

ANTROPOLOGIA PORTUGUESA

Neste número

Práticas Artísticas na Modernidade

*Um Encontro sobre
Antropologia das Artes*

Vol. 11
1993

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

QUANDO OS MUNDOS SE CONFUNDEM A OBRA DE PINA BAUSCH¹

André Lepecki

Resumo: Partindo das práticas coreográficas de Pina Bausch e da crítica às práticas antropológicas e etnográficas feitas por Clifford Geertz e James Clifford, estabelece-se um paralelo entre os diferentes autores para se propor que o discurso coreográfico em Pina Bausch se estrutura enquanto discurso antropológico.

Palavras-chave: Dissolução, surrealismo, coreografia, etnografia, epistemologia.

Herbert Read, a propósito do estado da arte no início da década de trinta, afirmou o seguinte:

Tem havido revoluções na história da arte antes dos dias de hoje. Há uma revolução com cada nova geração e periodicamente, aproximadamente a cada século, deparamo-nos com uma mudança maior ou mais profunda de sensibilidade que é então reconhecida como um período (...). Mas penso que podemos desde já discernir uma diferença em espécie na revolução contemporânea: não é tanto uma

revolução, o que implica um avançar, ou mesmo um retrocesso, mas antes uma ruptura, uma devolução, alguns dirão uma dissolução (Art Now, 1933; in Bradbury, 1978:20).

Na verdade, dissolução parece ser o âmago da questão no actual estado de coisas. Com uma ironia suplementar: é que o próprio conceito já não se contém nos seus limites originais — o mundo das artes — para sofrer também ele o processo que define e se dissolve pelo todo social. Dissolução é o que parece estar a acontecer não apenas nos discursos artísticos ou nos discursos científicos mas também entre estes dois pólos de produção intelectual. Prova evidente: este debate.

Penso que é apenas aceitando a existência desta fusão mútua de discursos que podemos entender alguns (não todos, mas alguns) fenómenos importantes na arte deste século.

Apenas como exemplo, e dentro do campo das artes performativas, creio que não podemos ver como simples coincidência curiosa, o desenvolvimento por Konstantin Stanislavski de um método de treino do actor (e conseqüente desenvolvimento de um novo objecto teatral) onde a manipulação de memórias é requerida na obtenção de um máximo de comunicação emocional, e as investigações de Freud sobre o inconsciente. Ou ainda, e no campo das artes plásticas, não será certamente por acaso que os ready-mades de Marcel Duchamp — como *Roue de Bicyclete*, 1913; *Porte Bouteille*, 1914; *Fountain*, 1917 — um jogo semiológico explícito entre contexto e significado, sejam contemporâneos à primeira edição do *Cours de Linguistique Générale* do linguista suíço Ferdinand Saussure.²

Creio justamente que estes exemplos devem ser vistos como consequência de uma atitude de abertura nas artes a contaminações vindas do campo científico, que, como manifestação de um mesmo todo cultural, se debruça naturalmente sobre os mesmos problemas que preocupam os artistas.

Claro está que a antropologia não poderia escapar a este movimento. Assim sendo, não deverá constituir uma grande surpresa que James Clifford, num artigo recentemente revisto (Clifford 1988: 117-151), afirme que as relações entre a investigação antropológica e a investigação nas artes e na literatura foram sempre fortes neste século e estabeleça muito convincentemente uma estreita relação entre as actividades dos primeiros surrealistas franceses e as actividades dos fundadores da moderna antropologia francesa, particularmente com Marcel Mauss e Michel Leiris, relação cujas consequências veremos mais adiante.

Penso ser possível adiantar ainda mais e dizer que esta relação entre antropologia e arte não se ficou pela contaminação entre a comunidade surrealista e antropológica francesa mas tem sido uma relação mais ou menos constante

e de dois sentidos na feitura dos discursos estéticos e científicos. E que ela se manifesta de forma particularmente forte entre a dança e a antropologia da dança, trazendo consequências estéticas e epistemológicas importantes para cada lado da questão, no campo da epistemologia, veja-se por exemplo as propostas sobre a prática etnográfica de Mette Bovin: *Provocation Anthropology - Bartering Performance in Africa*.

No campo artístico penso ser possível propor mesmo que alguns princípios básicos da prática antropológica, tal como ela é concebida hoje, podem ser encontrados em práticas coreográficas contemporâneas. Mais: que tais práticas são as únicas possíveis na feitura dos objectos coreográficos em causa: a saber, as obras de Pina Bausch.

A propósito das obras desta coreógrafa alemã, António Pinto Ribeiro, já sugeriu uma *teoria de conhecimento* (Ribeiro 1991). O que pretenderei mostrar é que a prática coreográfica de Pina Bausch se sustenta numa epistemologia em tudo análoga àquela que alguns antropólogos da chamada antropologia pós-moderna defendem para a análise antropológica, nomeadamente Clifford Geertz e James Clifford.

Tentarei mostrar isto em três etapas.

Primeiro veremos o que caracteriza a análise antropológica para estes autores. Depois, o que caracteriza a construção coreográfica de Pina Bausch. Finalmente falaremos das dissoluções que esta prática acarreta.

1. PRIMEIRA FUSÃO: A ATITUDE SURREALISTA DA ANTROPOLOGIA

O antropólogo está no terreno. O que faz ele? Clifford Geertz responderia: “ele escreve” (Geertz 1989:30). O que é uma resposta bastante razoável, ao que tudo indica. Mas juntamente com o escrever e como suporte da sua escrita, o antropólogo observa. E, a partir daquilo que vê, coloca perguntas. O antropólogo no terreno é um inquisidor: pergunta e espera ser respondido.

É das respostas que recebe das perguntas que ele acha pertinente serem perguntadas e da opinião que ele constroi daquilo que pensa que vê, que um discurso analítico será então construído. O objecto final do trabalho do antropólogo, o trabalho monográfico sobre um grupo social, não é mais do que uma fusão de interpretações cruzadas de níveis de discursos: o seu próprio discurso e os discursos dos outros. Como diria ainda Clifford Geertz (*idem* 1989:19): “os dados são realmente a nossa própria construção sobre as construções dos outros”.

Extraír traços significativos do seu contexto original e confrontá-los com outros traços — do mesmo ou de outros contextos — parece ser o âmago da análise antropológica. Esta, pode assim ser vista como uma colagem de fragmentos de discursos sobre visões do mundo. É a isto que o já citado James Clifford chamou de *ethnographic surrealism*, outro efeito da dissolução entre campo artístico e campo científico (Clifford 1988).

Clifford avança ainda mais e sugere que “procedimentos surrealistas estão sempre presentes nos trabalhos etnográficos” (Clifford 1988:146). A prática antropológica de ver traços culturais tal como a beleza, a verdade, a realidade, enquanto “arranjos artificiais susceptíveis de uma análise isolada e comparação com outros arranjos possíveis” (*idem* 1988:119) é não apenas “fundamental para uma atitude etnográfica” (Clifford 1988:119) como é um fenómeno relativamente recente, ligado directamente às propostas surrealistas de reformulação de significados através da manipulação e confrontação de objectos do quotidiano e ou exóticos.

Se a análise antropológica é uma colagem de fragmentos dispersos ou um discurso sobre essa colagem produzido por um sujeito, então e no limite, a busca da objectividade só faz sentido se, tal como o artista, o antropólogo se apresente e se represente a si mesmo enquanto *autor*. Este o constrangimento inerente a ter humanos a observar humanos: o eu deve ser referenciado de molde a que o retrato que faz do outro possa sair mais bem focado.

Assim como alguns teóricos sugerem que não se pode falar em arte mas sim de artistas, talvez já não se possa falar de antropologia mas sim de antropólogos.

2. ONDE OS MUNDOS SE CONFUNDEM: COREOGRAFANDO A ANTROPOLOGIA

A coreógrafa está no estúdio. O que faz ela? Ela cria e transmite movimentos, diríamos normalmente. E, normalmente, a resposta estaria correcta. Mas não está para esta coreógrafa em particular. Para esta, a resposta certa é: ela pergunta; ela espera ser respondida; ela escreve; ela observa; ela estabelece um discurso final a partir das respostas que recebe e das coisas que pensa que vê.

Esta coreógrafa no seu estúdio toma precisamente os mesmos procedimentos que toma o antropólogo no terreno quando pretende estabelecer um discurso sobre o que é visto. Um discurso sobre e de discursos. Uma fusão de referências cruzadas de visões do mundo. As suas e as dos bailarinos.

Pina Bausch trabalha literalmente como o antropólogo no terreno, numa atitude reservada e observadora em relação a uma comunidade de vinte e seis

bailarinos de treze nacionalidades vindas de quatro continentes (dados de 1985, cf. Akerman 1985)³. Que perguntas faz ela? Ela pergunta sobre a morte. Sobre o amor. Sobre o dinheiro. Sobre o que é sentir-se orgulhoso. Sobre a infância. Sobre homens e mulheres. Ela insiste na subjectividade das respostas pedindo experiências pessoais destes temas.

Mais uma vez Geertz diria. “(o antropólogo) confronta-se com as mesmas grandes realidades que os outros (cientistas sociais) — historiadores, economistas, cientistas políticos, sociólogos — Poder, Mudança, Fé, Opressão, Trabalho, Paixão, Autoridade, Beleza, Violência, Amor, Prestígio. Mas ele as confronta em contextos muito obscuros para retirar deles as maiúsculas (...). Mas é essa justamente a vantagem: já existem suficientes profundidades no mundo.” (Geertz 1989:31).

Do mesmo modo, Pina Bausch trabalha o nível microscópico — as pessoas — para iluminar o nível macroscópico - a condição humana. Pina Bausch disse uma vez que “ não lhe interessa *como* as pessoas se movem mas *aquilo* que move as pessoas” (in Servos 1984:227). Um interesse inequivocamente antropológico. Estou convencido de que, para o objecto coreográfico pretendido, não existe outra maneira possível de construção que não esta: na busca de elementos significativos, comportar-se como um antropólogo no campo; na construção do discurso, seguir uma epistemologia antropológica e retirar as maiúsculas dos temas pesados, criando fragmentos de realidade no palco e estabelecendo uma colagem de visões do mundo para falar da condição humana.

Para Pina Bausch então *movimento* não significa apenas um deslocamento no espaço: é antes a forma como metaforiza o conceito de cultura. Porque aquilo que faz mover as pessoas é o corpo mas é também o verbo; em razão ou em delírio. A expressividade do corpo, cinética e verbal, é vista como uma totalidade, movida por um universo que dá coerência ao Eu. Uma proposta sábia, que deveria contaminar o pensamento antropológico o mais brevemente possível, pois enriquece as posições defendidas por Lévi-Strauss ou Geertz que ou abordam a antropologia com o formalismo da linguística ou vêem a antropologia como uma actividade similar à da crítica literária (Geertz é explícito nesse ponto), esquecendo-se que os homens e as mulheres movem-se.⁴

3. A DISSOLUÇÃO FINAL: A COREÓGRAFA NO TERRENO

Neva, o chão está todo branco, uma mulher avança rapidamente na nossa direcção, um mealheiro de loiça em forma de porquinho nas mãos. Ela olha-nos nos olhos. “Dinero!” pede. Em seguida para a pessoa ao nosso lado. “Dinero”. As pesetas caem no porquinho de loiça. Ela segue o seu caminho.

Alguém me oferece uma taça de champanhe. É tempo de comemoração. Brindamos.

O relvado é de um verde magnífico e o sol brilha. As pessoas estendem-se ao sol em posições bizarras.

São fragmentos de peças de Pina Bausch. O que são eles? Factos da vida? Não, é impossível: “se fosse para pôr no palco o modo como as pessoas se comportam realmente nas ruas, ninguém nunca acreditaria no que estaria a ver” disse Pina Bausch (in Hoghe 1987:36). Trata-se então explicitamente de um *discurso sobre pessoas*. De pessoas normais e seus comportamentos, interpretações de acontecimentos que fazem o quotidiano. Um discurso caracterizado pelo absurdo surrealizante (podemos dizer agora) da colagem fragmentária, pela dissolução do espaço cénico, pelo jogo de contextos e de contrastes. A sua simultaneidade em palco confere a cada elemento coreográfico definição e crueza e pressupõe uma relação irónica com a humanidade, um olhar distanciado que desvenda a densidade do comportamento humano.

Agora, a coreógrafa deu mais um passo na dissolução de barreiras entre a dança e a antropologia: ela foi para o terreno. Pina Bausch e a sua companhia caminham pelas cidades da Europa. Primeiro Palermo, depois Madrid.⁵ Eles e ela observam, encontram gente. Observam. Conversam. Regressam ao estúdio e começam a pensar e a mover sobre os que viram. Pina faz perguntas. Eles respondem: dramatizam os seus pensamentos e experiências. Dramatizam-nos.

4. CODA

A revolução modernista (que Herbert Read preferiu chamar, como vimos mais atrás, de dissolução) procurava alcançar uma introspecção nas artes, a auto-suficiência no discurso estético. Flaubert sonhava com “um livro sobre nada, um livro sem ligações com o exterior, que se manteria coeso por si próprio, pela força interna do seu estilo.” (cit. in Bradbury 1978:25). Por outro lado, a dissolução de que Read falava era percebida então como catastrófica, como o desmoronar apocalíptico de uma ordem. Hoje essa dissolução é a ordem. Vive-se hoje esse paradoxo de uma ordem dissolutiva. Acentuam-se as apropriações de outras linguagens e tradições; o discurso estético, garantida que foi a possibilidade da sua autonomia, procura não um ideal de pureza formal ou ideológica mas volta-se cada vez mais para fora de si mesmo, para se deixar confundir com outros discursos, outros mundos. Mais: é como se só nessa entrega encontrasse a sua razão de ser.

É por isso que, com Pina Bausch, temos o palco como o local do discurso da fusão fragmentária de vivências: a antropologia está a ser encenada.

Notas

¹ Estou extremamente grato ao convite que me foi feito pelos promotores desta conferência: ao Dr. José António Fernandes Dias, da Associação Portuguesa de Antropologia, ao Rui Valente, da Bienal Universitária de Coimbra e à Dra. Maria José Fazenda, que presidiu a mesa da sessão dedicada à dança. Gostaria ainda de agradecer ao Dr. António Pinto Ribeiro que me forneceu alguma bibliografia e valiosas sugestões e críticas ao primeiro esboço da comunicação e a Madalena Vitorino por ainda mais bibliografia e videografações de várias obras de Pina Bausch. Devo ainda um agradecimento muito especial à Dra. Cynthia Novack, da Wesleyan University, que corrigiu a versão inglesa desta comunicação, e ao Dr. Dwight Conquergood, da Northwestern University, pelo seu apoio e entusiasmo.

² O “jogo semiológico” implícito no conceito de ready-made é bem claro nas palavras de Duchamp a propósito de *Fountain*, que expôs em Nova York sob o pseudónimo de R. Mutt: “Que o senhor Mutt não tenha feito esta ‘fonte’ com as suas próprias mãos não tem importância. Ele escolheu-a. Tomou um objecto do quotidiano e tratou-o de tal modo que o seu significado normal desapareceu para dar lugar a outro, puramente intelectual.” Sobre a importância do contexto sobre o valor (“valeur”) dos signos, Saussure diria no seu “Cours...”: “Prenons un cavalier:” (num jogo de xadrez) “est-il à lui seul un élément du jeu? Assurément non, puisque dans sa matérialité pure, hors de sa case et des autres conditions du jeu, il ne représente rien pour le jouer et ne devient élément réel et concret qu’une foi revêtu de sa valeur et faisant corps avec elle.” (Saussure, 1973: 153). Tal como o ready-made, que perde e ganha diferentes valores (concretude e realidade) de acordo com a relação que estabelece com os diversos signos ou sistemas de signos que o rodeia (a casa de banho ou a galeria de arte).

³ Não foi possível encontrar dados precisos sobre a actual distribuição geográfica dos bailarinos de Pina Bausch. De qualquer maneira, na sua última produção – *Tanzabend II* – estreada em Madrid em Novembro de 1991, a companhia era composta por 23 bailarinos cobrindo uma dezena de diferentes nacionalidades.

⁴ Investigação sobre o lado não verbal das culturas, pela própria natureza do objecto de análise, requer abordagens epistemológicas que não se devem basear em modelos linguísticos mas antes insistir no lado performativo da cultura e da análise cultural. Para uma revisão da literatura e desenvolvimento de propostas para uma hermenêutica do corpo enquanto produtor e descodificador de sentido, bem como de uma epistemologia da Antropologia da Performance, veja-se Conquergood, 1991.

⁵ Coreografias *Palermo, Palermo*, estreada em 1989 e *Tanzabend II* estreada em 1991.

Bibliografia

- Akerman, Chantal . 1985. *Pina Bausch - "One day Pina asked..."*. Documentário televisivo produzido por R.M. Arts.
- Bovin, Mette . 1900. *Provocation Anthropology - Bartering Performance in Africa*
- Bradbury, M.; McFarlane, J. 1978. The name and the nature of Modernism. *Modernism -1890-1930*. London, Harvester Press: 19-55.
- Clifford, James . 1989. On ethnographic Surrealism. *The Predicament of Culture*. Cambridge Mass. and London, Harvard University Press: 117-151.
- Conquergood, Dwight . 1991. Rethinking ethnography: towards a critical cultural politics. *Communication Monographs*, 58: 179-194.
- Duchamp . 1917. *Fonte*
- Geertz, Clifford . 1989. Uma descrição densa: para uma teoria interpretativa da cultura. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, Editora Guanabara: 13-41.
- Hoghe, Raimund . 1987. Pina Bausch. *Histoires de Theatre Dansé*. Paris, L'Arche.
- Ribeiro, António . 1991. "Madrid, Madrid". *Expresso*, 14 Dez: 105-R. Lisboa.
- Saussure, F. 1973 (1915). *Cours de Linguistique Générale*. Paris, Payot.
- Servos, Norber . 1984. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theatre or The Art of Training a Goldfish, Excursions into Dance*. Köln, Ballet Bühnen Verlag.