

Solange Pimentel Caldeira<sup>1</sup>

**RESUMO:** A partir de ideia de que a Literatura Comparada é o espaço inter-relacional por excelência, o presente texto discute a cidade como personagem-problema investigada por meio de seu imaginário social, na operação poética de dois artistas: Pina Bausch e Ítalo Calvino. De tema privilegiado pelos modernos, a cidade torna-se problema, vê-se no centro das atenções. Transforma-se em espetáculo, hipótese a ser investigada. É esta hipótese que Pina Bausch ex-

plora numa polifonia que toma a personagem-cidade como objeto de pesquisa. O que fazem Bausch e Calvino é traçar diálogos com o espaço, atentos à complexidade humana, ao imaginário social, é penetrar no mundo do *complexus*. Dialogar com a complexidade é poder olhar – no amplo sentido da palavra – para a cidade, para a ciência e para as artes, todas como construção coletiva que podem abrigar o homem, fazê-lo refletir sobre sua existência e suas produções.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cidade. Dança-teatro. Literatura.

### I. CIDADES E SEU IMAGINÁRIO

As artes contemporâneas são filhas das megalópoles que põem em questão a própria concepção de urbano arquitetada pelo mundo moderno. De tema privilegiado pelos modernos, a cidade torna-se problema, constituindo elemento forte da pauta das questões pós-modernas, quando se constata que a era das cidades ideais caiu por terra. Observa-se o momento em que o mundo se torna eminentemente urbano; em que se agudizam as tensões entre o local e o global; em que se desestabilizam as marcas identitárias; em que as relações sociais parecem mais desterritorializadas; e em que o fato social se mistura ao estético.

O olhar plural, nesse momento, procura representar a experiência urbana da contemporaneidade, considerando o espaço urbano um lugar privilegiado de intercâmbio material e simbólico do habitante.

O sujeito que lê e interpreta as cidades faz-se um detetive de subtrações,

<sup>1</sup> Mestre e doutora em Teatro pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Adjunta e Chefe do Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa.

de ausências. Subtrai das narrativas urbanas a ideia de utopia, a visão uma organizada e totalizante do país, a cidade compartilhada, as marcas identitárias exclusivas e singulares da própria cidade, e de homens, e mulheres nesse espaço plural e fragmentário.

É nesse viés que está o trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch, que em 1973 inaugura uma nova modalidade, o *Tanztheater*, Dança-Teatro, que integra a dança e o teatro. Seu interesse em compreender os novos horizontes está expresso em sua obra, uma arte transnacional, cujos temas são de significação mundial e cujos personagens não precisam ser identificados como deste ou daquele país.

São escritas corporais que desembocam em novos conceitos, novas noções, competindo com a mídia, que hoje não é mais nacional, mas de alcance mundial, cujos efeitos de manipulação nos condenam a ver e a nos informar de uma maneira única e extremamente limitada. Paradigmáticas neste sentido são suas encenações que têm as cidades como personagem protagonista. Esgotar a possibilidade da cena ainda sobrecarregada de sentido parece ser traço marcante de suas narrativas urbanas.

Ela, a cidade, personagem secundária da vida, vê-se de repente no centro das atenções. Transforma-se em espetáculo, hipótese a ser investigada. É esta hipótese que Pina Bausch explora numa espécie de polifonia que toma a personagem-cidade como objeto de pesquisa.

Na impossibilidade de ser sujeito, a personagem que não tem fala, é falada pelo discurso dos outros, pelos desdobramentos do discurso do narrador. Bausch parece querer demonstrar que a verdade da cidade é uma construção discursiva da multiplicidade de vozes que circulam pelo espaço, inclusive a dos espectadores anônimos que se divertem com o espetáculo do cotidiano.

Sem abolir a aparência de uma significação em cena, as obras de Bausch apontam para um paradoxo: como a protagonista requer uma legibilidade, uma carga semântica diferenciada, é como se estivesse a reinstaurar sua significação.

A promessa de significação se concretiza quando apresenta a cidade como “teatro de uma guerra de relatos” (CERTEAU, 1997: 129), levantando um repertório de temas contemporâneos: a proliferação das diversas formas de violência atreladas à cultura do medo, às relações de poder, à cidade da memória e à memória da cidade – que se tece com o tema da nostalgia de uma cidade mítica perdida e a impossibilidade de resgate na cidade atual. Uma verdadeira cartografia do imaginário.

São as relações do universo mítico com o urbano que Bausch abre à contemplação e reflexão. Na cidade-solidão da ficção de Bausch, as relações de espaço-tempo tornam-se opressivas no percurso de personagens sem nome e sem futuro, marcados pela ausência de respostas, pela impossibilidade da linguagem e da fabulação.

Esses temas apontam semanticamente para a subtração. O *tanztheater* fala de ausências e perdas, daquilo que busca pela memória, com certeza o mais forte elemento articulador dos temas urbanos, que se encaminham para outra questão básica que Bausch dramatiza. Até que ponto, ainda em tempos pós-utópicos da

crise dos grandes paradigmas ideológicos, é a memória que oferece identidade à cidade e aos homens.

Os percursos de seus personagens em seus deslocamentos no espaço narrativo abrem possibilidades de veios múltiplos na tessitura dos relatos que possibilitam verificar sua significação.

Assim, o próprio espectador-leitor pode investir-se da máscara discursiva de um detector de ausências que aí formula: “A arte na cidade contemporânea só pode aludir ao que ali escapa ao que ali não tem lugar” (PEIXOTO, 1996:47). É por esse viés que tais narrativas dão destaque ao papel fundamental atribuído à memória, que abre caminho à atualização da temática da nostalgia, realizada plenamente em seu belo sentido etimológico: a dor da perda.

Perda, ausências, subtrações, que fazem desembocar em distopia: lugar, estado ou situação hipotética, em que as condições e as qualidades de vida são penosas. Ao lado da memória, a distopia estabelece um código comum que possibilita articular os textos de Bausch.

Nostalgia/distopia é um binômio que marca outra tendência da ficção contemporânea que se alimenta, romanticamente, da nostalgia projetada num passado idealizado, quando os mitos se desgastam no momento em que se sabe que a era dos ideais caiu por terra.

A narrativa quer desentranhar do presente resíduos de significados de uma cidade perdida, de uma cena que foi sendo esgotada pela corrosão. Enquanto anda e olha, cada bailarino registra a cidade polifônica em sua superfície chapada. Cidade dividida, não-compartilhada e perversa. Bausch enfoca a corrosão do diálogo, a perda dos referenciais de sua cartografia afetiva, a violência da destruição da memória da cidade mítica.

Em seu projeto de articular o texto, a cidade e a memória, o escritor andarilho percebe a perda da alma encantadora. O projeto de Bausch mantém simultaneamente o tom nostálgico e a desilusão pós-utópica, ao alimentar o desejo de tornar legível o espaço urbano, salvando em sua escrita as promessas de significação que a cena pós-moderna permite.

É por esta ótica que as cidades e suas representações na dança-teatro de Bausch não são meramente reflexos especulares da realidade representada, mas condicionam escolhas estilísticas e temáticas. Essas narrativas deixam ver claramente que “não se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve, ainda que haja uma relação entre eles” – como disse Ítalo Calvino (CALVINO, 1990:37). A realidade urbana construída deriva da grande cidade moderna, mas deságua no domínio do não-lugar (SHARPE & WALLOCK, 1987:71): cidades sem face, sem nome, rarefeitas, que toda e qualquer uma podem se tornar.

Estar nela, ou procurar lê-la através de escrituras que a leram, é engendrar respostas para o processo de autodescoberta de cada um. É justamente a alma mítica das cidades, com seus encantos e problemas, que se expressam no desejo de seus habitantes, a fonte poética que alimenta e conduz Pina Bausch, em cada uma de suas obras que têm a cidade, a cartografia de seu imaginário, como protagonista.

## 2. A CIDADE POR PINA BAUSCH

“Cidades são como pessoas, é preciso se apaixonar para descobri-las” (KATZ: 2000: 15). É assim que Pina Bausch fala sobre o tipo de produção que inaugurou em 1986, ao aceitar um convite do Teatro Argentina para criar um espetáculo sobre Roma. *Viktor* viria a ser apenas a primeira de suas declarações de amor àquela cidade, complementada 12 anos mais tarde com *O Dido*, a segunda co-produção sobre Roma.

Em 1980, o *Tanztheater* de Wuppertal teve cortes no orçamento. Para suprir esses cortes, foi necessário arranjar co-produtores para os espetáculos. O projeto das *residências* foi a solução encontrada e deu tão certo que passou a fazer parte do planejamento da companhia.

A cada um ou dois anos, é feita uma residência em um lugar e dela resulta uma coreografia. O repertório é vasto, tem início com *Bandoneon*, inspirado na cidade de Buenos Aires (1980), porém *Bandoneon* não foi uma co-produção, e continua em sequência em peças inspiradas em cidades-países: *Viktor* (Roma, 1986), *Palermo*, *Palermo* (Itália, 1989), *Tanzabend II* (Madri, Espanha, 1991), *Ein Trauerspiel* (Viena, 1994), *Nur Du* (Estados Unidos, 1996), *Der Fensterputzer* (O Limpador de Vidraças - Hong Kong, 1997), *Masurca Fogo* (Lisboa, Portugal, 1998), *O Dido* (Roma, 1999), *Wiesenland* (Budapeste, 2000), *Água* (Brasil, 2001), *Nefés* (Turquia, 2003), *Ten Chi* (Tóquio, 2004) e *Rough Cut* (Seul, 2005).

O método é simples e se repete em todas as cidades eleitas. Conta Regina Advento, bailarina brasileira, integrante da companhia de Bausch, da experiência com a peça *Masurca Fogo*. *Masurca Fogo* é um espetáculo que lida justamente com esse contraste de ritmos e gestos, inspirado na *Ilha do Fogo*, no arquipélago de Cabo Verde, onde a dança tradicional é a *masurca*. No começo de 1998, a companhia esteve na ilha, depois rumaram para Lisboa, onde passaram três semanas. Percorrem a capital portuguesa colhendo impressões e material de pesquisa.

Sáímos pela cidade em busca de algo que nos parecesse comum, dessa forma, cada um captou uma coisa em Lisboa, e Pina reuniu em uma coreografia. O público poderá entrar em conexão com vários aspectos de *Masurca*. A obra é alegre e otimista, fala sobre o amor e a sensualidade. Também, durante o processo de criação, houve uma passagem pelo Brasil, que resultou na escolha de uma valsa de Rádames Gnattali e um samba de Baden Powell para compor a trilha sonora que ainda conta com fados de Amália Rodrigues e Alfredo Marceneiro, músicas típicas de Cabo Verde (DUNDER, 2000:46).

Quando Bausch recebeu o segundo convite do Teatro Argentino para outra criação sobre Roma, conta que titubeou:

A questão que eu me colocava era se eu teria ou não alguma outra chance de me apaixonar de forma diferente pelo mesmo lugar e

aceitei porque percebi que é exatamente isso que sempre acontece com todos nós. Há muitas e não apenas duas maneiras de sentir os lugares porque eles são organismos vivos tal qual pessoas, com quem podemos levar uma vida inteira sem esgotar as descobertas (KATZ, 2000:15).

### Masurca Fogo



Ruth Amarante, Pablo Aran Gimeno, Rainer Behr  
Foto: Francesco Carbone

Mas há algo que a interessa mais que os lugares:

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

Além das pessoas, também os bichos. Há muitos deles espalhados em vários de seus espetáculos. Em *Masurca Fogo*, além do leão-marinho (encarnado por um bailarino) e sua voz (gravada), há os flamingos e os búfalos em vídeo e uma galinha ao vivo.

Comenta Bausch:

Claro que a natureza me interessa, e eu adoraria ter tempo para ir a muitos desses lugares privilegiados, mas o meu material de trabalho básico são as pessoas, tanto na rua quanto dentro da minha companhia, esse é meu foco (DUNDER,2000: 46).

Ela já criou obras para Roma, Palermo, Madri, Viena, Estados Unidos, Hong Kong e Lisboa.

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

Acreditando que os lugares ganham identidade por intermédio das pessoas que lá estão, interessa a Bausch ir ao lugar.

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

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

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

Assim, a Lisboa de *Masurca Fogo* não é feita só de fados, mas de valsas brasileiras de Radamés Gnattali, percussão de Baden Powell, Marcos Suzano, misturadas com K. D. Lang, música de Cabo Verde, Duke Ellington, Lisa Ekdahl, Ben Webster e mais música de tambores portugueses de Rui Jr., um tango com Gidon Kremer e dois fados de Amália e Alfredo Marceneiro. Assim como todas essas sonoridades se auto-organizam como Lisboa, as personalidades dos intérpretes dessa companhia conservam seus traços e, ao mesmo tempo, produzem uma textura que traz a assinatura de Pina Bausch.

Como encontramos o Brasil dentro de *Masurca Fogo*, pode ser que venhamos a descobrir a África que ainda temos ou somos pelos olhos de Pina Bausch. Ela confia no acaso. Sobre *Água*, coreografada depois da residência no

Brasil, comenta: “Nunca estive na África e encaro Salvador como a minha introdução também a esse outro lugar que, por enquanto, é um vazio para mim” (KATZ, 2000:15).

Não se trata de uma edição autoral de materiais também autorais, mas de outro tipo de organização. Para entender melhor isso, vale prestar atenção ao cenário de Peter Pabst, que ocupa boa parte do espaço do palco em *Masurca Fogo*, com um relevo vulcânico cuspidor por uma arquitetura que entende a sua função como a de criar e não como a de organizar os espaços.

O modo suave e carinhoso de tratar as pessoas, a intensidade do olhar com que Bausch cerca qualquer interlocutor talvez espante quem busca uma encarnação do mundo povoado de dificuldades com que tem nos abastecido com seus espetáculos. Mas esta qualidade da sua atenção é responsável por suas singulares e mágicas leituras das ‘cidades’, que apresenta em suas obras.

Lembro da vez que estávamos na Índia e que paramos numa praça e, de repente, surgiram algumas meninas vestidas de branco e segurando velas, numa espécie de procissão que ia parando para dançar de casa em casa. Simplesmente fomos atrás dela, como se fosse a coisa mais natural do mundo aquilo acontecer naquele lugar e àquela hora, tarde da noite, e andamos por cerca de três horas com elas, atravessando lugares e seguindo juntos, e essa aparição poderosa que nos arrebatou representa um pouco aquilo que busco quando exploro um lugar e que é basicamente contar com a chance de encontrar o que não está na superfície, mas que justamente nos permite rasgá-lo (DUNDER,2000: 46).

E completa, explicando seu conceito de cidade:

As cidades são como cebolas, feitas de camadas que se ligam e que podem ser abordadas de vários pontos distintos. Mesmo quando se permanece no mesmo anel dessa cebola, sempre se vê aquilo que fica ao redor a partir de um lugar diferente porque, como o ser humano está sempre se modificando, isso permite que quando se volta ao mesmo lugar, ele não seja mais o mesmo (DUNDER, 2000:46).

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

O Tanztheater Wuppertal propõe uma resistência, propõe pensar criticamente os acontecimentos, propõe uma exploração de novas formas de ver o mundo. A narrativa bauschiana lida com a *compreensão do sentido das ações das pessoas*. Compreensão que é uma forma de conhecimento, uma forma de discernimento do

que é a realidade. Os fatos sociais estão sempre carregados de vários significados, a cena de Bausch está empenhada em captar o sentido ou os sentidos das ações, das relações, das tensões, dos conflitos sociais. O corpo aparece aí como espaço e material de trabalho, refletindo suas imagens, suas pertinências e suas novas configurações espaço-temporais. Esse processo é, segundo Pina Bausch, feito à base de sentimentos, não de método.

### Água



Helena Pikon  
Foto: Francesco Carbone

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

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

Aos 67 anos, Pina Bausch permanece fiel aos seus métodos de criação. Tudo começa do zero, sem notas, sem palavras: “Primeiro tenho que me perguntar o que sinto, o que procuro, como o vou contar” (KATZ, 1997: 13), e para ela a melhor maneira de conhecer um lugar que nos é estranho é conhecer as pessoas que o vivem. Declara:

É preciso tempo. O mais fácil é estar com alguém que nos possa levar a ver o que está fora dos circuitos turísticos. O mais importan-

te é deixarmos que essas pessoas nos façam descobrir o que para elas é bonito ou difícil de ver. É por meio delas que chegamos às coisas verdadeiras, às coisas de todos os dias. Por mais bonito que seja um monumento construído há muito tempo, não me diz muito sobre os que hoje passam por ele ou o visitam (CANELAS, 2003: 37).

Para chegar a estas pessoas, geralmente parte de entidades com as quais estabelece co-produções, ou por meio de amigos capazes de garantir que seja possível conhecer as pessoas certas no pouco tempo de que dispõe. Mas, às vezes, as coisas correm de maneira diferente. Por exemplo, quando Bausch esteve nos Estados Unidos, com uma co-produção em Los Angeles, *Only You*, em 1996, tudo era muito distante, para ir de um lugar a outro tinha de andar de carro por muito tempo, e se alguma coisa corria mal por algum motivo, perdia-se um dia inteiro. Bausch ficou muito nervosa. Insistentemente rodeada de jornalistas, teve uma ideia: decidiu que só daria entrevistas a quem a levasse a sítios incríveis, a lugares que não teria oportunidade de ver de outra forma. E foi assim que conheceu outros lados da cidade.

A arte de Pina Bausch pensa por imagens, suas obras têm sempre muitos níveis de leitura. Quando se assiste a uma de suas peças várias vezes, vão sendo percebidos elementos ou pormenores diferentes, a obra é um objeto que cresce e se desenvolve aos nossos olhos. Num momento preciso a peça provoca um sentimento e, mais tarde, a mesma cena pode levar a uma emoção completamente diferente. Tudo se passa ao nível da experiência do espectador. Se as imagens são suficientemente profundas, as coisas acontecem.

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

### **3. PINA BAUSCH E ÍTALO CALVINO: VIAGEM POR CIDADES IMAGINÁRIAS**

Uma viagem por cidades imaginárias, uma coleção de poesias em prosa, um diálogo fantástico entre dois grandes nomes da Idade Média, é o que Ítalo Calvino consegue fazer num livro sutil e instigante: *As Cidades Invisíveis* (1990). O argumento é simples: o comerciante genovês Marco Polo encontra-se com o imperador mongol Kublai Khan, neto do grande Gengis Khan, na capital do império, durante o século XIII. O imperador não pode sair da capital, e para satisfazer sua curiosidade, Marco Polo descreve a ele as cidades e os lugares por onde passou.

Narrações curtas, poéticas, carregadas de imaginação e com um detalhe: todas com nomes de mulher. O livro descreve cinquenta delas, divididas em vários

tipos: as cidades e a memória, as cidades delgadas, as cidades e as trocas, as cidades e os mortos, as cidades e o céu. Entre essas descrições, aparecem os diálogos entre o genovês e o mongol. E estes diálogos são chaves para discussões literárias e filosóficas sobre o que é narrado e o que é apreendido; sobre a cidade para seus habitantes e para o visitante; sobre o tempo e as cidades; sobre imaginação e realidade; e muito mais. Calvino consegue criar descrições de cidades fantásticas que nos colocam sempre a pensar e a imaginar nossa relação com os ambientes ao redor. Cidades que são metrópoles inconscientes de sua história, onde em cada uma há uma sugestão, em cada uma, uma imagem, em cada uma, uma poesia. Calvino consegue deixar claro que, mesmo invisíveis, essas cidades coexistem na história, na memória e, principalmente, na imaginação.

Mostra como é possível “construir” diferentes cidades - que no fundo são apenas uma - conforme se privilegiem determinados aspectos. Assim, ele “constrói” cidades totalmente diferentes a partir do olhar que recai sobre o traçado das ruas, as torres, a música, o encanamento, a memória, os mortos, entre vários outros aspectos.

Percebe-se, portanto, que a cidade só existe como relação entre os diferentes grupos que interagem em um dado sistema produtivo. Com seu modo ver o mundo ou com interesses voltados para aspectos específicos, cada grupo pode construir e reconstruir a cidade criativamente a partir de elementos selecionados no amplo leque de opções disponíveis na cultura de uma dada sociedade. Pensar a cidade como construção simbólica de determinados grupos, possibilita ver que ela não rejeita seu papel de mercado, encontrando sua melhor definição, provavelmente neste termo, pois além de mercado de trabalho, de trocas materiais, é o lugar onde os grupos efetuam também – e especialmente – suas trocas simbólicas, conforme aponta Pierre Bourdieu (1983). E que nesse processo de trocas simbólicas é que a cidade se desintegra, dilui, mas apenas para logo depois reintegrar, refazer de modo diverso.

*As Cidades Invisíveis*, de Calvino, é uma espécie de bíblia para o entendimento das cidades e, conseqüentemente, de quem as habita. Se há como entender algum discurso que explique as cidades, e não somente o discurso, mas diferentes formas de interpretação, este romance é quase que fundamental.

Se Calvino, pela linguagem escrita, mostra que podemos percorrer as ruas das cidades como se estas fossem páginas escritas, dependendo somente do que se procura em cada cidade, da mesma forma nos conduz Pina Bausch nas suas obras inspiradas nas residências. São infinitas as possibilidades de leitura e é interessante perceber como uma cidade ajuda a ler outra, pois há conexões entre os meios urbanos, por mais distantes que estejam.

As cidades também são duplas, e isso aparece tanto em Bausch como em Calvino, como cristal e chama. O traçado da cidade moderna tenderia para o cristal, uma vez que é o lado racional e ideal. Já a presença do homem, com suas experiências próprias e inter-relacionadas, a transforma em chama. Na cidade e no homem, o cristal não vive sem a chama. É a duplicidade da descrição, da vida e da percepção humana. Calvino narra as viagens pela voz de Marco Polo, por suas sensações e

memórias, do mesmo modo que Bausch alicerça suas montagens a partir do que ficou impresso, impregnado na memória corporal de seus atores-bailarinos após cada residência. As cidades nunca serão perfeitas porque nós, homens, não o somos e nunca seremos.

Quando o imperador Kublai comenta com Marco Polo: “Não sei quando você encontrou tempo de visitar todos os países que me descreve. A minha primeira impressão é que você nunca saiu deste jardim” (CALVINO, 1990: 43), parece possível vislumbrar algumas improvisações dos bailarinos bauschianos quer seja em relação à residência em Tóquio ou em Palermo, que são muito semelhantes, mas o mais importante é que isso se torna absolutamente explicado na fala-resposta de Marco Polo, explicação perfeita também para as obras de Bausch:

Todas as coisas que vejo e faço ganham sentido num espaço da mente em que reina a mesma calma que existe aqui, a mesma penumbra, o mesmo silêncio percorrido pelo farfalhar das folhas. No momento que me concentro para refletir, sempre me encontro nesse jardim, neste mesmo horário, em sua augusta presença, apesar de prosseguir sem um instante de pausa a subir por um rio verde de crocodilos ou a contar barris de peixe salgado postos na estiva (CALVINO, 1990: 43).

Lá está a ótica de Bausch nesse espaço da mente, e Calvino continua na voz de Marco Polo:

Talvez este jardim só exista à sombra das nossas pálpebras cerradas e nunca tenhamos parado (...), mas, cada vez que fechamos os olhos no meio do alvoroço ou da multidão, podemos nos refugiar para avaliar aquilo que estamos vivendo, fazer as contas, contemplar a distância.(...) Talvez do mundo só restem um terreno baldio coberto de imundícies e o jardim suspenso do paço imperial do grande Khan. São as nossas pálpebras que os separam, mas não se sabe qual está dentro e qual está fora. (...) O viajante anda de um lado para outro e enche-se de dúvidas: incapazes de distinguir os pontos da cidade, os pontos que ele conserva distintos na mente se confundem. Chega-se à seguinte conclusão: se a existência em todos os momentos é uma única, a cidade de Zoe é o lugar da existência indivisível. Mas então qual o motivo da cidade? Qual é a linha que separa a parte de dentro da de fora, o estampido das rodas do uivo dos lobos? (CALVINO, 1990: 35)

O duplo sentido do título - *As Cidades Invisíveis* - sugere a ironia maior de Calvino, que usa a estrutura dos contos maravilhosos. Em entrevista, Calvino declarou, certa vez, que escrever um texto “é um ato que deve obedecer a certas regras ou transgredi-las deliberadamente” (<<http://ficcao.online.pt/Enigma/criticas/cidadesinvisiveis.html>>). Para ele, o aspecto lúdico e o humor são “metodologicamente necessários, pois colocam tudo em discussão, até o que se

acabou de dizer” (<<http://ficcao.online.pt/Enigma/criticas/cidadesinvisiveis.html>>). E não serão exatamente assim as encenações de Bausch?

Se o livro *Cidades Invisíveis* é um desdobrar de territórios e uma viagem pelo reino da linguagem, também as obras de Bausch, principalmente as residenciais, mostram a qualidade de um trabalho extremamente depurado que forma, ao final, metrópoles atemporais e superpovoadas de sentidos.

Calvino mostra em *Cidades Invisíveis* um império sem fim e sem forma, um domínio que se destrói e se reconstrói. Bausch, por sua vez, apresenta lugares que se abrem, se bifurcam, parecidos talvez, mas nunca iguais. Tanto Calvino quanto Bausch empreendem uma reflexão sobre a linguagem, seja do romance, da dança, do teatro e do cinema, rastreando e ironizando as múltiplas direções da narrativa contemporânea.

Assim, a dança-teatro de Bausch e a literatura de Calvino, longe de serem meras testemunhas ou produtos de uma era, nos ofertam artes e agruras, dores e astúcias do cotidiano das cidades, diluidoras de verdades compactas sobre o humano. Trazer a arte como enfrentamento ao inevitável incrustado na vida ordinária, desacomodando um mundo sem saída, nos oferece a invisibilidade como ação política. O invisível veiculado por meio da literatura ou da dança-teatro possibilita a criação de veias multiplicadoras de análises, desdobramentos do pensamento em combate contra um mundo cristalizado em reluzente cartão postal. As cidades invisíveis, de Ítalo Calvino, ou as obras de Pina Bausch inspiradas nas cidades, nos presenteariam não a comodidade das metáforas indicadoras de realidades familiares, mas com virtualidades de ações, narrativas incompletas, desassossegos produtores de mundos possíveis ou impossíveis, que têm o corpo da cidade como fundamento singular. Assim descreve Ítalo Calvino uma e todas as cidades:

Não tem nome nem lugar... É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa (CALVINO, 1990: 43).

Assim são as cidades de Bausch, assim são os sonhos: ora secretos, ora absurdos, como tudo aquilo que se precisa perceber para entender a vida real e viver.

Kublai: - Você que explora em profundidade e é capaz de interpretar os símbolos, saberia me dizer em direção a qual desses futuros nos levam os ventos propícios?

Marco Polo:- Por esses portos eu não saberia traçar a rota nos mapas nem fixar a data da atracação. Às vezes, basta-me uma partícula que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar

de luzes na neblina, o diálogo de dois passantes que se encontram no vaivém, para pensar que, partindo dali, construirei, pedaço por pedaço, a cidade perfeita, feita de fragmentos misturados como resto, de instantes separados por intervalos, de sinais que alguém enviar e não sabe quem capta. Se digo que a cidade para a qual tende a minha viagem é descontínua no espaço e no tempo, ora mais rala, ora mais densa, você não deve crer que deve parar de procurá-la (CALVINO, 1990: 67).

Abordar a cidade, como faz Ítalo Calvino e Pina Bausch, demonstra que um mesmo objeto pode ser compreendido em várias de suas vertentes, contextos e histórias. Eles não limitam a cidade apenas aos aspectos físicos de suas construções, mas sim a partir das relações em várias vias e das vidas construídas no espaço urbano. Por meio dessas relações, é possível ver as cidades, entender e compreender sua formação, sentir seus cheiros, viajar pelos seus encantos, dilemas e problemas.

Suas abordagens multifacetadas criam diálogos e situações inusitadas, sempre conseguindo ultrapassar os muros do conhecimento disciplinar e imprimindo múltiplas possibilidades de percursos dos seus personagens, de suas tramas, do caminhar em seus espaços concebidos. Mas, assim como percorrem, passeiam e habitam a cidade, ela também os habita, os percorre, marcando seus desejos e anseios. É esse 'impresso' das vidas das cidades que Bausch e Calvino relatam. É com as relações humanas que constroem suas imagens e símbolos a cada instante, é isso que dá forma e sentido à rede urbana: representar e reconstruir suas dinâmicas e sentidos.

Tanto Bausch quanto Calvino admitem a cidade como um caminho para a compreensão do drama humano, e ao proporem diálogos e criar conexões entre elas, levam à reflexão sobre o papel que cada uma delas tem com os habitantes do lugar. "O grande desafio é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo" (CALVINO, 1991: 27).

Calvino e Bausch compreendem a complexidade de cada cidade e a coloca em suas obras, refletindo, apresentando e representando a vida humana como protagonista da própria vida urbano-social. O que importa são as relações estabelecidas, quase sempre em estruturas facetadas, em cada texto curto, seja em prosa ou corporais. O que percebem na cidade é sua agitação interna, que ao mesmo tempo é serenidade e dinamismo, sublimação e movimento e que, ao sabor das vivências dos grupos, comunidades e sociedades, formam e transformam a cidade.

O que faz suas obras tão singulares é que ambos não consideram apenas superficialmente a estrutura das cidades, mas tentam buscar na sua memória as formas e as funções que a elas poderiam estar ligadas. É preciso deixar que as cidades mostrem suas relações, façam atentar para a sua complexidade e refletir sobre os conceitos pré-concebidos. É esse o trabalho de Bausch e Calvino. Edgard Morin descreve bem este ponto de vista sobre a cidade, este deter-se sobre as questões da vida nas cidades e nas relações humanas que brotam desta convivência.

(...) dissolver a complexidade das aparências para revelar a simplici-

dade oculta da realidade; revelar a complexidade humana que se esconde sob as aparências de simplicidade. Revelar os indivíduos, sujeitos de desejos, paixões, sonhos, delírios; envolvidos em relacionamentos de amor, de rivalidade, de ódio; inseridos em seu meio social ou profissional; submetidos a acontecimentos e acasos, vivendo seu destino incerto (...) (MORIN, 2002: 92).

É preciso recorrer à arte para entender os vários níveis de abordagem que não se encerram, muito pelo contrário, ampliam o olhar e superpõem situações diversas dependendo de onde se está quando se olha. É diferente olhar e estudar uma cidade, estando afastado, ou imerso no que acontece nas suas ruas e avenidas, com sua gente. O que Calvino apresenta literariamente de forma poética e precisa conjuga-se perfeitamente com as imagens bauschianas reveladas em qualquer de suas obras inspiradas nas cidades.

Ora, falar em cidade é ter ainda em mente figuras de quaisquer formas regulares, com ângulos retos e proporções simétricas, ao passo que em vez disso devemos ter sempre presente como o espaço se recorta em torno de cada cerejeira e de cada folha de cada ramo que se move ao vento (...) de modo que não existe nada que não tenha deixado lá seu vestígio, todos os vestígios possíveis de todas as coisas possíveis e, juntamente, cada transformação desses vestígios instante por instante, de modo que a verruginha que cresce embaixo do nariz de um califa ou a bolha de sabão que pousa sobre o seio de uma lavadeira modificam a forma geral do espaço em todas as suas dimensões (CALVINO, 1992: 122-123).

O olhar modifica e torna distinto o objeto, é uma potencialidade ainda pouco explorada. É interessante olhar as cidades em vários de seus aspectos com olhares também múltiplos e variados. Olhar com todos os sentidos e fazer as conexões entre as imagens e o que elas representam é o olhar de Pina Bausch, era o olhar de Ítalo Calvino, olhar com filtros, que permitem ver em profundidade e numa dimensão mais ampla.

A cidade se forma a cada instante e a cada olhar, é sempre uma nova cidade, por isso, o método não pode ser totalizante, não se podem considerar o espaço urbano e suas relações como apreendidas no 'todo' de uma pesquisa urbana. Os caminhos e sensações descritos por Pina Bausch e Ítalo Calvino expressam as peculiaridades locais, a diversidade de sua gente, a multiplicidade de modos de apreensão e vivência, a variedade de formas da própria cidade.

A cidade de quem passa sem entrar é uma: é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez; e outra é a que se abandona para nunca mais retornar (CALVINO, 1990: 115).

E mais ainda: numa conversa com o imperador, Marco Polo diz: "Você sabe

melhor que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles” (CALVINO, 1990:59).

Atentos à complexidade da vida humana, aos espaços e lugares na cidade, Bausch e Calvino fazem o diálogo das diferenças e potencialidades das cidades por meio de suas artes e penetram no mundo do *complexus*.

Dialogar com a complexidade é poder olhar – no amplo sentido da palavra – para a cidade, para a ciência e para as artes, como construções coletivas que podem abrigar o homem, fazê-lo refletir sobre sua existência e suas produções.

O caminho que lhe resta aberto é o seguinte: dedicar-se doravante ao conhecimento de si mesmo, explorar sua própria geografia interior, traçar o diagrama dos movimentos de seu ânimo, extrair dele as fórmulas e teoremas, apontar o telescópio para as órbitas traçadas no curso de sua vida, preferencialmente às das constelações (...) Não podemos conhecer nada exterior a nós se sairmos de nós mesmos, pensa agora, o universo é o espelho em que podemos contemplar só o que tivermos apreendido a conhecer em nós (...) Abra os olhos; o que surge ao seu olhar é algo que lhe parece já ter visto todos os dias: ruas cheias de gente apressada que abre seu caminho a cotoveladas, sem se olhar no rosto, entre altos paredes espigosos e descascados. No fundo, o céu estrelado esguicha fulgores intermitentes como um mecanismo emperrado, que chia e estremece em todas as suas juntas não lubrificadas, posto avançado de um universo periclitante, retorcido, sem descanso como ele (CALVINO, 2001: 106-107).

Esse é o caminho das artes pelo imaginário, o caminho de Pina Bausch e Ítalo Calvino.

#### 4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (org.) **BOURDIEU - Coleção Grandes Cientistas Sociais**. n. 39. São Paulo: Ática, 1983.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. **As cosmicômicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 122-123.

CALVINO, Ítalo. **Um general na biblioteca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 106-107.

CANDEIAS, Jorge. As Cidades Invisíveis. In: **E-nigma**. Disponível em: <<http://>

[ficcao.online.pt/Enigma/criticas/cidadesinvisiveis.html](http://ficcao.online.pt/Enigma/criticas/cidadesinvisiveis.html)>.

CANELAS, Lucinda. Por dentro, todos temos a mesma linguagem. **Jornal de Lisboa**, Lisboa, 3 jan. 2003. p.37-38.

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

DUNDER, Karla. Pina Bausch traz Masurca Fogo ao Brasil. **Revista Marie Claire**, n. 117, dez. 2000. p. 46.

KATZ, Helena. Pina Bausch. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 25 nov. 1997. p. 13.

KATZ, Helena. Pina Bausch coreógrafa. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 15 dez. 2000. p. 15

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 92.

SHARPE, William & WALLOCK, Leonard. From 'great town' to 'non place urban realm': reading the modern city. In: **Visions of modern city: essays in history, art and literature**. Baltimore: London: The John Hopkins University Press, 1987.