


Marcelo de Andrade Pereira* e Ana Paula Parise Malavolta*

Considerações filosóficas sobre o habitar e o visitar no contexto das residências artísticas do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

Philosophical considerations on the concept of living and visiting in the Tanztheater Wuppertal artistic residences.

Artigo inédito

Marcelo de Andrade Pereira

 0000-0003-1180-1156

Ana Paula Parise Malavolta

 0000-0001-8305-1476

palavras-chave:

Pina Bausch; residência artística; dança teatro; processo criativo

keywords:

Pina Bausch; artistic residence; dance theatre; creative process

Este artigo, de caráter ensaístico, consiste em uma reflexão acerca do sentido do habitar e do visitar/viajar desde a construção poética de Pina Bausch. Ao tomar como ponto de partida a apreciação de um conjunto de peças apresentadas no período das Olimpíadas de Londres, em 2012, a investigação procura delimitar a produção da artista, de modo a diferenciar três fases poéticas, focalizando especialmente em uma tardia – a qual se caracteriza pela relação dos bailarinos da companhia de Wuppertal com cidades do mundo inteiro; pretende, portanto, ao deslindar o problema do habitar e do visitar/viajar no processo criativo da coreógrafa em questão, demonstrar as potencialidades éticas e estéticas de uma dada forma de composição artística – paradoxalmente singular e plural.

This paper consists on a philosophical essay on the meaning of living and visiting/traveling from the artistic work of the German choreographer Pina Bausch. Taking as a starting point the appreciation of a set of pieces presented at the London Olympic Games in 2012 by the dance company of Pina, this research seeks to delimit the artist's production, in order to differentiate three poetic phases, focusing especially on a late one – which is characterized by the company dancers' relationship with cities from all over the world; it aims, therefore, to unravel the problem of living and traveling/visiting in the creative process of this choreographer to demonstrate the ethical and aesthetic potentialities of a given form of artistic composition – paradoxically singular and plural.

*Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.153208



Preâmbulo

Este artigo objetiva discutir a obra de Pina Bausch a partir da exposição e problematização de uma série de apresentações realizadas pelo Tanztheater Wuppertal Pina Bausch durante o ano de 2012, também conhecida como *dançatona* – maratona de dança (a propósito dos jogos olímpicos de Londres); a partir de um trabalho de campo, que implicou o acompanhamento da montagem desses espetáculos, realizou-se a construção de conjuntos experienciais sobre as fases que marcaram os modos de produção e criação artística de Pina, dentre as quais se situam as residências artísticas. Outrossim, por meio dessa investigação foi possível tecer relações teóricas a partir de Deirdre Mulrooney, Michel Onfray e Martin Heidegger sobre os encontros e deslocamentos desencadeados pelos caminhos construídos entre Pina e seus bailarinos e as cidades para onde viajaram, onde residiram e habitaram – mesmo que momentaneamente.

Dançatona: o/um mundo em 33 dias

Nos dias que antecederam os Jogos Olímpicos de 2012, a cidade de Londres viu realizar-se uma singular maratona, cultural e que, à semelhança da atlética, colocou o espectador frente a um espetáculo de resistência e diversidade; tal evento, segundo seus organizadores, pretendia preparar o terreno para aquela que é conhecida como “a grande festa das nações”. Todavia, diferentemente da última, a primeira não se caracterizava como sendo uma disputa, contenda; a *dançatona* – como foi chamada pela companhia a maratona de dança – tampouco ensejava a mera demonstração das capacidades físicas de seus partícipes, dando-se, não obstante, fora dos limites de um estádio. Dentre as inúmeras atividades que compuseram a Maratona Cultural de Londres, duas destacam-se pela complexidade e monumentalidade (dramática, linguística, cultural, logística): (1) a encenação, por parte de diferentes companhias de teatro (provenientes de todos os cantos do globo), de praticamente toda a produção do grande bardo inglês (totalizando 37 peças); (2) a apresentação, num período de 33 dias, de um conjunto de 10 peças do repertório da coreógrafa alemã Pina Bausch¹.

1. SULCAS, Roslyn. An olympian twirl around the world. **New York Times**, New York, 31 maio 2012. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2012/06/03/arts/dance/pina-bausch-series-world-cities-in-london-2012-festival.html>. Acesso em: 28 nov. 2017.



Fig. 1.
Ensaio do Tanztheater
Wuppertal. Londres, 2012.
Foto: Eddie Martinez.

Ainda que as encenações das peças de Shakespeare pudessem apresentar armadilhas operacionais – como de praxe –, não se pode dizer que elas guardavam o mesmo grau de dificuldade enfrentado pelo *ensemble* de Wuppertal, o qual realizou um total de 20 performances – duas apresentações para cada uma das obras de Bausch, com somente um ou dois dias de intervalo entre elas –, alternadas em dois grandes palcos da cidade: Sadler’s Wells e Barbican Centre. A escolha das peças de Pina que fariam parte da programação não foi aleatória; remontava, isso sim, às produções realizadas em colaboração entre a artista e seus bailarinos – a partir de residências artísticas – com as cidades mais diversas do mundo inteiro.

Posto isso, apresentamos, a seguir, sinteticamente o cronograma e os respectivos espaços de realização das performances da trupe de Pina Bausch – assim como o ano de criação de cada uma das peças – na programação da Maratona Cultural de Londres².

2. Todas as obras encenadas na maratona de dança do Tanztheater Wuppertal foram assistidas pelo autor desse texto. As considerações sobre os espetáculos do circuito analisado baseiam-se, portanto, fundamentalmente nesse trabalho de campo. De antemão, o autor gostaria de agradecer a preciosa colaboração – por meio de depoimentos e outros materiais – dos bailarinos da companhia, em especial, Eddie Martinez e Dominique Mercy.

- Viktor (Roma, 1986), 6 e 7 de junho, Sadler’s Wells;
- Nur Du, (Los Angeles, 1996), 9 e 10 de junho, Barbican;
- Como el mosquito en la piedra, ay si, si, si... (Santiago, 2009), 12 e 13 de junho, Sadler’s Wells;
- Ten Chi (Saitama, 2004), 15 e 16 de junho, Barbican;
- Der Fentsputzer (Hong Kong, 1997), 18 e 19 de junho, Sadler’s Wells;
- Bamboo Blues (Calcutá, 2007), 21 e 22 de junho, Barbican;

**Marcelo de Andrade
Pereira e Ana Paula
Parise Malavolta**

Considerações filosóficas sobre o habitar e o visitar no contexto das residências artísticas do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

3. TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH. World Cities program. London: Sadler's Wells and Barbican Centre, 2012.

- Nefés (Istambul, 2003), 24 e 25 de junho, Sadler's Wells;
- Água (São Paulo, 2001), 28 e 29 de junho, Barbican;
- Palermo (Palermo, 1989), 01 e 02 de julho, Sadler's Wells;
- Wiesenland, (Budapeste, 2000), 08 e 09 de julho, Sadler's Wells³.

As dez produções apresentadas naquele ano, em Londres, não buscavam por certo esgotar o conjunto das criações de Pina realizadas em parceria com as cidades, mas tão somente apontar uma parte expressiva e substancial delas, caracterizadas fundamentalmente pela multi e transculturalidade. Como se poderá observar adiante, as obras apresentadas nessa ocasião pertencem a uma terceira fase poética de Pina Bausch, mais profícua e tardia, a qual teria surgido com *Viktor*, em 1986 – resultado do contato da artista e seus bailarinos com a cidade de Roma –, e se encerrado com a peça chilena ... *como el mosquito en la piedra, ay si, si...*, de 2009 (ano da morte de Pina), em colaboração com a cidade de Santiago.

Conjuntos e com juntos

Com efeito, pode-se dizer que essa terceira fase distingue-se de outras duas que a antecedem (compreendendo-se aqui apenas o que foi produzido por Pina a partir de sua chegada como diretora/artista residente no/do Ballet da Ópera de Wuppertal, em 1973), quais sejam: uma primeira fase, marcada pelo convencionalismo coreográfico – que tomava o movimento como seu principal meio de expressão (e que encontra em *Das Frühlingsoffer* [A sagração da primavera], de 1975, seu exemplo mais acabado) –, e uma segunda, iniciada com *Blaubart* [Barba Azul], de 1977; espetáculo o qual assinala o momento em que o trabalho da renomada artista torna-se mais experimental, descentralizado, não linear, fragmentário e não narrativo⁴.

É a partir desse segundo momento que a artista começa a empregar sistematicamente seu célebre método de perguntas e respostas, de modo a retirar da experiência dos próprios bailarinos o material para as suas criações; disso, decorre o abandono das questões sacras – enleadas nos mitos, nas grandes narrativas e peças operísticas – em vista do acolhimento das cintilações do profano; esse dado fornece, pois, pistas para a compreensão da natureza propriamente fragmentária das produções subsequentes à peça inspirada em Bartok de Pina. Sublinha-se, ainda, que é justamente nesse período que a artista tomará os outros elementos da cena – tais

4. Como bem nos lembra Climenhaga, ainda que as criações circunscritas a essa primeira fase remontem a materiais pré-existentes, já ali Pina desenvolvia uma abordagem heterodoxa dos mesmos, "recriando a condição e a atmosfera de cada história ao invés de contá-la meramente desde uma narrativa linear convencional"; dito de outro modo, Pina criava com seus bailarinos padrões de movimento – sob a forma do gesto –, a partir da resposta emotiva dos mesmos em relação às estruturas narrativas. De acordo com o autor, "as histórias [eram] interpretadas por intermédio da experiência presente". CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch.** New York: Routledge, 2009. p. 10-11.

ARS como figurino, cenografia, adereços, música, texto – como meios de expressão tão importantes quanto o próprio movimento⁵.

ano 17

n. 36

A fim de vislumbrarmos com maior nitidez as diferentes tonalidades e gradações poéticas da produção de Bausch – e diferenciar o conjunto de produções que aqui nos interessa, isto é, as compostas em parceria com as cidades –, buscamos esboçar um quadro que supomos poder circunscrever três conjuntos distintos de obras – em suas respectivas fases e definidas frouxamente a partir de seu método de composição –, as quais permitem apontar temas, intensidade dramática e características dominantes em cada um dos interstícios relacionados. É importante salientar, todavia, que a delimitação temporal efetuada não comporta (tampouco pretende comportar) a totalidade das criações da artista em um ou outro momento, uma vez que obras de um mesmo período podem não necessariamente manter relação entre si; ou seja, ainda que peças decorrentes de residências artísticas dominem o terceiro eixo temporal da produção de Pina, nem todas as obras podem ser abarcadas por essa categoria.

5. SERVOS, Norbert. **Pina Bausch Tanztheater**. Luzerne: Keiser Verlag, 2010.

1974 – 1976: fase coreográfica: utilização de materiais pré-existentis: narrativas míticas, peças musicais, textos. Obras: Fritz (1974); Iphigenie auf Tauris (1974); Adagio – fünf lieder von Gustav Mahler (1974); Ich bring dich um die ecke (1974); Orpheus und Eurydike (1975); Wind von West (1975); Das Frühlingsopfer (1975); Die Sieben Tödsunden (1976); as datas referem-se às estreias.

1977 – 1985: fase de introspecção: temas “universais”: medos, angústias, conflitos; Obras: Blaubart – Beim anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper “Herzog Blaubarts Burg” (1977); Renate wandert aus (1977); Komm tanz mit mir (1977); Er nimmt an der hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen (1978); Café Muller (1978); Kontakthof (1978); Árias (1979); Keuschheiteslegende (1979); 1980 – Ein stück von Pina Bausch (1980); Bandoneon (1981); Walzer (1982); Nelken (1982); Auf dem gebirge hat man ein geschrei gehört (1984); Two cigarretes in the dark (1985).

1986 – 2009: fase migratória: preponderam nesse período co-produções; realização de residências artísticas; Viktor (Roma, 1986); Palermo (Palermo, 1989); Tanzabend II (Madri, 1991); Ein Trauerspiel (Viena, 1994); Nur Du (Only You) (Los Angeles, 1996); Der Fentsputzer (Hong Kong, 1997); Marsurca Fogo (Lisboa, 1998); O Dido (Roma, 1999); Wiesenland (Budapeste, 2000); Água (São Paulo, 2001); Nefés (Istambul, 2003); Ten Chi (Saitama,

Considerações filosóficas sobre o habitar e o visitar no contexto das residências artísticas do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

2004); *Rough Cut* (Seul, 2005); *Bamboo Blues* (Calcutá, 2007); Como el mosquito en la piedra, ay si (Santiago, 2009).⁶

De um total de 20 peças compostas por Pina e seus bailarinos durante o último interstício assinalado (1986-2009), apenas seis poderiam ser consideradas produções “genuinamente” independentes, visto que não se vinculariam a nenhuma cidade ou país. São elas: *Ahnen* (1987); *Danzón* (1995); *Das Stück mit dem Schiff* (1993); *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* (2002); *Vollmond* (2006) e *Sweet mambo* (2008). Isso não significa dizer, contudo, que tais obras não tenham se nutrido ou mesmo se alicerçado nas experiências colhidas e ressignificadas nas residências; *Sweet mambo*, de 2008, por exemplo, muito deve sua origem ao material excedente do espetáculo do ano anterior, *Bamboo blues*, então realizado na Índia⁷; de fato, alguns elementos presentes nessa peça tornam a relação inequívoca, porquanto são tomados como vestígios duradouros de uma dada experiência. Vejamos.

Na primeira cena do espetáculo de 2008, Regina Advento adentra o palco, pela esquerda, manuseando um *dribu* – pequeno sino tibetano amplamente utilizado por budistas para fins meditativos e/ou terapêuticos, muito comum em uma região que se espraia do norte do Himalaia, na China, até o norte da Índia –, de modo a produzir, pela fricção do bastão de madeira com o recipiente de metal, um som harmônico e magnético, que reverbera livre e impetuosamente no espaço; nesse mesmo momento, a bailarina volta-se ao público para, de forma concomitante, apresentar a si mesma e ensinar a pronúncia correta de seu nome. Diz ela: “*eu me chamo Regina; não Regina* [variando foneticamente] *ou Regina; Regina!* [em alto e bom tom]; *Regina* [sussurrando; fazendo ressoar, tal como o sino por ela portado, o seu próprio nome]”. Regina, pois, nos leva de volta à Índia.

Há, certamente, nesse encadeamento de ações uma inflexão sonora e atmosférica que transporta de imediato o espectador para um registro estético canoro qualitativamente distinto do habitual. Uma conexão mais precisa e talvez mais evidente entre esses mesmos espetáculos, *Sweet mambo* e *Bamboo blues*, diz respeito à cenografia; em ambas as obras, cortinas (feitas de um tecido branco diáfano; sobremaneira plissadas em *Bamboo blues*; mais planas, estendidas e entrelaçadas em *Sweet Mambo* – em que o material é igualmente utilizado na transversal –, expandindo-se com o ar, de modo a criar uma bolha de tecido no interior da qual também dançam os bailarinos) pendem das varas do urdimento até o chão do palco, – desempenhando ora função

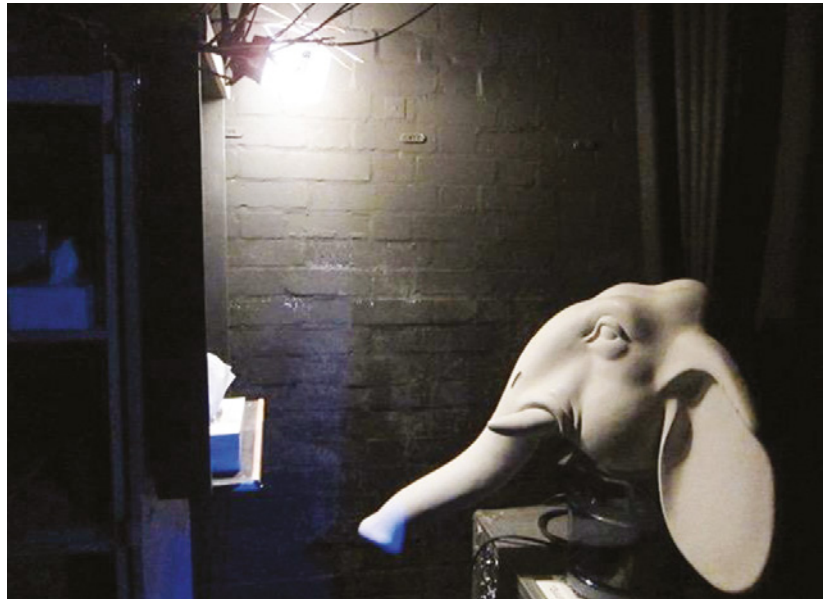
6. PEREIRA, Marcelo de Andrade; SCHUQUEL, Maurílio Bertazzo; MALAVOLTA, Ana Paula Parise. As Paisagens de Pina Bausch. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, n. 37, p. 2, 2019. Disponível em: http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/670/pdf_28. Acesso em: 6 jun. 2019.

7. O espetáculo *Sweet mambo* não constava na programação da *dançatona*; na verdade, essa obra sequer pertence ao rol dos trabalhos produzidos em regime de parceria da companhia com as cidades, por meio das residências artísticas – ainda que indiretamente se associe a uma delas. Um primeiro contato com essa que seria a penúltima encenação de Bausch deu-se posteriormente ao evento sediado em Londres, tendo sido assistida pelo autor quando da temporada realizada no Teatro Petruzzelli, de Bari (região da Apúlia, na Itália), em junho de 2013.

de tela, ora linha fronteira ou espaço de representação isolado, de demarcação de um mundo à parte –, e por meio das quais os atadores tanto se mostram quanto se ocultam⁸.

8. Uma análise do jogo de véus presente nos espetáculos mencionados pode ser encontrada no artigo “La espacialidad de los afectos en Pina Bausch”, de Marcelo Pereira. PEREIRA, Marcelo de Andrade. La espacialidad de los afectos en Pina Bausch. **Telondefondo**, Buenos Aires, n. 16, 2012.

Fig. 2.
Acessório cênico do espetáculo *Bamboo blues*. Foto: Eddie Martinez.



De resto, é possível constatar que as similaridades passíveis de serem encontradas entre as obras de Pina, de reiteração esporádica – portanto, não sistemática – de forma e conteúdo, tal como demonstradas a propósito do parentesco entre *Bamboo blues* e *Sweet mambo*, tornaram-se, com a ocasião da *dançatona* londrina, ainda mais fáceis de serem detectadas; tal fato se deve à forma como o evento permitiu ao espectador observar, num curto espaço de tempo, um conjunto muito vasto e diversificado de obras que foram, na verdade, produzidas e contempladas isoladamente ao longo de três décadas.

A aglutinação das peças em um só evento, de representação consecutiva de um repertório particular, favoreceu, por sua vez, o acesso a um universo relacional artístico e estético – altamente coeso e paradoxalmente homo/heterogêneo – e tornou igualmente perceptíveis pontos de “vulnerabilidade” na obra de Bausch; uma razão para isso talvez se deva à manifesta demanda comercial pela produção (praticamente ininterrupta) de novos espetáculos.

A partir das “fragilidades” passíveis de serem arroladas, foi possível observar a reutilização de materiais de toda ordem (gestos, padrões de movimento, chistes, jogos, utensílios) e a concatenação de ações previsíveis, isto é, a percepção de uma fórmula que teria

enfim se constituído e passado a ser repetida: conflitos e jogos de poder entre homens e mulheres, ausência de coreografias coletivas em prol de sequências longas de solos – aspecto que reforça a condição colaborativa das criações de Pina Bausch, uma vez que, como já se observou, os solos foram produzidos pelos respectivos bailarinos sob a direção da encenadora por intermédio das experiências coletadas nos países visitados ou rememoradas de um período anterior –, cenários ora monumentais – sobretudo dos espetáculos mais antigos, como em (1) *Palermo*, de 1989, em que um muro de concreto real cobre completamente o arco do proscênio e o qual pende abaixo já na primeira cena, produzindo um som estrondoso pela queda do pesado e bruto material, uma nuvem de pó que se alastra para o público e uma montanha de detritos sobre os quais a peça se desenrola; ou mesmo em (2) *Viktor*, de 1986, inspirado em Roma, no qual o público se defronta com uma grande escavação, uma grande cova que circunscreve todos os lados do palco exceto a linha frontal e em cujo fundo é dada toda a ação –, ora minimalistas – o que certamente favorece obviamente a logística de apresentação dos espetáculos, como em ... *como el musguito en la piedra, ay si, si, si...*, de 2009, em que uma mecanismo “abre”, por assim dizer, “fendas” no chão, criando uma superfície semelhante a um arquipélago de ilhas de sal, ou *Nefés*, de 2003, decorrente de uma residência artística realizada em Istambul, espetáculo no qual o palco vazio é preenchido apenas por um espelho d'água que se forma sutil e lentamente no chão, que ora aparece, ora desaparece.

Vale assinalar que, embora os cenários tornem-se ao longo do tempo mais “econômicos”, os meios para a obtenção dos efeitos mencionados demandam a produção de uma maquinaria tão ou mais complexa do que aquela requerida em espetáculos de “maior” porte.

Ao evidenciarmos essas “repetições”, não queremos com isso dizer que a produção de Pina tenha chegado a um ponto de saturação quiçá irreversível no decurso de seu desenvolvimento, ou mesmo que cessaria, por força da mesma repetição nitidamente observável, de gerar o novo, o original, em absoluto; a repetição constitui por certo um elemento intrínseco à criação. A despeito das semelhanças que possam guardar entre si, é fundamental lembrar que as peças da *dançatona* foram assistidas quando de sua produção, e, ainda, entre largos intervalos temporais; do mesmo modo, não se pode afirmar que um espectador médio assista ou tenha assistido sistemática e regularmente às obras de Bausch⁹.

⁹ A *dançatona* consistiu em um evento ímpar, sem nenhum precedente; com a sua não ocorrência, boa parte dessas marcas, indícios de repetição, muito provavelmente jamais teriam sido percebidos, mesmo para um espectador frequente.

Não obstante, faz-se necessário ponderar que, como problema da ordem da criação, a repetição pode se apresentar sob uma dupla perspectiva: ela tanto pode indicar um “ponto de saturação” quanto um “ponto de ancoragem”, uma referência a partir da qual um não referente é produzido.

Uma construção teórica pioneira, em âmbito brasileiro, acerca da repetição na obra da artista alemã, encontra-se na obra de Ciane Fernandes, de 2007, intitulada *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*¹⁰. Nela, Fernandes entende a repetição na obra de Pina como dispositivo de criação artística, o qual é utilizado para o desarranjo tanto das construções gestuais da técnica dos bailarinos quanto da própria sociedade¹¹. Dito de outro modo, a autora parte do pressuposto de que, pela repetição de gestos, palavras e experiências passadas, o corpo pode tomar consciência de sua própria história, porquanto esse se constituía como tópico simbólico e social em constante transformação. Na repetição bauschiana, os significados cristalizados dos gestos corporais são suspensos; eles emergem para serem gradativamente dissolvidos e, por conseguinte, sofrerem mutações.

Seja como for, é possível afirmar que, por mais que os gestos, cenas e movimentos se repitam de uma determinada forma nas peças de Pina Bausch, essas ações ou vivências ocorrem no sentido de sua experimentação, de seu estiramento, o que se afirma sob a forma da diferença e indistinção; repetir, como bem nos lembra Fernandes¹², leva à transformação da ação ou sensação, em um tempo e lugar específicos, proporcionando aos sujeitos outras possibilidades de significações. O repetido, assim, nem sempre leva ao mesmo, mas opera como uma ponte para o novo; um referente para o não-referente.

Do construir pontes

Embora se vinculem às cidades – do ponto de vista temático, formal e econômico¹³ –, as peças produzidas dentro desse esquema das residências artísticas não podem de modo algum ser reduzidas a uma decupagem cênica caricaturesca; dito de outro modo, elas não são uma mera representação, um registro pretensamente fidedigno – certamente precário, se assim o fosse – de uma cultura ou de uma história dos lugares pelos quais Pina e seus bailarinos teriam passado. Trata-se, a rigor, de uma síntese expressiva – em uma forma artística qualquer, nesse caso, a dança-teatro – do confronto de determinados sujeitos com outras culturas, outras sensações, outras formas

10. FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.

11. *Ibidem*, p. 45.

12. *Ibidem*, p. 58.

13. No que tange às oportunas e muitas vezes cruciais subvenções de terceiros, tal como manifestado pela própria artista em seu discurso *O que me move*, por ocasião do Prêmio Kyoto, de 2007. BAUSCH, Pina. *O que me move*. In: TAVARES, Renata (org.). **O que me move, de Pina Bausch e outros textos sobre dança-teatro**. São Paulo: Liber Ars, 2017. p. 11-27.

**Marcelo de Andrade
Pereira e Ana Paula
Parise Malavolta**

Considerações filosóficas sobre o habitar e o visitar no contexto das residências artísticas do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

de interação e significação; refere-se, isso sim, a uma experiência *semiautoetnográfica* (simultaneamente estética, poética e política) que, por força de sua natureza especular, constitui uma forma análoga de conhecimento, não sobre a cidade *per se*, mas de aspectos que ela permitiria deslindar no sujeito, desde ele próprio. Conhecer implica por certo deslocar, deslocar-se.

A esse respeito, vale lembrar a minuciosa análise de Deirdre Mulrooney¹⁴ acerca das peças produzidas por Pina a partir das residências artísticas; para a autora, o conjunto dessas obras constitui não apenas uma parte específica da produção de Pina, mas o paradigma representativo de toda a sua estética – tanto do ponto de vista temático quanto metodológico –, de modo a situá-las em um espaço de *passagem*, de *trânsito*, de contínuo, ambíguo e paradoxal *deslocamento*. Com efeito, em seu livro *Orientalism, orientation, and the nomadic work of Pina Bausch*, Mulrooney recupera o conceito de *orientalismo* de Edward Said para compreender a “natureza” genuinamente nômade e, por conseguinte, desapropriadora das criações de Pina, sobretudo no que se refere às obras circunscritas pelas fases de introspecção e migratória, caracterizadas fundamentalmente pelo caráter *colaborativo*, seja com os bailarinos, seja com as cidades – criações em que Pina aplica de maneira sistemática seu célebre método de perguntas e respostas.

No entendimento de Mulrooney, a maneira particular de Pina de se colocar frente ao *outro*, expressa no contato com os bailarinos *com* os quais compunha e com as cidades *pelos* quais passou – na procura esmerada de um não prejuízo de funções, não redução do *outro* a um sistema de signos alheio ao mesmo –, consistiria em nada senão um *sintoma*, uma resposta quiçá inconsciente ao rescaldo, ao resíduo fantasmático do regime nazifascista alemão da época de seu nascimento, início da década de 1940¹⁵.

Embora a correlação de Mulrooney possa soar equivocada, questionável – no que concerne à redução da produção artística a um princípio meramente biográfico –, ela permite tensionar o *ethos* adotado por Pina no trato com os bailarinos e com as cidades, tal como evidenciado em sua própria estruturação poética. Isso é evidenciado na reiteração dos jogos de poder entre homens e mulheres (em *Viktor*, por exemplo, em que um homem calça uma mulher como se colocasse a ferradura em um cavalo); na repetição indefinida e exaustiva de gestos (procedimento que se tornou icônico graças à fama/infâmia de peças como *Das Fruglinhsopfer*, *Barbe blue* e *Café Müller*); na simultaneidade de ações (que descentraliza a cena); na

14. MULROONEY, Deirdre. **Orientalism, orientation, and the nomadic work of Pina Bausch**. Frankfurt: Peter Lang, 2015.

15. Dentro de sua notação conceitual – de abordagem antropológica, porém, nitidamente influenciada pela psicanálise –, Mulrooney (2015, *passim*) infere que tanto a recusa de Pina a uma espécie de subordinação indiferenciada a um conjunto de regras pré-estabelecidas de pensamento e de composição artística, quanto a convocação reiterada do fantasma do autoritarismo ao palco – corolário do fascismo alemão do século passado –, operam, na verdade, como o desdobramento de uma herança maldita. Dito de outro modo, para Mulrooney, a cena condensaria em Pina Bausch um rito expiatório, de libação da culpa. Caso essa interpretação seja aceita, pode-se dizer que a personalidade autoritária a que se refere Mulrooney se manifestaria mais provavelmente no enquadramento das ações do que em personagens, uma vez que Pina paulatinamente delas prescindiu em favor da apresentação de seus bailarinos como indivíduos dotados de um nome, de sentimentos e formas de percepção singulares.

decomposição das paisagens (como as ruínas de *Palermo, Palermo* ou na alusão a algo que apenas em parte se dá a ver – como o rabo de baleia em *Ten Chi* ou o tronco de sequoias em *Nur Du*; como o píncaro de uma montanha, em *Rough cut*¹⁶; ou como uma perspectiva improvável, na cova vista desde o fundo, de *Viktor*, ou o chão erodido de ... *como el musguito em la piedra, ay si, si, si...*, ou como o prado verticalizado de *Wiesenland*)¹⁷.

16. O espetáculo *Rough cut* não constava na programação da *dançatona* londrina; ele foi assistido pelo autor quando de sua remontagem na cidade de Wuppertal, em fevereiro de 2013.

Fig. 3.

Bastidores de *Ten Chi*.
Dominique Mercy e Kenji Takaji. Foto: Eddie Martinez.



17. A investigação de Mulrooney (2015) restringe-se à análise de apenas quatro espetáculos de Pina Bausch (*Viktor; Palermo, Palermo; Tanzabend II; Ein Trauerspiel*); as exemplificações oferecidas nesse artigo remontam a dados obtidos *in situ*, ou melhor, *in cena*, pelo autor.

18. MULROONEY, Michel.
Op. cit., passim.

Seja como for, excetuando-se as produções de sua primeira fase, nenhum dos demais espetáculos de Pina tratou de uma narrativa, quando muito de um campo de afecções plasmados em um feixe narrativo, de uma miríade de experiências e interpretações então cristalizadas em gestos, imagens, palavras, movimento; tal compreensão busca, por conseguinte, vedar qualquer pretensão analítica, o que certamente contrasta com o pendor universalizante característico de regimes e mentalidades totalitários. Com suas imagens movediças, Pina impede a sedimentação de todo e qualquer conceito e, portanto, de qualquer forma de apropriação.

Deirdre Mulrooney¹⁸ sublinha ainda que, ao se deslocar por diferentes territórios do globo, Pina teria olhado para as diferentes cidades como personagens secundárias de um lugar em que haveriam de habitar as mais diversas formas de vida e de viver. Para ela, Pina reconhecia a cidade não apenas como o mote para a realização de um espetáculo, mas como possibilidade de investigação sobre o sujeito humano. Nessas buscas possíveis, teria explorado uma espécie de

**Marcelo de Andrade
Pereira e Ana Paula
Parise Malavolta**

Considerações filosóficas sobre o habitar e o visitar no contexto das residências artísticas do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

polifonia da “personagem-cidade”, em que, na impossibilidade de ser sujeito, a cidade – personagem que a rigor não pode falar – seria falada pelo *outro*. Isso talvez explique por que, ao menos para Mulrooney, Pina e sua trupe teriam conseguido extrair elementos antes para seus processos criativos do que para uma compreensão mais aproximada do que aconteceria “lá fora” com esse *outro* que não o eu. Não surpreende, pois, que a imagem utilizada pela pesquisadora irlandesa para caracterizar Pina e seus bailarinos seja justamente a da *ponte*, construto no qual *habita a passagem*.



Fig. 4.
Ensaio Der Fensterputzer.
Foto: Eddie Martinez.

Posto isso, indaga-se: como é possível inferir a noção de habitação desde um espaço de passagem, migração, deslocamento, visitação? Como pode o passar – tal como passavam Pina e seus bailarinos pelas cidades em questão – coincidir com o habitar? Para que esses questionamentos sejam adequadamente respondidos, faz-se necessário discorrer sobre o sentido de cada um dos termos; dois autores nos permitirão adensar a reflexão acerca desses aspectos: Martin Heidegger¹⁹ e Michel Onfray²⁰. Partamos, pois, de onde uma viagem – tomada aqui como uma ação deliberada de deslocamento e abandono de si – é preparada, construída; ou seja: o lugar em que alguém habita.

19. HEIDEGGER, Martin. Construir, Habitar, Pensar. In: HEIDEGGER, Martin. **Ensaios e Conferências**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

20. ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**: poética da geografia. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

Numa conferência realizada em 1951 e intitulada *Construir, habitar, pensar*, Martin Heidegger²¹, afirma que só é possível habitar – o que se constrói, sendo que este – o construir – tem aquele – o habitar – como meta. Todavia, nem todas as construções podem ser tomadas como habitações. Diante disso, o autor questiona se as habitações trazem em si mesmas a garantia de que nelas acontece um *habitar*. Heidegger pontua que as construções que não são uma habitação continuam ainda a se determinar pelo habitar, uma vez que servem assim para o homem. Seria, em todo caso, o fim que se impõe a todo construir, encontrando-se, assim, numa relação de meios e fins. No entendimento de Heidegger, construir não é, em sentido próprio, apenas meio para uma habitação; já é em si mesmo o habitar.

Mas em que medida construir pertence ao habitar? Para Heidegger²², a resposta a essa pergunta pode ser dada por meio de uma metáfora arquitetônica, a *ponte*, que não liga apenas margens previamente existentes, mas traz para o rio as dimensões do território onde se encontra edificada. Isso é, a ponte *reúne integrando* a terra como paisagem em torno do rio. Nesse aspecto, é um lugar que *articula* e *redimensiona* lugares. O espaço estanciado pela ponte contém em si vários deles, alguns mais próximos e outros mais distantes. Sendo assim, os espaços abrem-se pelo fato de serem admitidos no habitar do homem, onde a essência de construir é deixar-habitar e edificar lugares mediante a articulação de seus espaços.

Um outro elemento fundamental do habitar passa ainda, para Heidegger, pelo *resguardar*, visto que, ao habitar, o sujeito demora-se junto às coisas e lugares. De maneira correlata, vê-se que, no âmbito de uma residência artística, o que é percorrido – ainda que seja de passagem, uma passagem – é resguardado por cada artista, o qual, ao (re) conhecer um lugar, extrai e *cultiva* percepções que lhe seriam singulares, possibilitando assim a (re)significação de seus modos de pensar, agir e criar.

Se há, pois, cultivo, há produção, e o que se produz só pode dar-se em uma *estância* e em uma *circunstância*. Para Heidegger²³, esses dois termos revelam o exato lugar onde o construir acontece – já que, por estância, nos é dado compreender o lugar em que se inaugura um encontro, ao passo que, na circunstância, avista-se a condição ou o estado necessário para que esse encontro ocorra; para que a viagem, *uma* viagem, comece²⁴.

Em 2007, Michel Onfray publica um breve ensaio intitulado *Teoria da viagem: poética da geografia*²⁵. De maneira um tanto quanto sinuosa, o filósofo francês discorre sobre o sentido e funcionamento

21. HEIDEGGER, Martin.
Op. cit., p. 81.

22. Ibidem, p. 96.

23. Ibidem, p. 97.

24. É importante salientar que as concepções apresentadas de habitar e construir em Heidegger encontram-se circunscritas ao problema da linguagem, conceito que ocupa a centralidade de suas investigações no âmbito da arte. Diferentemente de Heidegger, como veremos, Michel Onfray reterá dessas noções elementos para pensar uma ética desde a dimensão estética – por meio de uma reflexão “geopolítica” –, e não precisamente ontológica, tal como intuída pelo filósofo alemão.

25. ONFRAY, Michel. Op. cit.

do viajar, correlacionando essa ação a uma particular modalidade narrativa, a geografia – de modo a tomá-la antes como um campo de afecções do que meramente de investigação racional. No entendimento de Onfray, a geografia constitui uma categoria de ordem estética *de* ressonância ética; isto é, uma forma gráfica de redimensionamento do mundo e do sujeito. Ao descrever lenta e pacientemente as etapas envolvidas na ação de viajar – o que é requerido, demandado, ocorrido – Onfray conclui que a viagem implica um deslocamento de ordem espaço-temporal fundamentalmente subjetivo. Sua argumentação procede da experiência.

No modo enunciativo de Onfray, percebemos que o viajante, ao iniciar a viagem, penetra no entremeio de lugares como se abordasse as costas de uma ilha singular: flutuando vagamente entre duas margens (que possibilitam uma travessia para o caminho de um determinado lugar; permitindo que a viagem aconteça), em um estado singular diante das realidades espaciais, temporais, culturais e sociais. Nessa perspectiva, o viajante se desprende momentaneamente de sua história e de sua constituição, para poder lançar-se à viagem, com o mínimo de influências sobre o que irá vivenciar na trajetória de experimentação de lugares, paisagens, pessoas, culturas.

Desde essa perspectiva, as residências artísticas são tomadas como um procedimento construtor de pontes, situadas em e situando uma relação presente e contingente, onde os lugares apresentam-se como extraterritoriais – diversos lugares no entremeio de um só lugar –, portanto, não governados por nenhuma língua, costume, convenção ou regra; regem-se tão somente em seus ambientes particulares e consubstanciais à conjuntura do entremeio: a partir das relações, linguagem e afetos. O entremeio gera assim uma geografia particular: o lugar dos cruzamentos, superfície das exterioridades dos encontros entre alteridades distintas nesse próprio lugar²⁶.

A poética da viagem formulada por Onfray consiste, sobretudo, na empreitada do sujeito em verificar por si mesmo o quanto o lugar visitado corresponde à ideia que se faz dele, para então desmontá-la, deslocá-la em relação ao lugar do qual se origina – que, *mutatis mutandi*, também se altera. Isso leva, pois, à constatação de que as residências artísticas de Pina apresentam uma sorte interminável de subjetividades movidas pelo desejo de encontrar os lugares-comuns que cada um traria consigo, ao mesmo tempo que essas subjetividades lançam-se a uma terra desconhecida. De toda forma, Onfray²⁷ mostra que viajar implica um colocar-se à escuta do que no sujeito procede sobre sua história, desde os lugares por ele habitados e pelos quais

26. *Ibidem*, p. 39.

27. *Ibidem*, p. 67.

ARS passou; com efeito, por mais que o sujeito se distancie daquilo que o caracteriza como tal, (re)conhecendo lugares inesperados e modos de ser possíveis, não há como fugir de todos os processos que permearam sua constituição.



Fig. 5.
Ensaio *Wiesenland*. Bárbara
Kauffmann. Foto: Eddie
Martinez.

Do deslocar-se em direção a um comum

Nesse contexto, as residências parecem conduzir à ideia de que no visitar seja possível também habitar, na medida em que um tipo particular de construção dimensiona-se nas ações desenvolvidas

pelos artistas. Construir-habitar, como infere Heidegger²⁸, consiste em uma forma de representação da existência – ou, em outras palavras, o fato (não dado) que pode ser identificado com o habitar. Ao apresentar-se como morada do *Ser*, diante do cultivo e resguardo de um lugar, o habitar e o construir haveriam de co-existir, de modo que, no caso em questão – das residências realizadas por Pina e seus bailarinos –, o corpo parece apresentar-se simultaneamente como um meio metanarrativo (contar sobre o que se passou, sobre o que percorreu) e um vórtice de sensações (que se mantém junto, que é resguardado pelo bailarino e que, por conseguinte, é por ele cultivado; e se cultiva, habita). Os bailarinos de Pina, assim, tanto teriam percorrido o mundo como veriam o mundo percorrido e percorrendo seus corpos, nos gestos e nas suas particulares formas de movimentação.

A partir das proposições teóricas aqui construídas, acerca da viagem e do habitar, podemos inferir que as residências artísticas desenvolvidas por Pina – com seu *ensemble* em territórios reais, imaginários e simbólicos diversos – possibilitaram aos artistas deslocamentos de ordem subjetiva por entre lugares, espaços e histórias, percorrendo trilhas que os levam ao encontro de um *outro* – que constrói pontes entre um suposto eu, um lugar de origem e um outro, tomado de igual modo como origem; certamente é a existência de uma diferença que impõe a necessidade de construção de passagens comum, de pontes propriamente ditas; são elas, como nos lembra Onfray, que instituem lugares; em outras palavras, como forma de habitação, a ponte “concede” às margens uma existência própria, singular.

Em vista disso, salientamos que as residências artísticas, instaurando-se como espaços de encontro entre alteridades, possibilitam ao artista um lugar imersivo de experimentações e provocações de seu próprio corpo, de corpos outros, de estruturas, sentidos e histórias. Nessa medida, podemos concluir que as relações estabelecidas entre artistas sugerem outras ordens e formas de se compreender a dimensão do corpo e seu ser/fazer no mundo. De todo modo, no desdobramento de uma experiência imersiva e coletiva, as residências artísticas parecem fazer emergir a construção de um corpo-imensidão – um corpo construído por todos os elementos que constituem a ação de habitar, ocupar e se relacionar em um lugar comum, *em comum* –, pois, no encontro dos corpos no entremeio de lugares e histórias, interior e exterior, dentro e fora, singular e coletivo, o *eu* e o *outro* confundem-se, tensionam-se e relacionam-se.

28. *Ibidem*, p. 83.

BAUSCH, Pina. O que me move. *In*: TAVARES, Renata (org.). **O que me move, de Pina Bausch e outros textos sobre dança-teatro**. São Paulo: Liber Ars, 2017. p. 11-27.

CLIMENHAGA, Royd. *Pina Bausch*. New York: Routledge, 2009.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.

HEIDEGGER, Martin. Construir, Habitar, Pensar. *In*: HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

MULROONEY, Deirdre. **Orientalism, orientation, and the nomadic work of Pina Bausch**. Frankfurt: Peter Lang, 2015.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem: poética da geografia**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. La espacialidad de los afectos en Pina Bausch. **Telonde fondo**, Buenos Aires, n. 16, p. 205-216, 2012.

PEREIRA, Marcelo de Andrade; SCHUQUEL, Maurílio Bertazzo; MALAVOLTA, Ana Paula Parise. As Paisagens de Pina Bausch. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, n. 37, 2019. Disponível em: http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/670/pdf_28. Acesso em: 6 jun. 2019.

SERVOS, Norbert. **Pina Bausch Tanztheater**. Luzerne: Keiser Verlag, 2010.

SULCAS, Roslyn. An olympian twirl around the world. **New York Times**, New York, 31 May 2012. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2012/06/03/arts/dance/pina-bausch-series-world-cities-in-london-2012-festival.html>. Acesso em: 28 nov. 2017.

TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH. **World Cities program.** London: Sadler's Wells and Barbican Centre, 2012.

234

**Marcelo de Andrade
Pereira e Ana Paula
Parise Malavolta**

Considerações filosóficas sobre
o habitar e o visitar no contexto
das residências artísticas do
Tanztheater Wuppertal Pina
Bausch

Marcelo de Andrade Pereira é doutor em Educação (UFRGS). Mestre em Educação (UFRGS); mestre em Filosofia (UFRGS); graduado em filosofia (UNISINOS), tem pós-doutorado pela NYU e atua como professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSM – Linha Educação e Artes. Editor associado da *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, coordenador do FLOEMA – Núcleo de Estudos em Estética e Educação e membro do Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance (GETEPE/UFRGS). Tem inúmeros artigos publicados na área de Educação e Artes. Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq Nível 2.

Ana Paula Parise Malavolta é psicóloga. Mestre em artes visuais (UFSM), doutoranda em Educação (UFSM) e membro do FLOEMA – Núcleo de Estudos em Estética em Educação.

Artigo recebido em 27 de
dezembro de 2018 e aceito em
7 de abril de 2019.