pina, porque a Pina foi muito relida em varias partes do mundo... E eu falo, eu trabalhei uma época com o Gerald Thomas, o Gerald Thomas adora a Pina Bausch, ele tem essa origem alemã no trabalho dele e adora Pina Basuch; Antunes Filho já se inspirou na estética da Pina pra montar um trabalho ligado a Nelson Rodrigues; Fellini já dirigiu a Pina; Almodovár já filmou a Pina, sabe, ela é muito, ela tem uma potência que é fantástica, o trabalho dela foi muito disseminado... Muita gente foi conhecer a Pina pelo Almodóvar, e adorou o Café Muller, vendo assim 2 minutos de Café Muller, Café Muller tem uma hora, é maravilhoso, tem que ver inteiro, mas não existe essa possibilidade. Então essa contaminação é muito intensa. E fora os próprios bailarinos, você vê, por exemplo, o Balé da Cidade que relê a Pina da maneira deles, e várias outras companhias.

O Marcelo me falava uma coisa que eu acho interessante, é que uma época era tão forte, tão forte essa coisa da Pina que as pessoas recusavam o conteúdo, então se alguém comesse a fazer uma coisa e achassem que tinha cara de Pina já falavam "Não, não, não, isso é meio Pina, tira!". Não podia sabe, é muito louco, porque é uma informação muito forte.

9) Mas talvez seja pela universalidade das questões que ela aborda, da forma como aborda...

Ela faz uma coisa que pra mim... Eu fiquei tão mal quando eu vi o Mazurca Fogo, eu fiquei tão deprimido porque eu achei tão diluído... Eu tinha uma expectativa... Eu até escrevi uma crítica na época, porque eu fiquei muito chocado de ver a Pina e o público numa festividade com a Pina. E eu lembro de no intervalo encontrar as pessoas e dizer “eu não tô gostando”, e as pessoas diziam “ah, você não ta gostando porque é muito leve, alegre...”. Mas eu não gostava antes porque era pesado, aliás eu não achava pesado, eu achava denso, achava ele fundo, achava que ela tocava nas feridas de uma maneira maravilhosa. Então eu cheguei a conclusão de que é burro essa opinião de que porque agora é leve, é festivo eu não gosto, eu reconheço nela a mesma competência de antes. Mas ela me ensinou muito mais antes do que agora, eu prefiro quando ela olha... Eu já vi espetáculo da Pina que eu chorei e ri, ela me levava pra esses dois lugares. Acho que é um sinal dos tempos... Acho que há um “encareamento” das pessoas que não aceitam com tanta facilidade este *nonsense*, o que eu acho uma pena porque fica muito sério. Fica aquela coisa simplista, ou ela é boa ou ela é má. O *nonsense* que a Pina trazia, imagens que ela criava, isso é de uma potência... O *nonsense* não quer dizer que não tem sentido... Há uma recusa, o que não é fácil identificar é difícil de aceitar. Como o grotesco, por exemplo. Eu trabalho com meus alunos um texto que fala do grotesco na arte e compara com o grotesco na vida cotidiana brasileira, é maravilhoso trazer isso pro cotidiano, porque o brasileiro vive em meio ao grotesco, o noticiário é grotesco, o programa de televisão é grotesco... E eu levo pra eles fotos da Pina, porque eu falo pra eles “olha a gente vai trabalhar dança-teatro a partir da Pina, meu recorte é esse”. Então eu levo fotos da Pina que são grotescas pra eles se acostumarem com esses estranhamento do grotesco e aprenderem a distinguir o grotesco do ruim, o grotesco não é necessariamente uma coisa ruim, mas é difícil...

10) Bom, eu não tenho mais perguntas... Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar?

Essa questão do recorte da Pina pra dança-teatro é muito diferente da gente aqui no Brasil, mas se a gente pega aquela frase do Renato Russo, que eu acho muito legal que diz “o brasileiro é alegre, mas não é feliz”. Que distinção é essa, né?! Eu acho que pra gente, mais do que nunca, a dança-teatro é importante, porque as vezes eu acho que a dança-contemporânea fica muito acéfala, no sentido que há um olhar muito profundo nas questões do corpo mas um olhar muito raso na questão da crítica, até na crítica desse olhar pro corpo... Um olhar mais adensado, menos chapado...

É um território delicado...

Eu acho bem delicado, e é legal que seja delicado.... Agora em termos de formação eu acho que falta oferecer pra essas pessoas que estão começando a dançar um pouco desse olhar. Eu falo pro meus alunos na Anhembi: “meu interesse não é que vocês passem a criar dança-teatro, a minha função aqui é

oferecer pra vocês um outro campo de experiência onde é menos importante o que é feito, mas como aquilo é feito; que razões levam a gente a fazer isso”, e eu vejo que é muito difícil a aceitação desse material, porque exige o reconhecimento de uma certa internalidade, de abandonar um ambiente conforto e se expor a certas coisas.

MARTINS, Carlos: depoimento [05.fev.2007]. Entrevistador: Paula Petreca. São Paulo: PUC-SP, 2007. Áudio-digital (47 min), 32Kbps, mono. Entrevista concedida para dissertação “_____” do Programa de Estudos Pós Graduated em Comunicação e Semiótica.

Marcelo Evelin É bailarino, coreógrafo, diretor, pesquisador e professor de improvisação e composição. Deixou o Brasil em 1986 para estudar dança e coreografia em Paris na França, onde estudou com Philippe Decoufle, Josef Nadj e Karine Saporta. Dois anos depois radicou-se em Amsterdam na Holanda, onde foi aluno da Universidade de Nova Dança (SNDO) e integrou a Companhia de Dança-Teatro The Meekers, de Arthur Rosenfeld. Foi estagiário da Companhia de Pina Bausch, em Wuppertal na Alemanha, antes de iniciar sua carreira como coreógrafo profissional subvencionado pelo governo holandês, criando a Companhia Demolition Inc. e assinando, desde então, mais de 25 espetáculos com roteiro, direção e coreografia de sua autoria. Em 2006 assumiu a direção do Teatro João Paulo II em Teresina-Piauí, onde implantou e dirige o Centro e o Núcleo de Criação do Dirceu, uma plataforma voltada para a pesquisa e desenvolvimento das artes cênicas contemporâneas.

ENTREVISTA

1) Você presenciou a 1ª vinda de Pina Bausch ao Brasil? O que percebeu?

Conheci o trabalho da Pina no Rio de Janeiro em 1980, ano em que comecei a tomar aula de dança com Angel e Klaus Vianna. Vi os 3 espetáculos apresentados pela companhia no teatro João Caetano, na Praça Tiradentes.

Em um programa a cia apresentou "Café Muller" seguido de "A Sagração da Primavera" e no outro "Kontakthof". Esse segundo programa, vi duas vezes, um dia depois do outro. Não sei como fiquei sabendo dos espetáculos, nessa época ninguém falava de Pina, nem de Tanztheater, eu mesmo nunca tinha ouvido falar e nem imaginava que existia alguma coisa assim. Alguém me avisou que tinha um espetáculo de fora do Brasil e fui por curiosidade.

A cortina se abriu e estava lá o palco lotado de cadeiras desarrumadas ao acaso, umas paredes laterais e uma porta giratória. A imagem em si era muito forte, muito diferente de tudo o que eu tinha visto. Ai entrou uma mulher correndo sem rumo, um casal que se abraçava e debatia contra a parede, um homem que afastava as cadeiras violentamente para deixar o casal dançar, uma mulher de olhos fechados de braços longos que ia e vinha em direção a uma parede. Depois a sagração, uma musica forte e estranha com o palco coberto de terra, os movimentos eram mais dançados, mas ainda nada que me remetesse a minha idéia de dança, apesar de dançarem juntos, com movimentos de braços e pernas estendidas.

Sai desse primeiro dia mudo, sem entender nada, mas entendendo que alguma coisa tinha passado comigo.

Dia seguinte voltei para ver o outro programa com a sensação de quem vai a um lugar proibido, como uma criança que vê um filme que ainda não pode ver. (Eu tinha 18 anos e nesse tempo o Brasil tinha censura). Achando que sabia o que ia acontecer com a tal cia estrangeira me deparei com Kontakthof, uma peça bastante longa, uma peça que não parecia com teatro, nem dança, nem coisa nenhuma, mas que me deixava incomodado, ou intrigado, na verdade me deixou num estado que nunca tinha estado antes, um abismo, uma vertigem,

um buraco sem volta. Na peça eu via os bailarinos do dia anterior agindo normalmente e pra mim era como se estivessem "traindo" a dança, porque não dançavam, nem usavam roupas de dança, nem seguiam a música. Eles caminhavam em linhas retas, mostravam as unhas e os dentes, ficavam sentados por horas como que esperando por nada. Tudo mudava sem que se pudesse prever como e porque, e isso me deixou num estado de excitação absoluto, eu fui entrando na coisa, fiquei querendo mais e mais, e a peça era longa, eu já estava lá por mais de 2 horas. Saí do teatro e fiz grande parte do caminho de volta pra Copacabana a pé, pra digerir, pensando no movimento dos braços dos bailarinos fazendo coisas simples, os braços e a relação deles com o quadril, o cotovelo, o torso, as pernas que pareciam mover como braços. Fiquei muito impressionado com aquelas imagens, passei semanas pensando naquilo, que não era dança e também não era teatro.

Anos depois soube que aquela vinda ao Brasil aconteceu num momento forte da companhia, porque Pina tinha perdido seu companheiro Rolf Borzik, que criara todos os espaços cênicos até então, e de certa forma até hoje influencia consideravelmente os cenários do Tanztheater. Rolf dizia que era preciso ter coisas reais, verdadeiras sobre a cena. Pina tinha criado recentemente a peça "1980", uma peça engraçada que ela criou pra esquecer a dor da perda (uma das minhas peças preferidas), e antes de vir ao Brasil tinha estado também no Chile e Argentina. Foi ai que ela se inspirou no tango pra fazer "Bandoneon" no ano seguinte, e conheceu no Chile seu marido e pai de seu filho, Rolf Salomon. A companhia dizia que Pina estava cheia de amor quando veio ao Brasil.

2) Você acha que esta 1ª vinda de Pina Bausch ao país deixou algum vestígio que propiciasse a mudança do ambiente para dez anos mais tarde, em sua segunda visita seu trabalho alcançar maior prestígio?

No início dos oitenta ela de certa forma abriu uma porta, apresentou possibilidades estéticas e de conteúdo. Acho que ela simplificou essa coisa de mostrar, se mostrar no palco. Tinha uma coisa antenada com o que passava no mundo, e tinha muito rigor e elegância. Acho que o prestígio veio porque se falava muito dela, do trabalho. Ela começou a mostrar mais o que tinha feito nos 70, já falava de multiculturalismo, de corpo como sujeito, permitindo tudo, alterando, quebrando padrões. E o mundo foi caminhando pra isso, e o Brasil também, claro. Mas o trabalho dela ainda é incompreendido por muitas platéias, as pessoas acham longos porque não querem entrar ali naquele tempo real desfigurado. O segundo trabalho no Brasil foi "sobre a montanha..." não foi? Uma peça bem mais densa, talvez mais popular, tem a coisa da bíblia, né?

3) A partir do interesse inicial de que modo você adquiria informações sobre a Cia?

Era estranho porque não tínhamos internet, nem o idança, não rolava muita informação, só de quem ia pra Europa e voltava contando. Mas de vez em quando ouvíamos alguma coisa. Quando eu já morava em SP fazia aula de balé com um menino que tava indo pra Essen tentar a escola, ele me contava coisas,

foi mas voltou porque achou muito duro. E me contou coisas lá de dentro. Em 86 eu morava em Paris e vi a cia de novo no Theater de la Ville, vi "Arien" a peça da água, e "Os 7 pecados...". Por coincidência vi Pina pela primeira vez fora do palco, sentada na fonte em frente ao teatro, mas não me aproximei dela. Nesse mesmo ano reencontrei Ismael Ivo em Paris e ele me convidou para ir a Viena pro festival que estava recém começando. Me disse que um bailarino da Pina iria dar um workshop. Fui na hora e em tornei amigo de Arthur Rosenfeld, que estava deixando a cia depois de 10 anos. Ele havia perdido a mulher, Isabel (Ribas Serra), jovem bailarina Catalan da cia que morreu do mesmo câncer que matou Rolf. Arthur não queria mais estar na cia, sobretudo porque tinha que dançar os papeis criados com Isabel, com uma substituta vestindo os mesmos vestidos e fazendo as mesmas coisas. Trabalhei 6 semanas com ele- pela primeira vez com questões a serem respondidas- e ele me chamou pra mudar pra Amsterdam e trabalhar na cia que iria montar (The Meekers) que existe ate hoje. Eu trabalhei na cia por 2 anos com ele até que fomos convidados pra fazer uma peça em Wuppertal "Heroic Failures". Aí conheci a escola de Essen, o teatro, a cia e Pina. Quando a conheci pedi diretamente/brutalmente pra entrar na companhia, acho que ela achou "brasileiro" demais, mas mais tarde funcionou rrsrrsrsrs.

4) Como você foi parar em Wuppertal? O que ficou da experiência lá?

Fui parar lá com Arthur a primeira vez pra fazer essa peça. Depois ele foi chamado pra retomar alguns papeis para um festival de 6 semanas onde a cia apresentou 10 trabalhos do repertório. Fiquei lá esse tempo, vi todas as 10 pecas (jóias raras, como "Kkomt Tanz mit mier(?)", estive nos ensaios e fiz aulas de manhã com a cia. A aula era european modern dance, basicamente o trabalho do Kurt Joss ensinado pelo Jean Cebron, um velhinho que fez "The Green Table" original. Ele morreu alguns anos depois. Esse tempo foi muito especial pra mim, ver os ensaios foi revelador, de como as coisas funcionam lá dentro. Fiquei amigo de bailarinos da cia que me ajudaram no começo, a Nazareth Panadero, o Antonio Carallo e a Julie Stanzak, que me hospedou em sua casa por longos meses mais tarde.

Eu podia ver os ensaios das pecas já montadas, mas todo mundo dizia que não seria dada a permissão de estar num processo de criação, porque Pina tem essa coisa de estar fechada durante uma criação e tem uma espécie de superstição dela em não revelar nada durante o processo. E eu continuava insistindo com a Pina de entrar pra cia. Meses depois o Antonio resolveu sair da cia e ela pediu que me ligassem na Holanda e me pediu que viesse, porque eu tinha o mesmo tipo físico do Antonio e quem sabe poderia entrar. Fui na hora pra fazer uma audição privada, achando que seria só 2 ou 3 dias, mas ao final foram quase 3 meses, de audição. Eu cheguei e ela disse que teria que ver, que eu fizesse aulas e que podia participar dos ensaios da nova criação, que se chamou "Palermo, Palermo" porque no final foi trabalhada em Palermo, na Sicilia. Nós trabalhávamos de 10 as 14 (aula e alguns movimentos dela) e de 17 as 23 a partir das questões. Trabalhávamos no Lichtburg, em cima do MacDonald, um antigo cinema onde a cia ensaia. A minha primeira questão nos ensaios foi

"cemitério de elefantes". Pina contou que quando os elefantes sentem que vão morrer eles se separam do grupo pra morrer sozinhos. Tínhamos que fazer algo sobre isso. Quando uma questão é dada por Pina em alemão, e' imediatamente traduzida entre os bailarinos em varias línguas, todo mundo corre de lá pra cá pra tentar entender (rsrsrsrsrs). Foi bom participar dessa criação, principalmente pra desmistificar essa coisa dos "super bailarinos", porque de repente você via eles fazendo umas bobagens pra tentar responder as questões. Todo mundo ria muito. Pina também ficava em dúvida, nas pausas ela coreografava seqüências com os braços, feitas só marcando levemente, sempre com um cigarro nos dedos. Eu já estava lá a varias semanas e perguntava pra ela: e então, eu vou ficar na cia? E ela não sabia, tinha que resolver, me pedia pra esperar. No começo os bailarinos me colocavam em suas propostas de improvisação, mas ao final quase nunca mais. Foi ai que Julie me disse que não me chamavam mais porque se eu não ficasse na cia aquele material seria desperdiçado porque ela não usa coisas feitas com pessoas que não estivessem lá. Foi um tempo difícil, longas horas, nenhuma grana da cia e eu fui ficando muito cansado dessa tensão de espera. A cia tava se preparando pra ir pra Palermo finalizar a peça, ela disse que eu poderia ir, mas desisti porque já estava ali a muito tempo, dependendo da ajuda financeira de amigos e esgotado emocionalmente. Vim pro Brasil por 5 meses, descansei e fiz um estudo coreográfico que deu no meu primeiro espetáculo de grupo na Holanda. Isso era 1989. Quando a cia voltou de Palermo o muro de Berlim caiu e Pina resolveu abrir a peça com o muro, que caiu e os bailarinos invadem a cena gritando e jogando lixo, ocupando esse espaço. Nesse ano estreei "Muzot" na Holanda, alguns amigos vieram de Wuppertal e contaram pra Pina que o espetáculo era bom. Quando nos vimos na próxima vez ela me disse: Eu achava mesmo que você era coreógrafo, acho que não era pra você dançar com a cia. Por um lado que bom que ela não me disse isso antes, porque pude estar esse tempo por lá. Nessa época me tornei amigo do Raimund Hoghe, dramaturgo de Pina, que me ensinou muito sobre essa coisa de dramaturgia, e de onde extrair materiais. Trabalhamos juntos num espetáculo dele e do Mark Siczak montado em Hamburg, com 7 homens (3 brasileiros) e uma transexual. Depois o Carlos Martins de SP foi me visitar em Wuppertal, conheceu o Raimund e conseguiu traduzir o livro dele - Bandoneon, em que o tango pode ser bom para tudo - pro Português, que foi lançado numa espécie de "semana Pina" no instituto Goethe com prefacio escrito por nós dois.

EVELIN, Marcelo: correio eletrônico [08.jan.2008]. Entrevistador: Paula Petreca. São Paulo: PUC-SP, 2008. Texto 25 laudas. Entrevista concedida para dissertação "_____" do Programa de Estudos Pós Graduated em Comunicação e Semiótica.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)