

Transmitir a Dança: legado e tradução das coreografias de Pina Bausch

Gabriele Klein

Universidade de Hamburgo, Hamburgo – Alemanha

RESUMO – Transmitir a Dança: legado e tradução das coreografias de Pina Bausch¹ – O texto analisa a transmissão de coreografias a partir do exemplo do trabalho do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch – processo apresentado como uma prática de tradução. As possibilidades e os limites da transmissão da coreografia contemporânea são aqui discutidos, bem como os potenciais inerentes às traduções de coreografias da forma como o Tanztheater Wuppertal e a Fundação Pina Bausch as praticam. A partir de teorias filosóficas e sociológicas da tradução e com base em procedimentos metodológicos da “análise praxiológica de produção” (Klein, 2014a; 2015a), trato neste material de dados coletados e avaliados durante visitas a ensaios e em entrevistas realizadas com bailarinos e funcionários do Tanztheater Wuppertal durante mais de dois anos. O texto pretende demonstrar que a transmissão de coreografias é caracterizada pelo paradoxo entre identidade e diferença.

Palavras-chave: **Teatro-Dança. Tradução. Identidade e Diferença.**

ABSTRACT – Passing on Dance: practices of translating the choreographies of Pina Bausch – This text aims to analyze the process of passing on choreographies, as exemplified in the work of the Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. It presents this process as a praxis of translation. The paper discusses the limitations and possibilities of translating choreography, as well as the specific potential inherent and visible in practices of translating choreographies by Pina Bausch. From a philosophical and sociological perspective of translation theory and based on a methodology of the ‘praxeological production analysis’ (Klein, 2014a; 2015a), I’m using data gathered during rehearsals and two years of interviews with dancers and collaborators of the Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. The text will demonstrate that the translation of choreographies is characterized by a paradox between identity and difference.

Keywords: **Dance Theatre. Translation. Identity and Difference.**

RÉSUMÉ – Partager la Danse: pratiques de traduction dans les chorégraphies de Pina Bausch – Ce texte cherche à analyser le processus de transmission de la chorégraphie en l’abordant à partir de l’exemple du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch et en présentant ce processus de transmission comme une pratique de traduction. Les limites et les possibilités de la traduction de la chorégraphie sont discutées ici, ainsi que le spépentiel inhérent et visible dans les pratiques de traduction dans les chorégraphies de Pina Bausch. Dans une perspective philosophique et sociologique de la théorie de la traduction, et reposant méthodologiquement sur ‘l’analyse praxéologique de la production’ (Klein, 2014a; 2015a), le texte utilise les données recueillies par Klein lors des répétitions de l’ensemble et pendant deux années d’entretiens avec des danseurs et des collaborateurs du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Il démontrera que la traduction de la chorégraphie est caractérisée par un paradoxe entre identité et différence.

Mots-clés: **Danse-Théâtre. Traduction. Identité et Différence.**

Transmitir a dança: esta prática é um tema central do discurso da dança contemporânea. Pois desde o advento da dança moderna no início do século XX, passando pela chamada dança pós-moderna dos anos 1960, até a dança contemporânea a partir dos anos 1990, permanece a questão urgente de saber como podem ser preservadas e transmitidas as obras ligadas à subjetividade, à experiência de vida e ao estilo individual de cada coreógrafo. Pois, diferente do que ocorre nas artes plásticas, na dança, a *obra* está vinculada a autores, coreógrafos ou bailarinos e a corpos dançantes, que só então a tornam visível e perceptível. E, ao contrário do teatro literário e autoral – essa arte que, como a dança, envolve espaço e tempo e só existe como representação –, as obras de arte de dança moderna e contemporânea não possuem como ponto de partida um texto, a ser traduzido para a linguagem ou para o âmbito do teatro. A dificuldade com o legado da coreografia e da dança também está na constatação de que elas, diferentemente da técnica do balé clássico, muitas vezes não se apoiam em uma técnica fixa de movimento. Ao contrário do balé clássico, nas peças de dança contemporânea não existem notações que permitiriam uma reconstrução. De fato, a tecnologia de filmagem desenvolveu-se quase que paralelamente à arte da dança. Há registros em filme dos primórdios da dança moderna e, a partir do início dos anos 1970, os registros em vídeo em formato VHS foram surgindo quase que paralelamente à dança pós-moderna. E, no decorrer dos anos 1990, apareceram os registros em vídeo digital. No entanto, esse material varia enormemente em termos de qualidade. Além disso, os registros não estão armazenados de maneira sistemática, nem foram feitos e arquivados adequadamente, tendo em vista o legado da dança.

Essa falha tornou-se mais uma vez evidente a partir do início do século XXI, depois da morte de grandes e importantes coreógrafos da história da dança ocidental, como Maurice Béjart, Merce Cunningham e Pina Bausch, que trabalharam com suas companhias ao longo de décadas. A questão é se e como esses trabalhos paradigmáticos e precursores poderiam ser transmitidos para as próximas gerações, mantendo-se, dessa forma, conservados. Alguns coreógrafos negam essa questão, colocando em primeiro plano o caráter efêmero da dança e a contextualização histórica e cultural das coreografias que, segundo eles, não permitem uma musealização da dança. Nesse sentido, Merce Cunningham, falecido em 2009, determinou que, após sua morte, a *Merce Cunningham Dance Company*, fundada por ele em 1953, de-

veria fazer uma turnê de despedida durante dois anos, para então ser dissolvida². O patrimônio da *Cunningham Dance Foundation* e os direitos autorais de suas obras foram passados para a *Merce Cunningham Trust*, que concede os direitos de apresentação das obras de Cunningham a companhias de dança renomadas, possibilitando assim a *transmissão* de suas coreografias.

No caso da herança de Pina Bausch, a situação é diferente. Pois, quando se trata do trabalho dela, a transmissão não se tornou uma tarefa grande e desafiadora para o *Tanztheater Wuppertal* somente após sua morte. Bausch, assim como Cunningham, faleceu em 2009. O ato de transmitir, contudo, já marcava há anos o trabalho da coreógrafa, de seus assistentes e da companhia. Tratava-se da transmissão de papéis, cenas e danças solo a novos bailarinos, muitas vezes mais jovens, ou de peças inteiras a outras companhias, como no caso da Ópera de Paris; e a bailarinos amadores, como em *Kontakthof*⁶ (1978), transmitida a adolescentes e idosos. Ou tratava-se ainda da transposição do trabalho artístico para outras mídias, como filmes de ficção e documentários. Tudo isso era parte integrante essencial do trabalho de Pina Bausch e do *Tanztheater Wuppertal*.

Como acontece a transmissão e o que se dá nesse processo? Essas questões inquietam sobretudo os artistas que assumem a responsabilidade pelas respectivas transmissões. Elas tornaram-se também um objeto importante de discussão na Ciência da Dança no contexto das seguintes perguntas: quais limites estéticos do legado de uma obra coreográfica podem ser apontados, como são possíveis as transmissões e que meios e métodos são necessários? Enquanto o debate concentra-se aqui principalmente no arquivamento, nas culturas da lembrança e nas formas de memória (Brinkmann, 2013; Cramer, 2009; 2013; 2014; Thurner, 2010; 2013; Wehren, 2016), este texto pretende examinar as práticas da transmissão a partir do exemplo do *Tanztheater Wuppertal* e apresentar a transmissão como uma prática de tradução. Este texto irá discutir as possibilidades e os limites do legado da coreografia contemporânea, bem como os potenciais existentes na forma de transmissão praticada pelo *Tanztheater Wuppertal* e pela *Fundação Pina Bausch*.

Esse esboço das práticas de transmissão sugere, assim, uma elaboração sistemática do processo artístico de trabalho baseada em pesquisa empírica – e com isso uma perspectiva sociológica – que tange a metodologia de uma “análise praxiológica da produção” (Klein, 2014a; 2015a). O conceito de

produção envolve aqui, de maneira semelhante a um conceito de representação ampliado, a relação entre texto e paratexto, texto e contexto, a peça e seus enquadramentos. Além disso, esse conceito aborda a relação entre processo e produto, entre formas de trabalho e a *peça* em si. E considera, portanto, o processo de trabalho que, sob esse ponto de vista, é algo mais do que o procedimento de desenvolvimento da peça que antecede o produto pronto – sendo exatamente isso o que torna o conceito de produção sólido para uma abordagem praxiológica. O interesse da pesquisa encontra-se aqui nas práticas do trabalho artístico e, com isso, também na sociabilidade do processo de trabalho. As perguntas acerca de *como, quando, onde e o que* está sendo trabalhado são, do ponto de vista analítico-produtivo, elementares para a produção do estético. Com a ajuda dessa metodologia, gerei, nos dois últimos anos, material empírico, cuja avaliação este texto toma por base. Material este recolhido através de entrevistas com bailarinos e colaboradores do *Tanztheater Wuppertal*, bem como também de acompanhamentos de ensaios.

O Que Significa *Transmissão*?

A *transmissão* usa na prática uma brincadeira infantil popular: o *telefone sem fio*, aquela brincadeira, na qual as informações vão sendo passadas para frente, indo da boca de um para a orelha do próximo. O último da fila diz, em voz alta, o que foi sussurrado em seu ouvido, ou melhor, o que ele entendeu que foi dito.

É uma brincadeira engraçada, porque, na maioria das vezes, a mensagem é modificada no decorrer da transmissão. Mas é, ao mesmo tempo, também uma brincadeira séria, pois mostra como a informação baseada na percepção subjetiva pode ser adulterada no decorrer da transmissão, ou seja, quando algo diferente é entendido, ou, eventualmente, quando também se quer, conscientemente, passar a mensagem modificada para frente. O *telefone sem fio* questiona, de forma lúdica, a relação entre o original e o falsificado, entre autenticidade e *fake*, entre começo e fim.

O *telefone sem fio* confirma a tese de que a transmissão oral nunca pode transpor o conteúdo cem por cento. Antes disso, o processo da transmissão pode ser descrito como uma tradução, que compulsoriamente abarca rupturas em forma de interpretações alternativas, designações de sentido ou atos de compreensão. A brincadeira demonstra também que a pergunta sobre o

que é o original e o que é a falsificação não é tão fácil de ser respondida, da mesma forma que a determinação de um começo ou de um fim não é facilmente definível e remete a combinações. Se o *telefone sem fio*, por exemplo, começa com a frase *era uma vez...*, esta frase já é uma tradução de uma longa tradição de narração de histórias.

Se, no *telefone sem fio*, a transmissão acontece no sentido de uma espécie de propaganda boca a boca, a transmissão de know-how, experiência de vida, conhecimento adquirido, decisões artísticas ou estilos estéticos, segue uma outra intenção: quer-se aqui, na medida do possível, transmitir tudo corretamente e, além disso, fazer com que tudo seja também compreendido, recebido e assimilado pelos receptores. Essa transmissão, que acontece por exemplo de geração a geração, pode ocorrer oralmente (por meio de narrativas), por escrito (através do registro de relatos, autobiografias, documentações, obras científicas) ou via imagens (fotografia, cinema ou vídeo). Materiais escritos ou visuais, que documentam e arquivam o saber, têm aqui uma relevância especial quando se trata de práticas da transmissão que perpassam gerações e culturas e, com isso, de uma transferência, no sentido que Aleida Assmann (Assmann, A., 2011; 2013) e Jan Assmann (Assmann, J., 2013) descreveram, da memória comunicativa de uma cultura narrativa oral para a memória cultural, que deverá se perpetuar por longo prazo.

No processo da transmissão, altera-se também o valor dos bens imateriais, como o saber coreográfico ou da dança. Isso sobretudo porque cada um atribui uma importância diferente ao que é recebido e, assim, assume a responsabilidade de maneira distinta. Mas também porque o bem imaterial é colocado, a cada transmissão, em um novo contexto pessoal, vivencial, histórico e cultural, engendrando, através de novos enquadramentos, sempre novos sentidos, novos significados, novos valores. A relação entre o traduzir e o enquadrar⁴, ou seja, *como, o que, quando, através de que e para onde* traduzir, e como produzir nisto sentido, é de grande importância. Ao contrário de bens materiais, os bens imateriais nunca continuam idênticos quando são transmitidos. No entanto, de maneira semelhante aos bens materiais que, ao serem transmitidos, são processados, renovados ou restaurados, no processo de transmissão dos bens imateriais reconstrói-se o que se perdeu, como por exemplo através de novas fontes, história oral e/ou pesquisa historiográfica.

Ou seja, a transmissão não é somente a transferência do mesmo objeto ou conteúdo. Ela é muito mais um procedimento de tradução, submetido à

relação paradoxal entre identidade e diferença: a transmissão deve transportar o idêntico, mas só pode fazer isso através da produção simultânea da diferença – e justamente esse campo de tensão entre identidade e diferença é que faz com que a transmissão seja cultural e artisticamente relevante.

A transmissão baseia-se em um processo de dar e receber. O dar e receber não precisa compulsoriamente ser um procedimento conscientemente definido, como ocorre por exemplo com a herança genética, mas na maioria das vezes são os doadores que decidem *como, para quem e quando* eles querem transmitir algo. Geralmente essa decisão também não é um ato cognitivo, mas aqui o inconsciente, o emocional-afetivo e o irracional exercem na maioria das vezes um papel essencial.

Por fim, todas essas decisões de doadores não fariam sentido sem um receptor, quer dizer, sem alguém que esteja disposto a receber algo, a assumir uma herança, a se apropriar dela e a arcar com a responsabilidade sobre a mesma. É preciso ter pessoas dispostas a acolher algo, dar sentido, atribuir significado, conceder importância, cuidar e conduzi-lo ao futuro. Ou seja, a transmissão tem a ver com transferência, tradição, tradução, disseminação e distribuição. E esses processos estão ligados a questões ético-morais, tendo por vezes também a ver com questões relacionadas à responsabilidade sócio-política e cultural.

Esses aspectos da transmissão incorporam-se ao trabalho do *Tanztheater Wuppertal*. A transmissão de papéis, cenas ou dança solo a novos bailarinos, muitas vezes mais jovens, foi uma prática cotidiana nessa companhia, que já tem uma trajetória comum de mais de 40 anos. Era uma prática ambivalente, no sentido de, por um lado, já ter se tornado rotina no programa de ensaios. Por outro lado, para os bailarinos individualmente, que transmitiam suas danças ou que aprendiam com os outros, era sempre uma situação nova, instável e insegura (Klein, 2015b). Além disso, desde que assumiu a direção do *Tanztheater Wuppertal*, Pina Bausch nunca mais ensaiou uma coreografia com outras companhias, tendo, contudo, transmitido peças à Ópera de Paris: *Le Sacre du Printemps*⁵ (estreia em 1975) e *Orpheus und Eurydike*⁶ (estreia em 1975). Somente depois de sua morte é que a *Fundação Pina Bausch*, sob a direção de Salomon Bausch, filho de Pina, decidiu transmitir a peça *Für die Kinder von gestern, heute und morgen*⁷ (estreia em 2002) ao Balé Estatal da Baviera para a temporada de 2016/17. E também coreografias a bailarinos amadores, como a peça *Kontakthof*, que foi transmitida a idosos e adolescen-

tes. Por fim, houve também a transferência do trabalho artístico para outras mídias em filmes de ficção e documentários. Filmes documentais, como *Was machen Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal*⁸ (1978), *One day Pina asked...*⁹ (1983), *Coffee with Pina*¹⁰ (2006), *Tanzträume. Jugendliche tanzen Kontakthof von Pina Bausch*¹¹ (2010) e a ficção dirigida pela própria Pina Bausch *Die Klage der Kaiserin*¹² (1987), sempre foram uma parte essencial do trabalho artístico da coreógrafa.

Ou seja, como é possível, por conseguinte, haver uma transmissão quando se trata de arte, ou seja, de algo que não é unívoco, categórico e suscetível à objetificação, mas, em vez disso, mantém a ambição de ser aberto, com múltiplos significados, polissêmico, sensual, emocional, afetivo? E como é possível haver transmissão quando, além de tudo, se trata de uma arte cênica, de representação, que se caracteriza pelo momentâneo, por seu caráter de evento, pelo situacional? E como se opera a transmissão, quando se trata de danças acusadas de serem fugazes, efêmeras, de serem o não-dizível e o outro da linguagem?

Transmissão como Prática da Tradução: reflexões metodológicas

A transmissão, reflexão-guia deste texto, pode ser descrita aqui como um ato de tradução que serve como conceito teórico usado para determinar o *como* das práticas de transferência da coreografia e da dança (Klein, 2014b; 2015c). Na tradução da coreografia e da dança, não se trata de decifrar o motivo ou o significado do que quis ser dito, mas de tocar o original “fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido, para prosseguir [...] a sua própria rota” (Benjamin, 2008, p. 79). Nesse sentido, os bailarinos do *Tanztheater Wuppertal* intermediam, nas transmissões de seus papéis – como, por exemplo, nos ensaios da peça *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* transmitida ao Balé Estatal da Baviera – o *o que*, o *como* e também o *por que*, mas não como justificativa causal de uma transposição de emoção em movimento ou de um sentido psicologicamente motivado. Em vez disso, os bailarinos do Balé Estatal da Baviera deveriam aprender a abandonar o questionamento no ponto *no qual não se precisa mais dele*.

A tradução cultural (da dança) ganha uma força explosiva especial em função da impossibilidade primordial de traduzir um movimento, porque o

movimento é efêmero, só existe no momento e, ao mesmo tempo, na qualidade de vestígio, tem uma duração. Sendo assim, toda transmissão é confrontada com a possibilidade do malogro e do fracasso. Isso fica visível na execução, na prática do movimento, ou seja, quando o movimento traduzido, como Walter Benjamin formula, vai no encaicho da *própria rota*.

A tradução cultural (de movimento) pode, portanto, de acordo com Alexander Garcia Düttmann (1994), ser descrita como uma prática de tradução do in-traduzível. É justamente na im-possibilidade, condicionada também pela oscilação entre práticas de rotina e o novo constante, que está a produtividade da tradução, seu potencial poético, social e cultural.

Quando se quer descrever o *processo* da tradução, saltam aos olhos as práticas da tradução e, com elas, a questão a respeito do modo de traduzir. *Como se dá a tradução e como* podemos analisar as práticas da tradução e seus efeitos performativos a partir de uma linha de pensamento que não remete ao movimento de cada corpo individualmente (por exemplo, no seguinte sentido: o corpo faz movimentos e entra, dessa forma, em contato com o mundo), mas o entende como prática de negociação (no seguinte sentido: os movimentos compõem os corpos, sendo o elo de ligação essencial entre o ser humano, os objetos e o mundo)? O enfoque da pesquisa, para o qual é sedimentado um caminho com essa forma de leitura, é uma praxiologia da tradução social e cultural do movimento. Ela questiona *como* esses processos complexos de intercâmbio e negociação são levados a cabo nas práticas de movimento e como tais. O enfoque da pesquisa concentra-se, portanto, nas práticas ligadas ao corpo que servem de base para as traduções.

As práticas mostram-se em sua condição estabelecida, portanto, em sua materialidade e corporalidade. Dessa forma, estabelece-se, para a investigação das traduções da dança, um foco diferente daquele da abordagem semiótica, voltado, por sua vez, para os sistemas de signos e símbolos das culturas da dança. Nessas situações de tradução, revela-se tanto a habilidade prática quanto o saber implícito dos corpos. Isso fica evidente em um exemplo do *Tanztheater Wuppertal*: o corpo dos bailarinos dessa companhia, treinado através dos exercícios diários de balé e de métodos específicos de pesquisa, desenvolveu uma habilidade prática específica. Essa habilidade baseia-se em um saber adquirido através da experiência. Esse saber é, portanto, um saber implícito, visto que as habilidades não estão refletidas na situação.

A partir de uma perspectiva praxiológica com relação à produção artística, saltam aos olhos as atividades, a ação e a materialidade dos processos de trabalho do *Tanztheater Wuppertal*, tais como: suas práticas de aquecimento, treinamento, improvisação, pesquisa, anotação e registro, de composição e coreografias, reflexão, arquivamento, memória, crítica etc. Esse agrupamento de práticas é organizado no contexto das formas práticas do saber sobre o teatro-dança, compartilhadas coletivamente e que, na qualidade de saberes físicos e implícitos, também geram sempre a diferença: sendo assim, não é apenas a forma de trabalho do *Tanztheater Wuppertal* e com isso seu *know-how* prático que a diferencia de outros grupos de dança. Antes disso, a execução dessas práticas acaba por fazer surgir outros corpos, disposições habituais e subjetividades. As práticas da tradução do movimento devem, portanto, ser entendidas como um feixe de atividades físicas e mentais.

Práticas da Tradução: constatações práticas da pesquisa

A transmissão como prática da tradução pode ser esboçada ao longo de cinco aspectos, que foram colocados de maneira genérica no primeiro parágrafo e a partir dos quais foram desenvolvidas as teses deste texto.

- A transmissão baseia-se nas práticas da tradução midiática que estão sujeitas ao paradoxo entre identidade e diferença.
- A transmissão é sempre quebradiça, frágil, ambígua.
- A transmissão pressupõe a existência de um emissor e de um receptor, de um doador e de um recebedor.
- A transmissão está ligada à responsabilidade ético-moral, político-social e político-cultural.
- A transmissão não tem início nem fim claramente definidos.

A transmissão baseia-se nas práticas da tradução, que estão sujeitas ao paradoxo entre identidade e diferença

Quando as coreografias de Pina Bausch são transmitidas, trata-se de um procedimento complexo, longo, multifacetado, trabalhoso e caro. Na transmissão da peça *Für die Kinder von gestern, heute und morgen*, esse procedimento durou um total de nove anos. Bettina Wagner-Bergelt, na época diretora do Balé Estatal da Baviera, descreve em entrevista (Bayerisches Sta-

atsballett, 2016, p. 7) que só veio a considerar a inclusão da peça no repertório depois da estreia de sua reencenação, em 2007. A fase de ensaios durou então um ano e meio, do segundo semestre de 2014 a abril de 2016, com interrupções. Foi um processo que envolveu muitas pessoas: 15 bailarinos do *Tanztheater Wuppertal*, e, no fim, quando todos os bailarinos do Balé Estatal da Baviera tinham aprendido diversos papéis, mais de 30 bailarinos dessa companhia, ou seja, duas formações para a peça. No total, incluindo todos os outros colaboradores artísticos e da área técnica, contava-se mais de 100 pessoas envolvidas.

Quando se fala de repertório clássico de balé, as companhias costumam empregar notações de coreografias. Companhias neoclássicas e algumas modernas trabalham com notadores ou *coreólogos* que fixam as peças em forma escrita. Essa relação entre movimento e escrita, evidente no próprio conceito de coreo-grafia (*choros*: dança grega acompanhada por canto; *graphiein*: escrita) e sempre situando a coreografia em relação à representação e à escrita (Klein, 2015d, p. 20), não é visível nas obras de Pina Bausch. Não há em seus trabalhos, como no caso de muitos coreógrafos modernos e contemporâneos, nenhuma notação e, portanto, também nenhuma *prescrição* do desenrolar do movimento – e, de maneira análoga, também um ceticismo grande com relação ao *pós-escrito*, ou seja, às críticas de dança e também à pesquisa acadêmica.

O caráter da aura da dança é visto aqui na característica de evento e na singularidade de cada apresentação, que contrasta com a durabilidade do texto. No entanto, em contraponto a essa posição, de acordo com a primeira tese deste texto, a transmissão de peças pode ser descrita como um processo paradoxal de tradução: de um lado, ele é intermediário, intersubjetivo e sempre diferente; de outro lado, ele gera, justamente através dessa diferença, o idêntico.

O paradoxo entre identidade e diferença no processo de tradução torna-se evidente especialmente na relação entre a dança, as mídias visuais e escritas, material em vídeo e anotações escritas, com o próprio paradoxo da tradução, de qualquer forma, inscrito sobretudo na medialidade específica das mídias visuais e escritas.

Material em Vídeo

O Arquivo Pina Bausch, que pertence à *Fundação Pina Bausch*, possui mais de 7.500 vídeos. Trata-se de registros de ensaios e apresentações, demonstrando que o material em vídeo das peças de Pina Bausch é rico e abrangente.

O material reunido possui qualidade distinta em termos tecnológico-fílmicos e estético-cinematográficos: as imagens em vídeo mais antigas, datadas dos anos 1970, por exemplo, têm uma qualidade pior que o material mais recente. Além disso, em vários registros, a câmera acaba por esconder mais do que revelar (sobretudo no caso de apresentações gravadas em grande parte em plano americano). Esse é principal e inevitavelmente o caso das peças, nas quais muita coisa acontece ao mesmo tempo no palco – ou seja, o caso da maioria das peças de Pina Bausch, notoriamente montadas de acordo com as técnicas de composição de montagem e colagem que revolucionaram o teatro e a dança nos anos 1970. Alguns vídeos contendo registros de apresentações estão, além disso, seja no início ou no fim, *cortados*. Como as peças foram encenadas com vários elencos, não se torna apenas necessário consultar as listas de participantes dos quase 40 anos de história da companhia, mas também perceber como as próprias peças variam dependendo de quais são seus elencos. Em outras palavras: as práticas da transmissão não se orientam apenas pela produção da peça como um todo, mas sobretudo por cada apresentação individualmente. Para a transferência, todo registro de cada apresentação torna-se relevante. No que diz respeito à peça *Für die Kinder von gestern, heute und morgen*, por exemplo, que entre 2003 e 2015 seguiu em nove turnês com a companhia de Wuppertal para Paris, Tóquio (ambas em 2003), Barcelona, Nova York (ambas em 2004), Veneza (2005), São Paulo (2006), Lisboa (2007), Genebra (2011) e Paris (2015), 14 bailarinos participaram da estreia e do desenvolvimento. Treze anos mais tarde, 11 deles ainda dançaram por ocasião da apresentação em Paris. Mas cinco novos bailarinos passaram a integrar o grupo, uma vez que dois papéis foram divididos e a companhia cresceu, passando de 14 para 16 integrantes.

O vídeo como mídia de transmissão traz outros problemas de tradução: a peça é gravada a partir da perspectiva do espectador e esta é uma perspectiva que a maioria dos bailarinos nem ao menos conhece, visto que sempre dançaram. E, mesmo quando não participavam diretamente, assisti-

am à peça a partir das laterais do palco. Sendo assim, os bailarinos precisam, nos ensaios, traduzir de volta essa imagem invertida gravada pela câmera a partir da perspectiva do espectador. Afinal, o vídeo é uma mídia bidimensional que pretende retratar uma arte tridimensional de tempo e movimento; uma arte dramática e espacial, de um lado; uma coreografia, de outro. A espacialidade, que é tão elementar para os bailarinos, não é reconhecível de maneira clara nem mesmo com a melhor qualidade de imagem. Da mesma forma, a temporalidade apresenta-se também como um problema, porque a câmera tem sua própria temporalidade, que pode fazer com que o movimento pareça mais rápido ou mais lento. Essa outra temporalidade da mídia filme pode, além disso, ser acentuada mais uma vez através da alternância entre closes e planos gerais e talvez também através da edição. Somam-se a isso, ainda, as condições de iluminação que na câmera e no filme diferem daquelas do palco (e também nas fotos do cenário são atenuadas de outra forma), bem como a condução da câmera, a mudança de perspectiva e os cortes no processo de edição que modificam a temporalidade e a espacialidade do movimento, tornando-o mais lento ou mais rápido e fazendo-o parecer maior ou menor.

O vídeo, como se pode perceber nesses exemplos, não reproduz. Antes disso, é através da medialidade específica do vídeo, ou seja, de sua representabilidade, que se inscreve uma diferença daquilo que deveria ser retratado. Nesse sentido, o vídeo promete uma transmissão idêntica, uma reprodução do real, mas produz um simulacro. Em função dessas rupturas de tradução midiática, o vídeo pode ser apenas um meio de acesso num caso de transmissão, que permite uma primeira impressão de uma peça ou de uma cena e dá uma ideia geral sobre o todo.

Materiais Escritos

Não há notações das peças de Pina Bausch. No entanto, há um grande número de registros escritos ou visuais, de diversos autores, sobre essas peças. Sendo assim, os materiais escritos relativos a cada peça são bastante distintos. Há um sem número de bilhetes com anotações da própria Pina Bausch, que estão armazenados em seu acervo particular, cujo acesso público não é até hoje permitido. O teor dessas anotações depreendo sobretudo das várias entrevistas que realizei e das poucas fotos que pude ver e que estão, de maneira fragmentada, publicadas no volume *Tanz erben*¹³ (Wagenbach; Pina Bausch

Foundation, 2014), bem como das informações que puderam ser extraídas da exposição *Pina Bausch und das Tanztheater*¹⁴, que pôde ser vista de 04/03 a 24/07/2016 na *Bundeskunsthalle* de Bonn e, a seguir, de 16/09/2016 a 09/01/2017 no *Museu Martin Gropius Bau*, em Berlim.

Essas exposições abordaram também os métodos de trabalho de Pina Bausch e, com isso, algo que praticamente pertence ao saber comum sobre o *Tanztheater Wuppertal*: durante os ensaios, Pina Bausch fazia perguntas a seus bailarinos. De acordo com o que se pode perceber nas entrevistas e anotações desses bailarinos, essas questões eram, na realidade, menções rápidas – às vezes provérbios, às vezes associações, às vezes perguntas de fato, como no exemplo da peça *Für die Kinder von gestern, heute und morgen*: “dar uma sacudida para acordar alguém”, “algo pelo qual o coração bate mais forte”, “curvar-se”, “destruir algo com vontade” ou “crianças que interpretam adultos”. Durante os ensaios, Bausch ficava sentada em frente a uma mesa grande. À sua frente, não apenas café e cigarros, como também uma pilha grande de papel e lápis: ela anotava tudo à mão. Para cada resposta de um bailarino ou bailarina, ela usava um papelzinho próprio. Considerando que, nos ensaios para uma peça, ela fazia em torno de 100 perguntas e havia aproximadamente 20 bailarinos envolvidos, ela recebia possivelmente duas mil respostas. A partir disso, é possível imaginar a extensão dessas anotações no que diz respeito a uma só peça. E também, de maneira geral, lembrando que falamos aqui de quase 50 coreografias. Embora Pina Bausch fizesse suas perguntas em alemão ou inglês, ela fazia suas anotações em alemão, de maneira sucinta, usando abreviaturas e nomeando o que se passava nos ensaios. Em outras palavras: eram suas anotações pessoais e assim foram redigidas. Ela nunca as entregava para alguém ler, mas guardava todas em sua bolsa, como um tesouro, durante o processo de produção. Posteriormente, elas desapareciam em seu acervo particular. E mesmo se, em algum momento, a *Fundação Pina Bausch* permitisse acesso a esse material, a primeira dificuldade seria decifrar e entender essa escrita subjetiva que nunca foi avaliada sob o critério da inteligibilidade intersubjetiva, mas, ao contrário, é provável que devesse ser mantida cifrada. Seria teoricamente possível comparar essas anotações com as gravações dos ensaios, embora nem tudo nestes tenha sido registrado em imagens. Outra possibilidade seria comparar suas anotações com os apontamentos dos bailarinos envolvidos nos ensaios.

Também os bailarinos – a companhia teve, no ano de 2013, por exemplo, 32 integrantes, entre os quais 18 mulheres e 14 homens de 18 nações diferentes – faziam anotações durante os processos de ensaios. Cada um tinha seu caderno de notas. Alguns escreviam neles todas as perguntas e respostas; outros, somente aquelas que achavam interessantes e que tinham especialmente observado; e outros, ainda, somente aquilo a que tivessem dado uma *resposta* com seus próprios corpos, com a própria voz, materiais ou adereços. Eles escreviam às vezes em alemão, às vezes em inglês, por vezes também em seus idiomas de origem: espanhol, francês, italiano, japonês ou coreano.

Ao observar os livros de ensaios de alguns bailarinos, fica também evidente a problemática da transmissão de uma coreografia através de cada bailarino individualmente, tendo em vista o paradoxo entre identidade e diferença, entre a peça e o registro escrito: evidentemente nenhum dos bailarinos e bailarinas fez suas anotações de maneira sistemática, pois isso, ao contrário do processo científico de pesquisa, era e é irrelevante para um processo artístico de pesquisa e ensaios. Por isso as anotações não têm somente diferenças de extensão e idioma, mas documentam também o quanto as “questões” foram compreendidas e interpretadas de maneira distinta pelos bailarinos, que atribuíam subjetivamente a elas um sentido importante e traduziam isso, então, eventualmente, em palavras adequadas para si mesmos na língua de origem ou em desenhos, versos e poemas. Além disso, alguns bailarinos não guardaram seus livros de ensaios, ou seja, estes se perderam. Por outro lado, há bailarinos que participaram ativamente no desenvolvimento das peças, mas já não são membros da companhia há anos, sendo seu material, portanto, de mais difícil acesso, no caso de ainda existir.

Outro tipo de material escrito que poderia ser importante para a transmissão são as listas dos contrarregras e os planos de cena, bem como as seleções das peças musicais. Estas últimas precisariam ainda, por exemplo, ser complementadas e comparadas. Elas foram, sobretudo nas últimas peças de Pina Bausch, reunidas em colagens musicais (entre outros por Andreas Eisenschneider, que, ao lado de Matthias Burkert, foi responsável pela música principalmente dos últimos trabalhos), nas quais a transição é fluida, dificultando, portanto, o reconhecimento de cada peça individualmente.

Materiais Fotográficos

Fotos das peças, que existem à exaustão, poderiam servir também de fonte tendo em vista a transmissão das mesmas, como por exemplo no contexto dos figurinos ou dos adereços. A maioria dessas fotos foi feita por poucos fotógrafos profissionais, que trabalharam durante muitos anos para a companhia, entre eles Ulli Weiss e Gert Weigelt. O bailarino Jan Minarik também fotografou bastante desde o início, bem como, mais tarde, o cenógrafo Peter Pabst. Além disso, há incontáveis fotos feitas pelos bailarinos e bailarinas e também pela própria Pina Bausch, que fotografava e gravava imagens em vídeo em suas viagens de pesquisa. Imagens estas que eventualmente apareciam nos folhetos de programação das peças. Mas essas fotos também só podem fornecer pistas, visto que são imagens estáticas de um movimento, de uma situação ou de uma cena, ou são instantâneos da *research*¹⁵, dando indicações a respeito do que a companhia viu nas *viagens de pesquisa* e o que cada um dos envolvidos possivelmente elaborou depois na respectiva coprodução. Mas também nesse sentido os caminhos da tradução são intrincados e rompidos, pois os bailarinos jamais traduziram suas vivências na íntegra e também não refletiram sobre a relação entre aquilo que lhes vinha à mente durante os ensaios e o que viam, vivenciavam, experimentavam. A pergunta *por que*, que tanto ocupa a recepção das obras de Pina Bausch – seja o público, a crítica ou a pesquisa – não é apenas pouco relevante para o processo artístico, como também demasiado restritiva, demasiado determinante, demasiado definidora.

Essa visão sobre o material visual e escrito explicita de maneira geral a problemática fundamental da transmissão da coreografia com auxílio das mídias: há muito material, um sem número de fotografias, filmes e escritos que deveriam ser reorganizados, digitalizados, arquivados e, ainda, novamente gerados. É preciso então sobretudo avaliar o material para que ele se torne relevante para uma reconstrução sustentável de peças de dança. Para isso é necessário ter, por um lado, um *know-how* científico. Por outro lado, é necessária também a intensa cooperação daqueles que geraram esse material (bailarinos e responsáveis por figurinos, cenário, técnica de palco e adereços), bem como daqueles que acompanharam a produção a cada noite (assistentes de palco¹⁶ etc.). Sendo assim, o processo de restauração e busca de integridade dos materiais para uma transmissão encontra-se atrelado a um

fator de tempo muito rígido, ou seja, àquele, digamos, da *Geração Pina*, quer dizer, de toda e qualquer pessoa que um dia tenha acompanhado o trabalho artístico da coreógrafa.

A transmissão é sempre quebradiça, frágil, ambígua

Mesmo que o paradoxo entre identidade e diferença inerente à tradução manifeste-se em materiais escritos, imagens e filmes, no processo da transmissão de coreografias, esses materiais só têm uma função de acesso, lembrança e controle. Especialmente no *Tanztheater Wuppertal*, onde muitas das cenas e todos os solos foram desenvolvidos pelos bailarinos, o processo da transmissão oral, linguística e física, de pessoa para pessoa, é o procedimento decisivo. É justamente aqui, conforme a segunda tese deste texto, que se manifesta particularmente o caráter quebradiço, frágil e ambíguo da tradução associado ao paradoxo entre identidade e diferença no processo de transmissão – e sua produtividade.

Pois, nas peças de Pina Bausch que foram transmitidas até hoje, esse tem sido um processo em várias etapas. Mesmo na época em que ela ainda vivia, eram antigos bailarinos que, por ocasião de transmissões, assumiam a direção dos ensaios, como Bénédicte Billiet e Jo Ann Endicott na transmissão de *Kontakthof* para adolescentes, ou Dominique Mercy, que transmitiu *Le Sacre du Printemps* para a Ópera de Paris. Obviamente era Pina Bausch, na condição de coreógrafa da peça e de autoridade máxima, quem tinha a última palavra nos ensaios nos quais estava presente. Isso fica absolutamente claro no documentário *Tanzträume* (2010), que reconstrói e retrata os ensaios de *Kontakthof* com adolescentes a partir de 14 anos (2008), demonstrando que não apenas os adolescentes, mas também os diretores dos ensaios aguardavam o olhar da coreógrafa com respeito e nervosismo. Por vezes, a própria Pina Bausch assumia os ensaios de transmissão, como na situação de emergência, na qual a bailarina que deveria interpretar a *vítima*, em *Le Sacre du Printemps*, ficou indisponível e Kyomi Ichida teve de aprender o papel rapidamente.

Tomando por base diferentes práticas físicas e linguísticas da transmissão, fica evidente que o processo de transmissão da dança é um procedimento no qual o dançar e o falar se amalgamam. A transmissão da dança acontece, portanto, numa forma híbrida de fala e dança. Embora tanto fala

quanto dança sejam apenas sugeridas, elas, na transmissão, se encaixam para formar um todo inteligível capaz de ser compreendido pelos receptores.

A isso se soma o fato de que, considerando apenas o aspecto idiomático, a transmissão já ocorre de formas muito distintas. Enquanto Jo Ann Endicott, durante a transmissão de seu solo em *Kontaktthof*, usa o verbo no imperativo ao dialogar com a jovem bailarina Joy – “Joy, você tem que...” (Tanzträume, 2010, 02:54-05:19) – e quer assim transmitir a ela a qualidade do movimento de maneira instrutiva, na transmissão de *Opfertanz*¹⁷, Pina Bausch concentra-se nos movimentos que ela – de galochas, cigarro na mão e uma velha boina de avião na cabeça – sugere perfeitamente através da forma, sem sobrecarregá-los com temas, emoções ou imagens. Em vez disso, ela ilustra seus movimentos com palavras e fragmentos de frases:

Pina Bausch: Na segunda vez [...] e aí se coloca, e se arredonda e para cima [...] e longe demais [...] pensa que você não precisa ir tão longe [...] Isso [...] isso, assim [...] e então [...] dois [...]

Kyomi Ichida: Mhm, está bom.

Pina Bausch: Dada dada da da, né. Mas você não precisa [...] Você não precisa pensar. Não os braços a mais [...] Isso você não fez certo, agora mesmo, com a música, né. O certo é dois, bem acentuado, né?

Tá? Dada da da. Isso.

Talvez você possa se poupar disso aqui, talvez você possa fazer isso de novo aqui de algum lugar [...]

Kyomi Ichida: Sim.

Pina Bausch: [...] e aí continuamos a fazer esse.

Kyomi Ichida: Tarde demais.

Pina Bausch: É, no geral agora você estava um pouco atrasada, né, do que agora mesmo, você tem um outro [...]

Kyomi Ichida: Nesse?

Pina Bausch: É, você estava um pouco atrasada. Mas você também tem que [...] ser, aqui, assim, fazer essa diferença, então [...]

Toca, toca mais de novo, aí tem um – isso é o trompete, né? (Bausch; Ichida, 2013, p. 32).

As diferenças que se manifestam aqui aumentam ainda mais quando vários *tradutores* entram em jogo. Quando, por exemplo, solos são transmitidos. Essa transmissão ocorre individualmente de bailarino para bailarino, sendo muito diferente a cada configuração de pares: uns comunicam seu papel através da forma; os próximos, através da técnica; outros por meio de uma linguagem figurada rica em metáforas; e alguns, ainda, de forma mais

analítica. Uns falam muito sobre o que isso significa, sobre o que sentem; outros não. E eles transmitem isso a bailarinos, que possivelmente aprenderam e se habituaram a uma outra técnica, como no caso dos participantes da companhia que não fizeram sua formação profissional na Folkwang-Hochschule e, por isso, têm pouca proximidade com o Método Jooss Leder. Ou, como os bailarinos do Balé Estatal da Baviera, que têm formação clássica. Além disso, em função dos diferentes países de origem e do domínio em níveis distintos dos idiomas alemão e inglês, há ainda barreiras de linguagem, fazendo com que o que foi dito seja ocasionalmente entendido de maneira diferente. Rotinas e esquemas excessivamente individuais, aos quais práticas específicas são normalmente subordinadas, não são reconhecíveis aqui quando se trata do modo de transmissão. Tais rotinas e esquemas podem ser encontrados mais facilmente onde a transmissão individual, pessoal e íntima, é vista como princípio físico imediato para uma transmissão fiel ao original e qualitativamente de primeira ordem.

Além das distinções culturais e de técnica da dança, a diferença entre as gerações também exerce um papel decisivo: a geração mais nova de bailarinos – inclusive no *Tanztheater Wuppertal* – não é apenas mais atlética (mesmo comparando-se com a primeira geração de bailarinos dos anos 1970, quando tinham a mesma idade). O atletismo e a esportividade dessa nova geração passaram a fazer parte da dança contemporânea e, assim como as técnicas aprendidas, foram incorporados como disposição habitual. Eles marcam a interpretação dos papéis no sentido de uma compreensão corporal. Além disso, os bailarinos que assumem os papéis têm corpos diferentes, como, por exemplo, no caso do papel de Nazareth Panadero interpretado por Marta Navarrete e Mia Rudic na peça *Für die Kinder von gestern, heute und morgen*. Eles não são apenas maiores, menores, mais magros ou mais corpulentos, mas seus corpos também diferem, por exemplo, em relação às proporções, comprimento dos membros e densidade da estrutura óssea. Sendo assim, alteram-se as figuras de movimento. Quaisquer cenas, nas quais a relação entre corpo e voz exerce um papel decisivo, como naquelas com Mechthild Grossmann, Lutz Förster e Nazareth Panadero, tornam-se também diferentes, uma vez que é a voz que cria e dá nome ao sujeito ao tornar audível a subjetividade. Como perceberíamos Marta e Mia no palco, se elas não tivessem voz? Como muda o personagem que Lutz Förster de-

desenvolveu e representou, se alguém fala seu texto com uma voz mais suave e um sotaque evidente?

Afinal, em algumas peças, a pessoa que transmite o solo hoje não é mais aquela que o desenvolveu, mas o segundo elenco ou até mesmo a terceira geração. Isso significa que, nesse caso, já ocorreu um processo de tradução em várias etapas. O contrário acontece na transmissão da peça *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* ao Balé Estatal da Baviera: aqui, foi o elenco de estreia que transmitiu as danças, pois elas deveriam ser autênticas e originais. Assim, também participaram do processo bailarinos que há muito tempo já não dançavam e agora tiveram de se reidentificar com a condição de bailarino.

Mas mesmo os bailarinos que ainda dançam na companhia tiveram de reconstruir o autêntico, ou melhor, de *reenact*, de reapropriar-se dele através do corpo em 2014, ou seja, doze anos depois da estreia. Dessa forma, por um lado, o autêntico não deve ser visto como algo essencial, mas como uma prática de produção, que é enquadrada de forma diferente. Por outro lado, torna-se claro que a transmissão sempre se baseia em determinações que apenas posteriormente vêm a ser interpretadas como o original e o autêntico: uma suposição já colocada por Walter Benjamin em seu famoso texto *A tarefa do tradutor* (Benjamin, 2008). Nesse sentido, a transmissão se apresenta como um processo de tradução permanente, que a cada vez se associa a novas determinações.

Nessas etapas de tradução, fica evidente que, no processo de transmissão, a questão da proveniência, autenticidade e originalidade torna-se obsoleta, apesar de, especialmente após o falecimento de Pina Bausch, vir sendo meticulosamente perseguida. De fato, leva-se mais em conta o paradoxo entre identidade e diferença, considerando que sejam aceitas as diferenças na interpretação dos papéis, mas que permaneçam idênticos os parâmetros coreográficos como expressividade, intensidade, acentuação e *timing*. Com isso, torna-se obsoleta a crítica daqueles que dizem não ser possível a transmissão de papéis atrelados a bailarinos específicos. Muitas transmissões de papéis em peças retomadas demonstram que não se trata da subjetividade ou do caráter específico de cada um dos bailarinos, como muitas vezes foi suposto na recepção científica, sob o argumento de que justamente os bailarinos de Pina Bausch teriam desenvolvido seus próprios nomes e papéis a partir dos universos pessoais e situacionais de experiências e sensações.

Aquilo que é transmitido é, na verdade, a forma e sobretudo a qualidade específica do movimento, à qual deve ser atribuída uma forma, a fim de transformá-la em dança. Nessa forma já estão armazenados personalidade e caráter. Torná-la viva significa ter a capacidade de gerar a qualidade específica do movimento ligada à forma.

Caso a coreografia ou o solo de dança fossem compreendidos como uma questão puramente subjetiva, eles não passariam de um prazer pessoal para quem os dançou. No entanto, pelo fato de a coreografia ou o solo se traduzirem em uma forma que, através de qualidades de movimento específicas, adquirem diferentes *cores*, como Pina Bausch denominava a qualidade de movimento de seus bailarinos, e, além disso, de a peça ser divulgada ao público como *arte*, ela transcende a vivência subjetiva.

Não há dúvida de que as transmissões modificam cada solo e cada cena. Pina Bausch sempre tomou a liberdade de traduzir cada uma dessas partes para a peça, de maneira que a coreografia mantivesse sua qualidade e identidade – para isso, ela variava, alterava e também excluía passagens da peça.

Mas, depois de seu falecimento, falta essa voz que tudo decidia. Não há (até agora) ninguém que reivindique para si a autoridade de possuir ‘a’ versão correta de suas coreografias, já que ninguém, nem bailarinos, nem colaboradores próximos, participava suficientemente do desenvolvimento das coreografias. E, sobretudo, há poucos bailarinos que chegaram a ver as peças de fora e em duração integral. Como uma produção artística frequentemente não se sustenta sem hierarquias e distribuição de poder claras, o processo de transmissão também necessita de distribuições claras de poder, mesmo que seja organizado coletivamente.

Nesse contexto, desde a morte de Pina Bausch, foi estabelecido um primeiro ponto de orientação: a última versão, ou seja, a última apresentação antes de seu falecimento, é geralmente considerada a estrutura de referência. Com isso, porém, fixa-se algo que a própria Pina Bausch provavelmente teria deixado em aberto e que praticava no caso de transposições necessárias ou outras exigências de palco. Uma fidelidade à obra, no sentido de uma fixação, não teria correspondido, portanto, em nada à sua abordagem artística. Mas como, até agora, não há ninguém que possa nem queira enfrentar isso sozinho, são formadas equipes de direção de ensaio, que ela-

boram conjuntamente o processo de transmissão, como os bailarinos Ruth Amarante, Daphnis Kokkinos e Azusa Seyama na transmissão de *Für die Kinder von gestern, heute und morgen*. Em 2002, Daphnis Kokkinos já havia colaborado no desenvolvimento da peça e em sua reencenação e Azusa Seyama já havia dançado na peça¹⁸. Essas práticas artísticas de transmissão constituem uma espécie de *história oral*.

Nesse aspecto, o caráter quebradiço e a fragilidade inerentes à transmissão também são determinados pelos diversos planos temporais que se conectam na transmissão: primeiramente, há o tempo-agora, no qual, por um lado, a transmissão acontece; por outro lado, uma peça é encenada, que precisa, com esses bailarinos, existir como arte. A segunda temporalidade é a da coreografia: uma lembrança e um *reenactment* da arte coreográfica de Pina Bausch e da inventividade de seus bailarinos de então. Por fim, o terceiro plano temporal é o dos próprios bailarinos do *Tanztheater Wuppertal*, que dançaram os mesmos papéis pela última vez em 2015, ou seja, 13 anos depois da estreia – quase simultaneamente aos bailarinos do Balé Estatal da Baviera. Geralmente, 13 anos constituem quase a metade de uma *vida de bailarino* e a *peça*, que na época foi desenvolvida sobretudo com bailarinos jovens do sexo masculino, é hoje, 13 anos mais tarde, energética e fisicamente completamente diferente do que com os jovens bailarinos do Balé Estatal da Baviera.

A transmissão pressupõe a existência de um emissor e de um receptor, de um doador e um recebedor

No programa do Balé Estatal da Baviera para *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* está escrito que a transmissão ocorreu entre um número idêntico de emissores e receptores: *de um para um*. No entanto, 14 bailarinos do *Tanztheater Wuppertal* transmitiram seus papéis a 28 bailarinos do Balé Estatal. Em termos numéricos, portanto, essa proporção se deu de um para dois bailarinos. Nesse sentido, a expressão *de um para um* significa antes de tudo que houve uma transmissão direta no encontro entre as pessoas. O objetivo era assumir integralmente o papel pronto, que está atrelado a uma pessoa, e, ao mesmo tempo, continuar com a própria personalidade. Aqui o paradoxo entre identidade e diferença tornou-se vivenciável na prática. Para que os bailarinos aparecessem no palco como sujeitos, decidiu-se que eles dançariam os papéis de outros, mas usariam seus próprios no-

mes. O paradoxo entre identidade e diferença também fica evidente como uma relação entre doador e receptor, entre o estranho e o próprio.

Em todas as entrevistas, os bailarinos do Balé Estatal da Baviera ressaltaram o quão importante e atípica essa transmissão pessoal foi no aprendizado da coreografia, tendo também sido uma diferença em relação a outras coreografias famosas, como as de Gerhard Bohner, Mary Wigman, Richard Siegal, John Cranko e Jérôme Robbins, por exemplo, que o Balé Estatal da Baviera já havia ensaiado anteriormente. Nas entrevistas e conversas, os bailarinos de ambas as companhias caracterizam o processo de trabalho como insubstituível, singular, aberto, intenso, estimulante e surpreendente. Os bailarinos do Balé Estatal da Baviera afirmam ter descoberto novas possibilidades em si mesmos, tendo sido inspirados e influenciados durante o período de ensaios – justamente porque puderam trabalhar tão individualmente com cada bailarino e, dessa maneira, puderam se familiarizar com a estética do *Tanztheater Wuppertal*. Em tempos de digitalização e comunicação anônima, a transmissão manifesta-se como um processo privilegiado, praticamente anacrônico: não apenas porque esse procedimento é extremamente caro, mas também porque os jovens bailarinos aprendem diretamente com os profissionais renomados, podendo trabalhar pessoalmente com eles, em contato direto e imediato. Uma singularidade, mesmo considerando que, na dança, aprender em situações de *face-to-face* seja uma prática comum.

A transmissão está ligada à responsabilidade ético-moral, político-social e político-cultural

No livro *Espectros de Marx*, o filósofo francês Jacques Derrida escreve: “Somos herdeiros, o que não quer dizer que *temos* ou que *recebemos* isto ou aquilo, que tal herança nos enriquece um dia com isto ou aquilo, mas que o *ser* disso que somos *é*, primeiramente, herança, o queiramos, saibamos ou não” (Derrida, 1994, p. 79) A herança esquiva-se, portanto, de nosso controle: não se pode escolher, não se é o herdeiro, e o que foi transmitido não pertence à pessoa. Contudo, Derrida não dispensa os herdeiros de sua responsabilidade. Pelo contrário: a responsabilidade não pode sequer ser pensada para além da herança. *Respons-abilidade* também significa: dar uma resposta. Consequentemente, a herança nos obriga, no tempo presente, a responder consistentemente à questão sobre o que ela significa para nós no aqui e agora e como podemos moldar o futuro com ela. Essa responsabilidade aplica-se especialmente à transmissão da dança, uma arte do corpo. Is-

so vale sobretudo para as peças de Pina Bausch, a antropóloga da dança, que reuniu os gestos do cotidiano e os elaborou esteticamente. Não se trata de querer *manter vivas* as peças compulsivamente, nem de uma imobilidade, como esse texto pretende demonstrar, mas antes de um movimento, uma transformação frágil e quebradiça no campo de tensão entre identidade e diferença. E essa transformação acontece tendo como pano de fundo a questão sobre o que é relevante e defensável em termos políticos e socioculturais (e também econômicos), a fim de promover a arte contemporânea.

De que amanhã é o título promissor de uma coletânea de conversas que Derrida teve com a psicanalista e historiadora Elisabeth Roudinesco (Derrida; Roudinesco, 2004). Sobretudo no capítulo “Escolher sua herança” (Derrida; Roudinesco, 2004, p. 9-31), ele posiciona a herança no campo de tensão entre a tradição e a crítica do conservadorismo. Para Derrida, a herança é sempre um processo ambivalente, que oscila entre uma aproximação ativa do que sempre já existiu e sua aceitação passiva. É a finitude da vida que, por um lado, obriga tanto à doação, quanto à recepção por parte do herdeiro. Mas, por outro lado, é justamente o desequilíbrio entre a brevidade da vida e a constância da obra artística que incita à escolha bem pensada e também à exclusão crítica de certas heranças no momento da transmissão. É com essa conexão entre herança recebida e prosseguimento autônomo, entre ordens de estranhos e a própria responsabilidade, que Derrida abre, recorrendo a Emmanuel Lévinas, um espaço de reflexão, no qual herança, tradição e responsabilidade se movimentam num campo de tensão entre a dignidade de um e a postura do outro. Em outras palavras: um espaço no qual a postura em relação à herança se movimenta numa ambivalência entre preservação da tradição e desejo de mudança.

Para Derrida, o segredo é onde se entrelaçam herança e responsabilidade. “Herda-se sempre um segredo – que diz ‘leia-me, alguma vez serás capaz?’” (Derrida, 1994, p. 33). Uma herança tem sempre dois significados: de um lado, a responsabilidade de movimentar a herança entre tradição e renovação; de outro, a dúvida sobre a capacidade de executar, de maneira satisfatória, essa missão que a herança traz consigo. A dúvida está no caráter interminável do que foi herdado, sobretudo quando se trata de uma herança imaterial, como a arte: é preciso filtrar, classificar, selecionar, criticar. O único caminho, portanto, para fazer jus a essa responsabilidade e ser fiel à herança é eventualmente pensar usando a herança para fazer oposição à he-

rança. Isso significa abordar a herança constantemente de maneiras novas e diferentes, para que ela permaneça viva, ou melhor: para que seja constantemente reavivada.

A transmissão não tem início nem fim claramente definidos

O aspecto performativo, ao lidar com a herança, vale especialmente para o caso de uma herança cultural imaterial como a dança, sobre a qual afirmasse ser efêmera e evasiva: o sentido da herança da dança é circunstancial. Pessoas, apresentações, ensaios, constelações de companhias e recepções por parte do público estão sujeitas às leis da percepção e interpretação, que são constitutivamente abertas e inconclusas. O sentido da herança de Pina Bausch não está definido, mas precisa ser constantemente renegociado entre os bailarinos, assim como entre os bailarinos e o público, em diversos lugares e diferentes momentos, e constantemente reinterpretado pela pesquisa acadêmica. Nesse contexto, os diversos interesses individuais, constelações de poder da política cultural e as políticas de pesquisa exercem um papel importante. Esse texto tem a intenção de evidenciar o quão difícil e frágil o processo de aproximação já é, levando-se em conta apenas a questão dos materiais e possibilidades existentes, as condições e os limites da transmissão. É um processo de tradução cuja produtividade está no fracassar, no errar, na impossibilidade de tradução ou mesmo de interpretação. Reconhecer esse fracasso, elaborar sua produtividade e utilizá-la construtivamente também é um aspecto importante para a pesquisa e não apenas para as pesquisas acadêmicas sobre a dança. Mesmo porque, como o texto tenta demonstrar, no caso da transmissão de coreografia e dança, trata-se sobretudo de questões sociológicas relativas às relações interpessoais, em cuja exploração científica são utilizados métodos da pesquisa social qualitativa, como a etnografia, entrevistas etc.

No entanto, mesmo na pesquisa sempre foi muito difícil explicar o não-entender e o não-entendido. O trabalho de Pina Bausch e a transmissão de sua obra obriga os pesquisadores a tomarem um caminho diferente da trilha já muito percorrida da análise de apresentações e produções, das interpretações semióticas e narrativas. E os leva a fazer uso de muitos outros procedimentos que entendem a *obra* como produção, ou seja, como uma relação produtiva e recíproca entre processo de trabalho, peça e recepção, como explicitado aqui no exemplo da transmissão de peças do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*.

Notas

- ¹ O texto foi publicado em língua alemã no livro *Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag* (Performance e práxis. Investigações praxeológicas na dança, teatro, esporte e cotidiano) de Gabriele Klein e Hanna Katharina Göbel (2017).
- ² A referida turnê mundial foi encerrada no dia 31 de dezembro de 2011 em Nova York.
- ³ Em português: *Pátio de contato*.
- ⁴ Compare-se: com os trabalhos da Associação de Pesquisa: *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialier Transformationen*. Disponível em: <www.bw.uni-hamburg.de/uebersetzen-und-rahmen.html>. Acesso em: 25 jul. 2016.
- ⁵ Em português: *A Sagração da Primavera*.
- ⁶ Em português: *Orfeu e Eurídice*.
- ⁷ Em português: *Para as crianças de ontem, hoje e amanhã*.
- ⁸ Em português: *O que fazem Pina Bausch e seus bailarinos em Wuppertal*.
- ⁹ Em português: *Um dia Pina perguntou...*
- ¹⁰ Em português: *Café com Pina*.
- ¹¹ Em português: *Sonhos de dança. Adolescentes dançam Kontakthof de Pina Bausch*.
- ¹² Em português: *O lamento da imperatriz*.
- ¹³ Em português: *Herdar a dança*.
- ¹⁴ Em português: *Pina Bausch e o teatro-dança*.
- ¹⁵ A palavra em inglês *research* é utilizada pelos integrantes do *Tanztheater Wuppertal* para designar as viagens da companhia aos países coprodutores. Esse é o motivo de ela ser empregada neste texto.
- ¹⁶ O termo em alemão usado aqui é “Abendregie”: a pessoa que supervisiona todas as apresentações e acompanha, com uma lista, todas as cenas. A função é uma mistura de assistência de direção com coordenação de palco a cada apresentação.
- ¹⁷ Em português: *Dança do sacrifício*.
- ¹⁸ A isso ainda se somam outros agentes no decorrer do processo de ensaios: os diretores artísticos da companhia, o cenógrafo Peter Pabst, a figurinista Marion Cito e Matthias Burkert, que sempre fazia a assistência de palco – assim, são sobretudo

estes últimos três que já assistiram com maior frequência às peças de fora. Mas eles também têm seus campos de atuação claramente definidos: os figurinos precisam ser confeccionados novamente para os novos bailarinos, o que por vezes é difícil, pois os tecidos não existem mais. O cenário precisa ser adaptado ao novo palco e, com ele, a coreografia da iluminação também precisa ser ajustada. Como muitas vezes os cenários de Peter Pabst ainda contam com elementos móveis e materiais trabalhosos, isso tem de ser verificado. O procedimento da assistência de palco tem de ser transmitido, já que a assistência de palco, com sua complexidade que engloba iluminação, palco, música e a estrutura coreográfica, chamada de *técnica de colagem*, é uma empreitada muito rítmica e musical, na qual a temporalidade ocupa um papel central.

Referências

- ASSMANN, Aleida. **Erinnerungsräume**. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck, 1999.
- ASSMANN, Aleida. **Cultural Memory and Western Civilization: Function, Media, Archives**. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2012.
- ASSMANN, Aleida. **Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur**. Eine Intervention. München: C.H. Beck, 2013.
- ASSMANN, Jan. **Das kulturelle Gedächtnis**. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 7. Ed. München: C.H. Beck, 2013.
- BAUSCH, Pina; ICHIDA, Kyomi. Dialogue during a rehearsal of *The Rite of Spring*. In: BAUSCH, Pina. **Une Répétition du Sacre / Probe Sacre / Sacre Rehearsal**. Paris: L'Arche Éditeur., 2013. P. 49-62. (Booklet with DVD).
- BAYERISCHES STAATSBALLET (Ed.). **Programme Booklet Für die Kinder von gestern, heute und morgen**. München: Gotteswinter und Aumaier, 2016.
- BENJAMIN, Walter. Die Aufgabe des Übersetzers. In: BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Band IV/1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1972. P. 9-21.
- BENJAMIN, Walter. The Task of The Translator. In: BENJAMIN, Walter. **Selected Writings**, v. 1, 1913-1926. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. 5. ed. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2002. P. 253-263.
- BRINKMANN, Stephan. **Bewegung Erinnern**. Gedächtnisformen im Tanz. Bielefeld: transcript, 2013.
- CRAMER, Franz Anton. Verlorenes Wissen – Tanz als Archiv. In: **map**. media archive performance, Dec. 2009. Available at: <<http://www.perfomap.de/map1>>

/i.-bewegung-plus-archiv/verlorenes-wissen-2013-tanz-und-archiv>. Access on: 11 Aug. 2016.

CRAMER, Franz Anton. Body, Archive. In: BRANDSTETTER, Gabriele; KLEIN, Gabriele (Ed.). **Dance [and] Theory**. Bielefeld: transcript, 2013. P. 219-221.

CRAMER, Franz Anton. Was vermag das Archiv? Artefakt und Bewegung. In: **map**. media archive performance, 2014. Available at: <www.performap.de/map5/instabile-ordnung-en/was-vermag-das-archiv-artefakt-und-bewegung>. Access on: 11 Aug. 2016.

DERRIDA, Jacques. **The Specters of Marx**. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International. London: Routledge, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Marx' Gespenster**. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. **For What Tomorrow...: A Dialogue** (Cultural Memory in the Present). Stanford: Stanford University Press, 2004.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. **Woraus wird Morgen gemacht sein?** Ein Dialog, 2. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta, 2006.

DÜTTMANN, Alexander G.; HOLLANDER, Dana. On translatability. **qui parle**. Zeitschrift für kritische Geisteswissenschaften und Sozialwissenschaften, v. 8, n. 3, p. 29-44, 1994.

KLEIN, Gabriele. Praktiken des Tanzens und des Forschens. Bruchstücke einer praxeologischen Tanzwissenschaft. In: BISCHOF, Margrit; NYFFELER, Regula (Ed.). **Visionäre Bildungskonzepte im Tanz**. Zürich: Chronos, 2014a. P. 103-115.

KLEIN, Gabriele. Practices of Translating in the Work of Pina Bausch and the Tanztheater Wuppertal. In: WAGENBACH, Marc; PINA BAUSCH FOUNDATION (Ed.). **Inheriting Dance. An Invitation from Pina**. Bielefeld: transcript, 2014b. P. 25-38.

KLEIN, Gabriele. Die Logik der Praxis. Methodologische Aspekte einer praxeologischen Produktionsanalyse am Beispiel *Das Frühlingsopfer* von Pina Bausch. In: BRANDSTETTER, Gabriele; KLEIN, Gabriele (Ed.). **Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs 'Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer'**. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Bielefeld: transcript, 2015a. P. 123-143.

KLEIN, Gabriele. Künstlerische Praktiken des Ver(un)sicherns. Produktionsprozesse am Beispiel des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. In: WULF, Christoph; ZIRFAS, Jörg (Ed.). **Unsicherheit, Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie**, Kusterdingen, v. 24, n. 1, p. 201-208, 2015b.

KLEIN, Gabriele. Soziologie der Bewegung. Eine praxeologische Perspektive auf globalisierte Bewegungen - Kulturen. **Sport und Gesellschaft**, v. 12, n. 2, p. 133-148, 2015c.

KLEIN, Gabriele. **Choreografischer Baukasten**. Das Buch. Bielefeld: transcript, 2015d.

KLEIN, Gabriele (Org.). **Performance und Praxis**. Praxeologische Erkundungen In: KLEIN, Gabriele; GÖBEL, Hanna Katharina (Org.). Tanz, Theater, Sport und Alltag [Performance and praxis. Praxeological recognition in dance, theater, sport and daily life]. Bielefeld: transcript, 2017. P. 63-87.

TANZTRÄUME. Jugendliche tanzen Kontakthof von Pina Bausch. Regie: Anne Linsel; Rainer Hoffmann. Köln: Real Fiction, 2010. 1 DVD.

THURNER, Christina. Leaving and Pursuing Traces. 'Archive' and 'Archiving' in a Dance Context. In: BRANDSTETTER, Gabriele; KLEIN, Gabriele (Hrsg.). **Dance [and] Theory**. Bielefeld: transcript, 2013. P. 241-245.

THURNER, Christina; WEHREN, Julia (Ed.). **Original und Revival**. Geschichtsschreibung im Tanz. Zürich: Chronos, 2010.

WAGENBACH, Marc; PINA BAUSCH FOUNDATION (Ed.). **Inheriting Dance**. An Invitation from Pina. Bielefeld: transcript, 2014.

WEHREN, Julia. **Körper als Archiv in Bewegung**. Choreografie als historiografische Praxis. Bielefeld: transcript, 2016.

Gabriele Klein é professora de Movimento, Dança e Estudos da Performance na Universidade de Hamburgo. É diretora do Center für Performance Studies Hamburg e porta-voz do grupo de pesquisa *Übersetzen und rahmen. Praktiken medialer Transformationen*. Entre suas publicações em inglês, estão *Emerging Bodies, Dance (and) Theory, Performance and Labour*.

E-mail: gabriele.klein@uni-hamburg.de

Este texto inédito, traduzido do alemão por Soraia Vilela e Renata Ribeiro da Silva, também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 18 de novembro de 2017

Aceito em 27 de dezembro de 2017

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