

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes

Juliana Carvalho Franco da Silveira

DRAMATURGIA NA DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH



Belo Horizonte

2009

Juliana Carvalho Franco da Silveira

DRAMATURGIA NA DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2009

Para meus pais, que sempre me deram muito amor e incentivo em todos os momentos da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para esta pesquisa e, especialmente:

- A Pina Bausch, por permitir que eu fizesse pesquisa de campo no *Tanztheater Wuppertal*, pela obra maravilhosa que ela nos deixou e por sempre me inspirar;
- A Mariana Muniz, pela orientação objetiva e precisa, que me proporcionou equilíbrio e confiança para prosseguir em meio às dificuldades próprias de todo percurso reflexivo;
- A banca examinadora, pelas importantes contribuições oferecidas para esta pesquisa.
- A Morena Nascimento, pela amizade e generosidade com que me acolheu durante os períodos em que realizei pesquisa de campo no *Tanztheater Wuppertal*;
- A Robert Sturm, assistente de Pina Bausch, pela atenção e pela prontidão em contribuir para a minha pesquisa de campo no *Tanztheater Wuppertal*;
- Ao meu irmão Guilherme, por me orientar na escrita do projeto enviado para o processo de seleção no curso de Mestrado e pelo suporte em questões acadêmicas ao longo da minha pesquisa;
- Ao meu irmão Gustavo, por sempre me ajudar em questões relacionadas à informática e à tecnologia;
- A minha mãe, pela ajuda com o inglês e ao meu pai pelo incentivo;
- A Fapemig, pelo apoio à pesquisa;
- Ao Goethe Institut de São Paulo e do Rio de Janeiro, pelo precioso material sobre o trabalho de Pina Bausch disponibilizado para esta pesquisa, e, principalmente, a Ana Teresa Sannazzarro, pela eficiência e gentileza com que me atendeu;
- Ao Ecum, principalmente ao Guilherme Marques, que disponibilizou material audiovisual sobre o trabalho de Raimund Hoghe;
- A Bárbara Sampaio, pela revisão ortográfica e gramatical de todo o texto da dissertação;
- A Zina, da secretaria da Pós-Graduação da EBA/UFMG, pela eficiência e boa vontade com que sempre me atendeu;
- A todos os meus professores, pelas importantes contribuições oferecidas ao meu aprendizado.

RESUMO

Esta dissertação busca evidenciar as estratégias de composição utilizadas por Pina Bausch na construção dramaturgica das peças do *Tanztheater Wuppertal*, de 1973 a 2009. No presente estudo, refletir sobre dramaturgia significou observar a criação das peças em todo o seu contexto de produção: sua composição, estruturação, escolhas temáticas, estéticas, procedimentos do processo de criação e do treinamento dos bailarinos. Para tanto, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre o contexto histórico e artístico da dança-teatro e a trajetória de Pina Bausch, sobre o conceito de dramaturgia no teatro e na dança, bem como a análise de entrevistas, vídeos, depoimentos, críticas e reportagens sobre o trabalho da diretora alemã. Também foi realizado um estudo de campo junto ao *Tanztheater Wuppertal* em fevereiro de 2008 e em abril e maio de 2009. Na intenção de estabelecer parâmetros para o entendimento da composição dramaturgica da obra de Pina Bausch, foram identificadas duas fases que se diferenciam em relação ao processo de criação das peças: antes e depois do método das perguntas. Centrando nessa segunda fase - que é a mais extensa e vai de 1978 a 2009 - dentre as estratégias de composição encontradas, pode-se destacar o método das perguntas, a estrutura da colagem, o uso de figurinos que explicitam papéis sociais e o uso de cenários com materiais orgânicos e objetos do dia a dia, em uma dramaturgia que se constrói durante o processo de criação e tem como base o olhar da diretora sobre as experiências de seus bailarinos. O trabalho da diretora alemã desenvolveu-se no que Servos (1984) chama de “teatro da experiência”. Observando essas estratégias de composição, percebe-se que a dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch busca absorver e refletir a vida contemporânea a partir da experiência, expandindo as possibilidades expressivas tanto da dança como do teatro e alimentando a busca por novas formas de expressão para ambos os gêneros.

ABSTRACT

This dissertation attempts to find the strategies of composition used by Pina Bausch for the dramaturgical construction of the pieces of the *Tanztheater Wuppertal*, from 1973 to 2009. In the present research, to reflect about dramaturgy meant to observe the creation of the pieces in all its production context, which includes its aesthetic and thematic choices, and the proceedings utilized for the creation process and for the training of the dancers. For that, a bibliographic revision was done about the historical and the artistic context of the dance theater and the trajectory of Pina Bausch, about the concept of dramaturgy in theater and in dance, as well as the analysis of interviews, videos, statements, critics and reports about the work of the German director and choreographer. It was also realized a field research in the *Tanztheater Wuppertal* in February of 2008 and in April and May of 2009. Finally, this work searched out to establish parameters for the understanding of the dramaturgical composition of the work of Pina Bausch. Two different phases were identified in the creation process of the pieces: before and after the questions method. Centering in the second phase – that is the longest and goes from 1978 to 2009 – among the composition strategies found, it was detached the “question method”, the collage structure, the use of costumes that explicit social functions and of stage settings with organic material and quotidian objects, the dramaturgy that develops itself during the process of creation and has as its base the director’s look. The work of the German director developed in what Norbert Servos calls “theater of experience”, because its point of departure for the creation of the pieces is the subjective experience of the dancers. Observing the composition strategies, it is possible to say that Pina Bausch’s dance theater is a form of art that has the capacity to absorb and reflect contemporary life, expanding the expressive possibilities of dance and theater and feeding the search for new forms of expression for both genres.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Pina Bausch com alguns de seus bailarinos.....	Capa
Figura 2 – Kurt Jooss e Rudof Laban em Dartington Hall, em 1939.....	22
Figura 3 – Kurt Jooss e Pina Bausch em ensaio de <i>A Mesa Verde</i> na <i>Folkwang Hochschule</i> , em 1962.....	23
Figura 4 – <i>Folkwang Hochschule</i> em Essen.....	24
Figura 5 – Pina Bausch e Rolf Borzik.....	58
Figura 6 – <i>Sagração da Primavera</i>	59
Figura 7 – <i>Árias</i>	60
Figura 8 – <i>1980</i>	61
Figura 9 – Dominique Mercy em <i>Bandoneon</i>	62
Figura 10 – Regina Advento em <i>O Limpador de Vidraças</i>	63
Figura 11 – Morena Nascimento, Damiano Bigi e Rainer Behr em <i>Nova Peça 2009</i>	82
Figura 12 – <i>Os Sete Pecados Capitais</i>	83
Figura 13 - <i>Lichtburg</i> , em Wuppertal.....	84
Figura 14 – <i>Opernhaus</i> , teatro sede do <i>Tanztheater Wuppertal</i>	85

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	01
2	CAPÍTULO 1: CONTEXTUALIZAÇÃO DA DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH.....	04
2.1	Surgimento da dança moderna na Europa.....	04
2.2	Surgimento da dança-teatro.....	11
2.3	Formação e primeiros trabalhos de Pina Bausch.....	16
3	CAPÍTULO 2: A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DAS PEÇAS.....	25
3.1	Contextualização do termo dramaturgia.....	25
3.2	Processo de criação, duas fases: antes e depois do método das perguntas.....	33
3.2.1	Primeira fase: experimentação de diferentes maneiras de construir as peças.....	33
3.2.2	Segunda fase: método das perguntas.....	36
3.3	A colagem como estrutura das peças.....	39
3.4	Concepção cênica das peças.....	41
3.5	Presença de Raimund Hoghe como dramaturgista.....	44
3.6	Aproximações e diferenças entre os procedimentos de Bausch e Brecht.....	46
3.7	A dramaturgia de Pina Bausch dentro do contexto do teatro pós-dramático.....	51
4	CAPÍTULO 3: PESQUISA DE CAMPO NO TANZTHEATER WUPPERTAL.....	64
4.1	Processo de criação da <i>Nova Peça 2009</i>	66
4.2	A peça <i>Os Sete Pecados Capitais</i>	77
4.3	Considerações finais sobre a pesquisa de campo.....	80
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	92
7	ANEXOS:.....	100
7.1	Entrevistas.....	100
7.2	Tradução do texto “Dança e emancipação”, de Norbert Servos.....	110
7.3	Tradução da entrevista “Não como as pessoas se movem, mas o que move as pessoas”, feita por Jochen Schmidt a Pina Bausch.....	120
7.4	Lista das peças de Pina Bausch com o <i>Tanztheater Wuppertal</i>	126

1 INTRODUÇÃO

No presente estudo, refletir sobre a dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch (1940-2009) significou observar as estratégias de composição utilizadas pela diretora para a construção dramática das peças do *Tanztheater Wuppertal*, de 1973 a 2009. Para tanto, a estruturação das peças foi observada em todo o seu contexto de produção, o que englobou tanto questões relativas ao treinamento dos bailarinos, quanto questões relativas aos processos de criação.

A reflexão sobre dramaturgia, desde Aristóteles bastante presente nas teorias sobre o teatro, tem sido trazida para a dança de forma crescente, como será mostrado ao longo deste estudo. A importância de estudar a dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch é que essa artista revolucionou a linguagem da dança, quebrou as barreiras entre a dança e o teatro e criou possibilidades para ambos os gêneros. Como afirma Gerald Thomas (2009, p. 3), “Pina Bausch foi alguém que abriu uma nova página na dramaturgia da dança e do teatro”.

O trabalho de Pina Bausch expandiu o entendimento da dança. De forma crescente, a dança em si mesma tornou-se objeto de interrogação. Servos (2008) afirma que Pina Bausch sempre insistiu que o seu trabalho não deveria ser julgado como coreografia. Ela diz: “Eu não quero que as pessoas pensem: eu sou uma coreógrafa, e agora nós devemos dançar novamente. Este não é o critério. A dança é muito importante. Mas eu vejo muitas outras coisas como dança” (BAUSCH *apud* SERVOS, 2008, p.230).

A diretora afirma que “quase tudo pode ser dança” (BAUSCH *apud* SERVOS, 2008, p. 231) e diz que isso tem a ver com uma consciência particular, uma abordagem interior, física, e uma atenção muito grande ao detalhe. O trabalho da diretora alemã desenvolveu-se no que Servos (1984) chama de “teatro da experiência”, pois seu ponto de partida para a criação das peças é a experiência subjetiva dos bailarinos. Isso muda o entendimento da dança. Sua dança-teatro pode ser vista como uma forma de arte que tem a capacidade de absorver e refletir a vida contemporânea. Quando questionada se seu trabalho tinha algo a ver com mostrar as pessoas como elas são, Bausch respondeu:

Este é o caso desde o começo. É também sobre não querer se promover, não querer se afastar de si mesmo, não querer fingir. É algo muito íntimo. Você tem que ver os indivíduos no palco como pessoas, não como bailarinos. Isso iria perturbar o trabalho. Eu gostaria que eles fossem vistos como pessoas que estão dançando (BAUSCH *apud* SERVOS, 2008, p. 238).

Na ficha técnica do *Tanztheater Wuppertal*, Pina Bausch aparece como diretora e coreógrafa da companhia. Nas peças *Café Muller* (1978) e *Danzón* (1995), ela atua também como bailarina. Por isso, no presente estudo, as palavras diretora, coreógrafa e bailarina serão usadas para designar Pina Bausch, de acordo com o contexto no qual aparecem. Entretanto, o termo diretora será o mais usado, pois seu trabalho como diretora engloba as escolhas sobre a coreografia e também as escolhas relativas aos outros elementos cênicos.

Esta pesquisa teve como metodologia a revisão bibliográfica – sobre o conceito de dramaturgia no teatro e na dança, sobre a formação de Pina Bausch e o treinamento oferecido aos bailarinos do *Tanztheater Wuppertal*, sobre os procedimentos utilizados pela diretora em seus processos de criação e sobre a articulação do conceito contemporâneo de dramaturgia com o trabalho de Pina Bausch –, a coleta de materiais sobre o tema e um estudo de campo realizado no *Tanztheater Wuppertal*. Outras fontes de pesquisa foram entrevistas e depoimentos de artistas ligados à autora, a assistência de material audiovisual sobre a companhia disponibilizado pelo *Goethe Institut*, as sete peças assistidas ao vivo em diferentes cidades, como Rio de Janeiro, Madrid, São Paulo, Londres e Wuppertal entre 1997 e 2009, e oito peças assistidas através dos arquivos de vídeo do *Tanztheater Wuppertal*. Como critério para a seleção dos autores pesquisados, foram escolhidos aqueles – encontrados durante a pesquisa – que trouxeram contribuições diretamente relacionadas às reflexões trazidas pelo presente estudo. Dentre os autores pesquisados, destaco a seguir aqueles que foram mais consultados. Entre os que escreveram sobre o trabalho de Pina Bausch estão Norbert Servos, Royd Climenhaga, Fábio Cypriano, Leoneta Bentivoglio, Jochen Shimidt, Raimund Hoghe e Ciane Fernandes. Para a pesquisa sobre história da dança-teatro, os autores mais consultados foram: Rudolf Laban, Bergsohn e Bergsohn, Ciane Fernandes, Karen Bradley, Suzanne Walther, Suzanne Schlicher e Paul Boucier. Para a pesquisa sobre dramaturgia, os autores mais consultados foram Turner e Behrndt, Ana Pais, Bertolt Brecht, Gerd Bornheim, Hans-Thies Lehmann, Marianna Monteiro, Lessing, Noverre e Aristóteles.

A seguir, apresento a divisão da dissertação em capítulos. No Capítulo 1, serão investigadas as raízes da linguagem desenvolvida por Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal*. Será analisado o surgimento da dança-teatro na década de 1920, a partir dos trabalhos de Rudolf Laban e Kurt Jooss, e será visto como o trabalho realizado por Pina Bausch faz parte do desenvolvimento desse gênero. Ainda no Capítulo 1, será vista a trajetória de Pina Bausch desde a sua formação até a fundação do *Tanztheater Wuppertal*.

No Capítulo 2, será feito um percurso histórico da apropriação do termo dramaturgia pelo teatro e pela dança. Esse estudo não pretende apresentar uma história

completa do termo, mas, sim, trazer reflexões que foram consideradas importantes para se pensar a dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch. Para tanto, foram escolhidos pensadores que apresentaram diferentes pontos de vista sobre o tema.

Ainda no Capítulo 2, serão mostradas as escolhas feitas por Pina Bausch para a estruturação das peças criadas pelo *Tanztheater Wuppertal*. Será visto como se dá o processo de criação das peças, levando-se em conta a participação de toda a equipe no que diz respeito à criação coreográfica, às estratégias de composição dos cenários, dos figurinos e da música a favor de uma estruturação articulada dos diversos elementos. Também no Capítulo 2, serão realizadas aproximações e diferenciações entre os procedimentos utilizados por Pina Bausch na dança-teatro e os procedimentos utilizados por Brecht no teatro épico, e, além disso, a dança-teatro da diretora alemã será pensada dentro do contexto do teatro pós-dramático.

No Capítulo 3, será apresentado o estudo de campo realizado no *Tanztheater Wuppertal* em fevereiro de 2008 e em abril e maio de 2009, ocasiões em que a autora assistiu a ensaios, fez aulas de dança junto com a companhia, realizou entrevistas e pesquisou nos arquivos de vídeos e jornais do *Tanztheater Wuppertal*. O objetivo deste estudo de campo foi fazer um aprofundamento das questões relativas à construção dramática das peças, a partir da observação do modo como os trabalhos são desenvolvidos na prática.

Como anexos, estão as entrevistas realizadas pela autora com Regina Advento¹ e Morena Nascimento², bailarinas do *Tanztheater Wuppertal*, que trouxeram informações e reflexões importantes para esta pesquisa. Também nos anexos, estão inseridos dois textos cuja tradução foi realizada pela autora. Esses textos, que ainda não tinham sido traduzidos na íntegra para o português, contribuem de forma significativa para as questões abordadas neste estudo. Ainda como anexo, foi incluída uma lista de todas as peças criadas por Pina Bausch junto com o *Tanztheater Wuppertal*, de 1973 a 2009.

¹ Regina Advento é de Belo Horizonte, bailarina, dançou no Grupo *Corpo*. Em 1990, foi aprovada em audição realizada pelo *Tanztheater Wuppertal* no Brasil. Nessa ocasião, foi para a Alemanha, onde estudou na *Folkwang Hochschule* em Essen e em seguida passou a integrar o elenco do *Tanztheater Wuppertal*, do qual participa até hoje.

² Morena Nascimento é de Belo Horizonte, bailarina, graduada em Dança pela Unicamp. Dançou no Grupo *1º Ato* e criou trabalhos solos. Em 2005, mudou-se para a Alemanha para estudar na *Folkwang Hochschule* em Essen. Desenvolveu trabalhos com Chikako Kaido, Susanne Link e Rodolfo Leoni e integra o elenco do *Tanztheater Wuppertal* desde 2007.

2 CAPÍTULO 1: CONTEXTUALIZAÇÃO DA DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH

Neste capítulo, será feita uma revisão da história da dança-teatro, tendo como foco principal sua articulação com a linguagem desenvolvida por Pina Bausch. Este estudo não irá abranger toda a história da dança-teatro, mas, ao invés disso, irá aproximar as escolhas feitas pela diretora alemã, na construção dramaturgica de suas peças, da teoria e da prática da dança-teatro. Para isso, serão prioritariamente estudadas questões que dizem respeito ao treinamento dos bailarinos e ao processo de criação na dança-teatro.

A linguagem da dança-teatro (*Tanztheater*) surgiu no âmbito da dança moderna alemã, que lançava novas bases para a arte da dança no início do século XX. Rudolf von Laban (1879-1958) é considerado o pai da dança moderna na Europa. Foi a partir do seu amplo estudo sobre o movimento humano e dos trabalhos de Kurt Jooss (1901-1979), seu discípulo, que o novo gênero dança-teatro surgiu na década de 1920. O presente estudo será, então, iniciado a partir da observação das transformações realizadas pela dança moderna, para que se possa situar o contexto do surgimento da dança-teatro.

2.1 Surgimento da dança moderna na Europa

De acordo com Garaudy (1980), o início do século XX revelou, com força crescente, o fracasso do modo de vida individualista e a necessidade de encontrar formas de vida mais solidárias e com um compromisso maior com a comunidade. Essa foi uma época de forte e crescente industrialização e mecanização do trabalho e da vida. A dança moderna surgiu nessa época, como uma forma de arte que buscava participar da humanização da vida, reagindo contra a mecanização dos processos produtivos e das relações sociais. Isto levou os pioneiros da dança moderna a investigar a relação do homem com o próprio corpo e de seu corpo com o mundo.

A dança moderna questionava os ideais da dança clássica, na qual os elementos visuais e o virtuosismo eram mais importantes que os elementos simbólicos. A dança clássica era criticada por ser uma forma de arte altamente formalizada e distante da realidade do mundo. As noções de nobreza, grandeza e o virtuosismo eram os valores cultivados dentro de uma estética visual que procurava a beleza física através de uma técnica de refinada dificuldade. De acordo com Garaudy:

Ao contrário do balé clássico, onde os passos e seus encadeamentos obedeciam a uma ordem pré-estabelecida, a dança moderna procurou compor a forma do movimento como expressão de um significado interno. Contra o exclusivo virtuosismo mecânico das pernas, pôs o corpo todo para trabalhar, privilegiando, em lugar dos membros, periféricos, o centro gerador de todo o movimento, o tronco (GARAUDY, 1980, p. 48).

A segunda metade do século XIX e o início do século XX representaram para a Europa períodos de fortes mudanças no pensamento e nas artes. Esse foi um período de intensa experimentação nas artes e do surgimento e desenvolvimento de importantes teorias em outras áreas³. De acordo com Garaudy (1980), a teoria da Relatividade de Einstein estabelecia que os postulados espaciais de Euclides e Newton eram válidos para experiências na nossa escala, mas que, no nível dos átomos ou das galáxias, deixavam de ser operacionais, mostrando a relatividade do espaço e do tempo. Nas Artes Visuais, os Cubistas deixavam de recorrer às convenções de perspectiva do Renascimento, que determinavam um centro único de referência, como se o mundo fosse visto por um só olho, imóvel (GARAUDY, 1980). O cubismo mostrava a existência de várias perspectivas e ângulos de visão diferentes, fazendo-nos tomar consciência de que o olhar é um ato, e que o mundo real é um mundo construído. O cubismo revela, então, que a realidade não está dada, é uma invenção. Antigos dogmas eram postos em questão nas artes, nas ciências, nas sociedades e nas religiões, por isso, as artes tiveram que descobrir novas maneiras de expressar as necessidades e sentimentos de sua época.

A dança moderna buscou novos métodos de criação artística. Procurava métodos que dessem ao corpo meios para exprimir novas experiências de vida. “Tomando por base a liberdade expressiva do corpo, a dança moderna refletiu o momento histórico que a gerou: a de um mundo governado por máquinas, no qual o ser humano se debate em busca de novas relações consigo mesmo e com a sociedade” (PORTINARI, 1989, p. 133).

Além de buscar uma conexão da arte com o seu contexto histórico, a dança moderna buscou valorizar a criatividade e a liberdade dos indivíduos, explorando diferentes formas de expressão e valorizando a experimentação e a observação como metodologias de pesquisa de uma nova maneira de se movimentar.

Portinari (1989) e Boucier (1987) consideram o francês François Delsarte (1811-1871) e o suíço Jaques-Dalcroze (1865-1950) como precursores da dança moderna na Europa, por lançarem alguns dos fundamentos importantes, que mais tarde seriam incorporados a ela.

³ Entre essas importantes teorias estão: a teoria da Relatividade de Albert Einstein, a Psicanálise de Sigmund Freud e o *Manifesto do Partido Comunista*, de Karl Marx.

De acordo com Boucier (1987), Delsarte concentrou sua reflexão nos mecanismos pelos quais o corpo traduz os estados sensíveis interiores. Cantor na *Opéra Comique*, perdeu a voz aos 23 anos. Acreditava que seus mestres tinham sido os responsáveis pelo seu problema, pois considerava que o método de ensino que eles utilizavam era arbitrário e que se baseava em tradições cegas, e não na observação do aluno e na reflexão. De acordo com Portinari (1989), depois de perder a voz, Delsarte começou, então, a estudar anatomia e a relação entre voz e gesto. Observou loucos em asilos, bêbados nas ruas e até agonizantes em hospitais públicos. Entre suas observações, constatou que, de um modo geral, a morte se anuncia por uma contração dos músculos do polegar, que se aperta contra a mão. Delsarte estudou as pessoas que conhecia e tentou estabelecer um catálogo de gestos que correspondiam a estados emocionais. Alternava exercícios de contração e relaxamento, partindo da posição fetal até a extensão máxima, liberando a emotividade. Aliando essa pesquisa a seus conhecimentos musicais, elaborou uma técnica de expressão corporal com o objetivo de aprimorar o treinamento dos artistas cênicos.

De acordo com Paul Boucier (1987), as consequências das ideias de Delsarte sobre a dança foram imediatas, pois todo o corpo foi mobilizado para a expressão e, principalmente, o torso, que todos os dançarinos modernos de todas as tendências consideraram a fonte e o motor do gesto. Além disso, Delsarte observou que a expressão é obtida pela contração e relaxamento dos músculos: tensão e relaxamento passaram a ser as palavras, e, mais tarde, tornaram-se conceitos importantes para a dança moderna desenvolvida por Rudolf von Laban e por outros artistas da dança moderna, como Martha Ghaham. Delsarte defendia que todos os sentimentos têm sua tradução corporal. O gesto os reforça e, por sua vez, eles reforçam o gesto. Por exemplo, a extensão do corpo estaria ligada ao sentimento de autorrealização, e o sentimento de anulação se traduziria pela contração.

O outro precursor da dança moderna na Europa citado por Portinari (1989) e Boucier (1987) foi Emile Jaques-Dalcroze, como foi visto anteriormente. De acordo com Bergsohn e Bergsohn (2003), Dalcroze era professor de música e ensinava leis de harmonia no Conservatório de Genebra. Em 1910, Dalcroze estabeleceu um instituto de dança em Hellerau. A fundação dessa nova escola de educação do movimento era baseada em ritmos musicais. Para Dalcroze, o desenvolvimento do sentido musical passa por todo o corpo. O método de Dalcroze, conhecido como Euritímia, é um sistemático estudo de todos os elementos da linguagem musical através do ritmo mediado pelo corpo (BERGSOHN; BERGSOHN, 2003).

Dalcroze observou que a economia de forças musculares suprimia os movimentos parasitas e tornava o gesto mais eficaz. Criou, então, uma educação psicomotora, com base na repetição de ritmos. De acordo com Boucier (1987), o método consiste em educar o aluno, fazendo-o praticar um solfejo corporal cada vez mais complexo, com movimentos tão claros e econômicos quanto possível. Dessa forma, Dalcroze desenvolveu uma pedagogia do gesto.

Tanto Dalcroze como Delsarte são considerados precursores da dança moderna, mas Rudolf Von Laban é considerado o pai da dança moderna na Europa e seu grande inovador. De acordo com Bergsohn e Bergsohn (2003), das três pessoas associadas ao nascimento da dança moderna na Europa, Laban é reconhecido pelos outros dois, Mary Wigman (1886-1973) e Kurt Jooss, como sendo o mais importante inovador e a força de orientação para ambos. Sem hesitação, eles o consideravam seu mestre.

Ainda segundo Bergsohn e Bergsohn (2003), Laban estudou o sistema de movimentos corporais harmônicos desenvolvido por Delsarte e tinha um interesse similar ao de Dalcroze em investigar os ritmos naturais do corpo. Entretanto, Laban propôs a separação entre dança e música. Nesse sentido, seu pensamento estava em contraste com as teorias de Dalcroze, que condicionavam o movimento à música. Laban liberou o movimento de sua dependência da música e concentrou-se no refinamento da expressividade inerente a este.

Laban estava em busca de uma nova linguagem para a dança. Ao longo de toda a sua vida, desenvolveu um amplo estudo sobre os elementos que constituem o movimento e a sua utilização. Laban (1978) acreditava que o movimento humano é sempre constituído dos mesmos elementos, seja na arte, no trabalho ou na vida cotidiana. Em seu estudo denominado Eucinéctica, definiu quatro fatores que caracterizam o esforço a ser desenvolvido em cada movimento: fluência, espaço, peso e tempo (dispostos na ordem de seu desenvolvimento na infância). Esses fatores do movimento podem ser aplicados a qualquer tipo de movimento.

De acordo com Fernandes (2006), a Análise Laban de Movimento (LMA, como é abreviada internacionalmente) promove um contínuo diálogo entre movimento e palavra e pode ser utilizado tanto para movimento corporal, quanto para leitura de textos:

O sistema Laban pode ser utilizado tanto para movimento corporal, quanto para leitura dramática de textos. Assim sendo, um som pode ser horizontal, leve, desacelerado, e expansivo. As palavras e o texto, como um todo, podem ganhar diferentes fraseados, ritmos, acentos etc. – todos termos usados em LMA. Através desta, o ator explora o sincronismo, a oposição e a independência entre expressão gestual e verbal, e a relação destas com seu ambiente, outros atores e objetos em cena, mapeando seus personagens de forma mais clara e flexível, uma vez que LMA concede uma estrutura bem definida, porém aberta para improvisação (FERNANDES, 2006, p. 29).

De acordo com Bergsohn e Bergsohn (2003), Laban compartilhava a filosofia multidisciplinar dos artistas do início do século XX. Em 1910, foi morar em Munique, que era um centro aberto à inovação. Nessa cidade, o espírito de renovação nas artes estava muito presente. Desde 1890, a cidade era um dos centros experimentais mais ativos da Europa. A Secessão de Munique⁴, de 1892, representou um primeiro esforço de jovens artistas para quebrar o clima artístico acadêmico dominante na época. Wassily Kandinsky, o primeiro pintor expressionista abstrato, era um dos líderes do movimento e teve um papel importante não só para os pintores, mas também para artistas de outras áreas. Ainda segundo Bergsohn e Bergsohn (2003), a obra de Kandinsky intitulada *Sobre o espiritual na arte* foi uma das principais influências no pensamento artístico de Laban, que acreditava firmemente na conexão entre corpo e espírito.

Durante a I Guerra Mundial, Laban foi para Zurique. Segundo Bergsohn e Bergsohn (2003), nessa cidade, jovens artistas e escritores expressaram sua reação aos horrores provocados pela guerra, criando um movimento artístico chamado Dadaísmo. Os dadaístas fizeram uma avaliação crítica das tradições, das premissas, das regras, das bases lógicas, da coerência e da beleza que guiaram a criação das artes através da história. Laban e Wigman, que era sua assistente e colaboradora, foram influenciados pelos dadaístas e fizeram parte do círculo de artistas que frequentavam o *Cabaret Voltaire*, um ponto de encontro onde era possível se expressar através da arte. Nesses encontros dadaístas no *Cabaret Voltaire*, aconteciam leituras de poesias, barulhos, concertos e exposições de arte. Os eventos combinavam poesia, música e movimento (BERGSOHN; BERGSOHN, 2003).

De acordo com Bradley (2009), o treinamento oferecido por Laban aos bailarinos na Alemanha, nos anos 1920, era baseado na exploração e no refinamento do movimento, o que era um processo de criativas investigações acompanhadas de comentários e discussões sobre a especificidade e a clareza dos movimentos. O processo de aprendizado encorajava a profundidade dos sentimentos muito mais do que o virtuosismo na execução e favorecia o grupo, ao contrário do balé, que privilegiava os solistas.

Ainda segundo Bradley (2009), Laban era, no coração, um improvisador, um explorador de abordagens. Gostava de explodir as fronteiras e tentar as coisas de uma maneira diferente. Cada peça que Laban criava começava por uma ideia e desenvolvia um vocabulário e um estilo. Os dançarinos exploravam ativamente as possibilidades, e ele selecionava o

⁴ A secessão ou ruptura dos jovens artistas com as academias oficiais constituiu uma característica das artes na década de 1890, sobretudo nos países de língua alemã. Os jovens artistas protestavam contra a dominação que os mais velhos exerciam sobre as exposições e contra as políticas voltadas para a arte, por isso, se organizavam em associações independentes.

material. Laban estava em busca de uma nova linguagem para a dança e queria unir todas as possibilidades de expressão, como ele próprio afirma: “Essa nova dança-teatro quer encontrar uma síntese de todas as possibilidades de expressão, unindo-as novamente. Esta síntese pode ser dança tragédia, dança balada (música), dança comédia, ou sinfonia de movimentos (LABAN *apud* BRADLEY, 2009, p. 64-65, tradução da autora).

Foi em Stuttgart que Laban se encontrou com Kurt Jooss, que estudava música na *Stuttgart Academy of Music* com a ideia de se tornar um cantor, mas não estava satisfeito, sentia-se vazio (BERGSOHN; BERGSOHN, 2003). Foi então que decidiu fazer uma visita a Laban, de quem já tinha ouvido falar. Esse encontro significou a introdução de Jooss no mundo da dança, ao qual ele se entregou com muita dedicação. Absorveu o material que Laban havia formulado e serviu como um dos bailarinos-modelo do mestre. De acordo com Walther (1993), logo depois de tornar-se aluno de Laban, Jooss foi incluído num grupo de 25 pessoas que o mestre treinava para apresentações profissionais. Em 1920, Laban criou o grupo chamado *Tanzbühne Laban*, no qual Jooss dançou, tendo se destacado em vários trabalhos, dentre eles *The Deluded*, no qual Jooss dançou o papel masculino principal com grande sucesso (WALTHER, 1993). Jooss familiarizou-se com o ensino do movimento de Laban durante a sua permanência na companhia e rapidamente se transformou num dos bailarinos principais.

De acordo com Walther (1993), Laban rapidamente reconheceu a excepcional habilidade de Jooss e transformou-o em seu assistente e responsável pelo *Tanzbühne Laban*. Depois de alguns anos, Jooss sentiu a necessidade de desenvolver seu próprio trabalho e deixou a companhia. Em 1924, foi nomeado diretor da companhia de dança de Münster e passou a seguir o próprio caminho.

Eu precisava de independência para o meu futuro desenvolvimento, então, com pesar eu deixei o *Tanzbühne Laban*. Na mesma época, o *Tanzbühne Laban* teve que ser desmanchado, devido a problemas financeiros em uma turnê pela Iugoslávia. Eu pude reunir alguns desses membros no meu Novo *Tanzbühne* em Münster. A partir daí, em três anos nós fizemos um nome na Alemanha (JOOSS *apud* SCHLICHER, 1993, p. 29, tradução da autora).

Durante o período em que Jooss esteve na companhia de Laban, conheceu Sigurd Leeder (1902-1981) e imediatamente tornaram-se grandes amigos. De acordo com Walther (1993), em 1926, Jooss e Leeder foram para Paris estudar dança clássica com o intuito de aumentar a abrangência de seus conhecimentos em dança. Segundo esse autor, em um curto período de tempo, Jooss percebeu o valor da dança clássica e seu significado histórico. Desde

então, ele nunca deixou de defender seu ponto de vista de que a dança clássica e a dança moderna tinham contribuições a dar aos bailarinos.

Nós visamos, portanto, descobrir uma coreografia que derive igualmente das contribuições da arte moderna e do balé clássico. Nós encontramos a base de nosso trabalho em toda a extensão dos sentimentos humanos e em todas as fases de sua infinita expressão; concentrando no “Essencial”, chegamos à nossa forma na dança (JOOSS *apud* WALTHER, 1993, p. 12, tradução da autora).

Em 1927, Kurt Jooss foi um dos fundadores da *Folkwang Hochschule*⁵ na cidade de Essen e tornou-se o diretor do departamento de dança dessa escola. Ele trouxe consigo sua esposa, Aino Siimola, que era bailarina, o cenógrafo Hein Heckroth e o compositor F. A. Cohen, que colaboravam em suas produções. Sigurd Leeder era seu assistente de direção na escola. Jooss e Leeder sistematizaram um currículo que dava continuidade ao estudo do movimento realizado por Laban:

Laban nos deu um grande presente: um entendimento de todo tipo de movimento e uma visão ampla de toda a estrutura complexa do movimento. Nós éramos jovens naquela época, com fome de experiência e movimento. A dança clássica tinha pouco para nos oferecer então, porque nós a sentíamos muito parcial. Laban chegou precisamente no momento certo com sua análise de movimento. Ele abriu nossos olhos e liberou nossos membros; abriu um completo domínio artístico no qual podíamos trabalhar (JOOSS *apud* SCHLICHER, 1993, p. 28, tradução da autora).

Jooss e Leeder instituíram um programa em que valores individuais eram estimulados. Acreditavam que o bailarino não deveria ser enquadrado em moldes fixos, e sim encorajado a trazer aspectos pessoais ao estudo da dança. Jooss desenvolveu, com Leeder, suas próprias ideias artísticas e métodos de trabalho, mas a teoria de Laban sempre foi uma preciosa fonte de pesquisa. De acordo com Schlicher (1993), primeiro em Munster e depois em Essen, Jooss sempre seguiu de perto os escritos de Laban sobre o movimento e sua contínua exploração das qualidades expressivas e conexões espaciais na dança, como formuladas na Eucinéctica e na Corêutica. Jooss declara o seu grande interesse pela Eucinéctica:

Eu estava tremendamente impressionado por este estudo [Eucinéctica]; e o transformei no meu principal assunto. E quando abrimos a escola *Folkwang* em Essen, naquele outono, Sigurd trabalhou com a Corêutica e eu com a Eucinéctica [...] Desde então, estava possuído pela ideia da Eucinéctica e em trabalhar com ela. Desenvolvi este estudo por anos com os estudantes, aprendendo mais e mais sobre isto... Isto se desenvolveu e o ápice, eu penso, foi *A Mesa Verde*. Esta é realmente uma peça sobre Eucinéctica e também sobre Corêutica (JOOSS *apud* SCHLICHER, 1993, p. 29, tradução da autora).

⁵ Ver figura na página 24.

De acordo com Rengel (2003), a Corêutica é o estudo da organização espacial dos movimentos. O espaço corêutico é concebido a partir do corpo, e a corêutica trata do estudo das formas espaciais dentro da cinesfera, que é a esfera dentro da qual o movimento de cada indivíduo acontece. Segundo Markard (1993), a Corêutica é uma ferramenta para a composição e para o significado dos movimentos. A prática da Corêutica desenvolve a coordenação e a sensibilidade através de uma consciência do caminho do movimento e do foco no espaço. Segundo essa autora, a observação mostra que há uma relação inseparável entre as emoções humanas e a direção das ações físicas espontâneas. Por exemplo, a alegria ou a esperança favorecem o uso do plano superior, ao passo que a tristeza ou falta de esperança favorecem movimentos que se direcionam para o plano baixo.

Segundo Rengel (2003), a Eucinéutica é o estudo dos aspectos qualitativos do movimento. O movimento é sempre caracterizado por um determinado esforço, que é o que lhe dá qualidade. Como já foi dito, os fatores que interferem no esforço a ser desenvolvido em cada movimento são fluência, peso, tempo e espaço. O movimento é expresso por gradações de qualidades de esforço, e este é o estudo da Eucinéutica. Tanto a Eucinéutica quanto a Corêutica foram estudos fundamentais para Jooss, pois:

Em sua Corêutica e Eucinéutica, Rudolf von Laban criou uma base para a análise do movimento que engloba (numa extensão nunca antes vista) o clássico da mesma maneira que o novo material de movimento criado. A pesquisa fundamental sobre o movimento humano com referência ao espaço e ritmo trouxe à luz uma legitimidade que cria, com a força da simplicidade natural, um inequívoco critério para o valor ou falta de valor de um dado movimento em uma dada conexão interna (JOOSS *apud* SCHILICHER, 2004, p. 32, tradução da autora).

2.2 Surgimento da dança-teatro

Foi dentro desse contexto e dentro de uma nova filosofia para o desenvolvimento da dança que a dança-teatro foi surgindo como uma nova linguagem nos trabalhos de Laban e Jooss, até se estabelecer como um novo gênero. A primeira utilização escrita do termo dança-teatro – encontrada nesta pesquisa – foi citada por Bradley (2009). Segundo esse autor, em 1924, Laban usou o termo dança-teatro em seu artigo *Das Tanztheater*:

Laban escreveu em seu artigo “*Das Tanztheater*”, no jornal Licht luft Leben Verlag Die Schonheit (The Journal of Aesthetics and Beauty) (Dresden, 1924, Vol.XXII) que a dança-teatro era uma nova forma de arte. Nesse novo gênero, o movimento em si mesmo era a principal preocupação; tudo o mais era secundário. A música poderia ser simples ou, simplesmente, desnecessária. A música poderia mesmo ser composta

por barulhos ou pelo som da respiração. O mesmo em relação aos figurinos: ele usava o que encontrava ou o que ele sentia que poderia funcionar (BRADLEY, 2009, p. 64, tradução da autora).

De acordo com Climenhaga (2009), o termo dança-teatro foi provavelmente usado pela primeira vez por Laban, mas foi Kurt Jooss o primeiro a usá-lo de uma maneira formal e consistente. Jooss buscava encontrar uma nova terminologia para diferenciar seus trabalhos, como o seu balé/drama *A Mesa Verde*, da estética predominante nas estórias mais convencionais dos balés apresentados na Alemanha daquele tempo. “Com suas danças drama, uma nova forma de balé de ação, ele estabeleceu o poder expressivo dramático da dança moderna como uma linguagem que pudesse mostrar o compromisso com o contemporâneo e com declarações temáticas” (SHILICHER, 1993, p. 28, tradução da autora).

De acordo com Schlicher (1993), a colagem foi experimentada na dança-teatro de Jooss, assim como a simultaneidade de ações no palco. É interessante observar que esses procedimentos posteriormente se transformaram em características marcantes da dança-teatro, sendo que, no caso de Pina Bausch, a colagem caracteriza a estrutura dramaturgica de grande parte de suas peças, como será visto no Capítulo 2. A simultaneidade de ações no palco também é um procedimento extremamente utilizado pela diretora alemã.

Kurt Jooss desenvolveu sua linguagem, baseando-se nas teorias de Rudolf Laban sobre o movimento e assimilando, também, as contribuições oferecidas pela dança clássica. Jooss e Laban acreditavam que a dança moderna deveria se desenvolver incorporando contribuições da dança clássica. De acordo com Jooss:

Nosso propósito é, como sempre, a dança-teatro, entendida como forma e técnica da coreografia dramática, interessada no libreto, na música e, acima de tudo, no artista intérprete. Na escola e no estúdio a nova técnica de dança deve ser desenvolvida no sentido de obter ferramentas objetivas para a dança dramática, a técnica da tradicional dança clássica a ser gradualmente incorporada (JOOSS *apud* BERGHSON; BERGHSON, 1993, p. 26, tradução da autora).

A combinação da técnica da dança clássica com a técnica da dança moderna era uma proposta inovadora naquela época. De acordo com Bergsohn e Bergsohn (2003), Mary Wigman discordava fortemente dessa proposta, pois ela acreditava que a dança clássica e a dança moderna eram incompatíveis. Segundo esses autores, Wigman afirmava que somente um rompimento com a tradição daria ao bailarino moderno uma chance melhor de se desenvolver, pois ela estava convencida de que a dança clássica, por seu formalismo, limitava a liberdade do bailarino em expressar sua individualidade. De acordo com Climenhaga (2009), Wigman buscava a expressão individual e inventava estratégias para criar

movimentos que evocassem sentimentos. Segundo Boucier (1987), Wigman acreditava que formar o bailarino era torná-lo consciente dos impulsos obscuros que estão dentro dele. Para tanto, era preciso se pôr à escuta de si mesmo e deixar que os esboços de gestos brotassem e permitissem uma conscientização de pulsões internas.

De acordo com Bergsohn e Bergsohn (2003), enquanto Mary Wigman aderiu aos princípios da *Ausdruckstanz* (dança de expressão), Jooss via esse movimento com reservas, pois lutava contra o individualismo pregado pela *Ausdruckstanz* e acreditava que para a dança se desenvolver, deveria ter estrutura e coreografia, e não se ancorar em bases puramente subjetivas. Apesar de Servos (1984, 2008) sugerir que a filosofia do movimento desenvolvida por Jooss na *Folkwang* fosse enraizada na *Ausdruckstanz*, segundo Hedwig Mueller (MULLER *apud* BERGSOHN; BERGSOHN, 2003), as ideias de Jooss estavam longe do fervor apaixonado da *Ausdruckstanz* e se aproximavam de um conceito mais pragmático da dança e da arte em geral.

Sobre a *Ausdruckstanz*, Franco (2007) afirma que esse termo foi erroneamente traduzido para o italiano, o inglês e o francês como “dança expressionista”, tornando-o equivalente ao movimento expressionista na literatura, pintura, cinema e teatro. De acordo com Franco (2007), foi implicitamente atribuída à *Ausdruckstanz* uma afinidade estética e ideológica com o *Expressionismo*, mas a autora afirma que, diferentemente do *Expressionismo*, que foi considerado revolucionário pela história e foi banido do regime nazista, a *Ausdruckstanz* continuou a florescer durante esse regime e com seu suporte. Franco (2007) afirma que, a princípio, a *Ausdruckstanz* foi definida como “dança alemã” para ser diferenciada em particular da dança moderna americana, mas com a ascensão do nazismo, essa definição foi usada pelo regime em um sentido nacionalista e racista. Franco (2007) cita o estudo de Horst Koegler (1972), em que o autor afirma que a aproximação da *Ausdruckstanz* com o regime nazista foi consequência da política cultural desse regime, que negou qualquer tipo de liberdade e que foi capaz de instrumentalizar uma arte com considerável potencial, mas com fraca identidade.

De acordo com Schlicher (1993), Jooss estabeleceu-se em um tempo em que a grande onda revolucionária da dança e do teatro expressionistas modernos já tinha sido substituída por tendências como a *Nova Objetividade* e por uma nova busca pela forma. O idealismo e a utopia associados ao *Expressionismo* alemão imediatamente após a I Guerra Mundial transformaram-se rapidamente em desilusão e cinismo, quando a política alemã deu uma guinada à direita. Para muitos artistas, as circunstâncias exigiam um posicionamento anti-ideológico e socialmente engajado. Os artistas da *Nova Objetividade* estavam em busca

de uma causa mais prática e concreta que pudesse trazer transformações mais objetivas para a arte.

Numa orientação puramente expressionista da dança, Kurt Jooss via os perigos de limitar o desenvolvimento da estética, aderindo somente à subjetividade, e ele temia que, desse modo, a oportunidade para uma sólida base pedagógica estivesse perdida (MULLER *apud* BERGSOHN; BERGSOHN, 2003, p. 29, tradução da autora).

De acordo com Cypriano (2005), a dança-teatro de Jooss dialogava com a *Nova Objetividade*. Os artistas da *Nova Objetividade* trabalhavam em diferentes estilos, mas compartilhavam muitos temas: os horrores da guerra, a hipocrisia social e a decadência moral, o desespero dos pobres e a ascensão do nazismo. Segundo Schlicher (1993), o foco desses artistas era a observação da vida real. Humor, ironia, caricatura eram características desse movimento, e Jooss usou todos esses elementos em suas obras. Com a ascensão do nazismo, os trabalhos desses artistas foram confiscados e expostos ao ridículo, na notória exposição intitulada “Arte Degenerada”, realizada pelos nazistas em 1937 (DEMPSEY, 2003).

Em 1931, Jooss foi convidado a montar uma coreografia para uma competição em Paris no verão de 1932. O novo projeto deu origem a sua obra *A Mesa Verde*, que ganhou o primeiro lugar no concurso. Ovacionada pelo público, foi citada por um crítico da época como uma ocasião inesquecível. De acordo com A. V. Coton:

A Mesa Verde é uma história sobre a guerra, e trata seu tema com honestidade, clareza e uma falta de romantismo que, longe de tencionar o sórdido e o repulsivo, realça eventos da vida real, a partir dos quais o trabalho é estilizado e concede a eles uma qualidade catártica que balança o coração e, ao mesmo tempo, clareia a mente (COTON, 1946, p. 46, tradução da autora).

De acordo com Coton (1946), fora do teatro do drama falado, esta é provavelmente a primeira vez que o tema da guerra foi posto em cena de forma crítica. Devido à oposição à guerra, existente na época, essa peça rapidamente se tornou um clássico. Jooss estava conectado com os acontecimentos sociais de seu tempo, e a crítica social sempre esteve presente em suas peças. Os temas guerra, trauma pós-guerra, solidão, ditadura confirmam seu envolvimento social, um envolvimento como artista e como ser humano que o colocou imediatamente em conflito com o regime nazista. De acordo com Anna Markard, filha de Jooss:

Jooss lutou apaixonadamente por seus propósitos artísticos. Desde cedo, em 1929, começou a desenvolver a sua dança-teatro – uma arte dramática concisa preocupada com a sociedade contemporânea, refletida criticamente. Abandonou as formas cultas dos anos vinte, colocando seus bailarinos no palco como pessoas usando roupas do dia a dia – um tipo de produção encontrado hoje novamente na vanguarda europeia.

A busca de Jooss em estabelecer uma escola desenvolvendo uma nova técnica baseada em conquistas da dança clássica e moderna, equipando os bailarinos com um amplo alcance e conhecimento da sua arte, data de 1927 (MARKARD *apud* BERGSOHN; BERGSOHN, 2003, p. 90, tradução da autora).

Ao retornar de Paris, Jooss começou a ter problemas com o nazismo. Escreveu em seu diário que as dificuldades diárias com o regime estavam sempre crescendo e que ele estava lutando para manter os judeus que trabalhavam com ele, enquanto o regime nazista queria que esses fossem demitidos (Bergsohn; Bergsohn, 2003). Em 1933, Jooss teve que fugir e migrou para a Inglaterra, passando também pela Holanda. Levou sua companhia e fizeram turnês no leste e oeste da Europa e nos Estados Unidos. O repertório era *A Mesa Verde*, *Big City*, *Ball in Old Vienna* e *Pavane*. De acordo com *The New York Times* (1933), *A Mesa Verde* é o primeiro balé produzido fora da URSS a empregar um tema social.

Em 1934, Leonard e Dorothy Elmhirst ofereceram Dartington Hall⁶, no sul da Inglaterra, como a nova sede da escola Jooss/Leeder. Dartington era um experimento rural que englobava várias atividades como agricultura, fabricação de móveis e uma escola com um departamento de artes que abrangia várias áreas. Jooss foi o primeiro refugiado a chegar a Dartington. De acordo com Walther (1993), em Dartington Jooss reabriu sua escola de dança com o nome de *Jooss-Leeder School of Dance*. Leeder também tinha deixado a Alemanha com outros professores da *Folkwang* e 23 alunos, que formaram o núcleo inicial dessa nova escola.

Em 1949, Jooss recebeu um convite para voltar a dirigir a *Folkwang Hochschule* e retornou a Essen. Nessa época, proporcionou uma rara mistura da dança clássica com a dança moderna. De acordo com Coton:

Kurt Jooss, através de sua carreira como bailarino e coreógrafo, cresceu fora do sistema tradicional, entretanto estudou e treinou-se na tradição como parte do amplo campo de aprendizado que ele teve para se tornar professor. Sua habilidade para comparar objetivamente os diferentes fatores que governam tanto a tradição clássica quanto a dança moderna o levou a selecionar ou rejeitar com cuidado qualquer fator técnico ou afetação adquirida dos dois sistemas (COTON, 1946, p.72, tradução da autora).

A *Folkwang Hochschule* oferecia a mais completa e progressiva abordagem do treinamento de dança. Buscava proporcionar a seus alunos os meios para atingir seus interesses criativos e também trabalhar com o repertório já existente.

⁶ Ver figura na página 22.

Vimos uma grande necessidade de a “Nova Dança” tornar-se um sólido sistema de ensino e abandonamos todos os outros desejos, trabalhando unicamente para esse propósito. Os ensinamentos de Laban sobre o movimento e princípios coreográficos espaciais, combinados com a disciplina do balé tradicional, serão o material por nós utilizados (JOOSS *apud* WALTHER, 1993, p. 11, tradução da autora).

2.3 Formação e primeiros trabalhos de Pina Bausch

O legado de Jooss inclui um método pedagógico e estético que está vivo no contínuo funcionamento da *Folkwang*. De acordo com Climenhaga (2009), em 1955, Pina Bausch ingressou na *Folkwang Hochschule* para estudar dança. Foi aluna de Jooss, e sua formação nessa escola é decisiva para as escolhas que, posteriormente, fez para a construção dramática de suas peças com o *Tanztheater Wuppertal*. Nascida em Solingen, sudoeste da Alemanha, aos quinze anos Philippine Bausch (nome de batismo) mudou-se para Essen, sede da *Folkwang*, onde passou a morar sozinha. Nessa época, Kurt Jooss já tinha voltado a dirigir o departamento de dança dessa escola. Pina Bausch diz que Jooss era como um pai para os alunos: “Ao redor de “papa” Jooss, nós éramos como uma grande família. Para mim especialmente, porque cheguei a morar na casa dele por um tempo” (NESTROVSKI; BOGÉA, 2000). Bausch diz que a *Folkwang Hochschule* era uma escola muito especial, e que a possibilidade de conviver com todas as artes juntas, proporcionada por essa escola, faz muita diferença para quem está em formação.

Jooss tinha sido um dos fundadores da escola, que englobava vários programas de estudo, incluindo todas as artes. Havia duas seções distintas no mesmo edifício: a primeira seção incluía as matérias vinculadas ao teatro, como a música e a dança, e a segunda, todas as artes visuais, a fotografia, a escultura, a pintura e assim por diante. O programa de dança era muito vasto: estudava-se a dança clássica, os diferentes tipos de técnicas modernas, todos os gêneros de folclore europeu, muitas matérias teóricas e ainda a composição, ou seja, aulas em que os alunos eram estimulados para a criatividade. E em todas essas coisas eu era muito ativa, estava muito envolvida (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 12).

Realmente, a escola *Folkwang* foi fundamental para a formação de Bausch. Pelos seus depoimentos pode-se sentir a importância que teve para ela a possibilidade de desenvolver a dança clássica, a dança moderna e trabalhos de criação em sua formação:

O magnífico daquela escola, ao lado de meus iminentes professores Kurt Jooss, Hanz Zullig, Jean Cebron e outros, era que havia tantas coisas a aprender, e todas despertavam a imaginação: a dança clássica e a moderna, o folclore europeu. Particularmente importante era que, na época, todas as seções ainda se achavam sob o mesmo teto: música, a ópera, o teatro, a dança, fotógrafos, escultores, gráficos, designers de tecidos, tudo isso podia ser mutuamente desfrutado. E nada mais natural que se conhecesse de tudo um pouco. Desde então não consigo ver sem

espaço. Vejo também como um pintor ou fotógrafo vê. Essa visão espacial, por exemplo, é um componente bem importante do meu trabalho. (BAUSCH, 2000, p. 11)

De acordo com Cypriano (2005), em 1959, após se formar na *Folkwang Hochschule*, Pina Bausch foi para Nova York com bolsa de estudos do DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) para estudar na *Juilliard School*. Em Nova York, tornou-se bailarina do *Metropolitan Opera*, sob direção de Antony Tudor e do *New American Ballet*, além ter sido professora convidada e solista da Companhia de Paul Sanasardo e Donya Feuer. Ainda em Nova York, teve contato com os professores Jose Limón, Anna Sokolow, Alfredo Corvino, entre outros. Pina Bausch dizia que, em Nova York, encontrou uma diversidade na vida que foi marcante para seu trabalho:

Viver e trabalhar sozinha numa cidade como aquela, com tantas pessoas e mentalidades diversas, essa foi uma impressão profunda e marcante. Aprende-se que não se pode separar nada. Que tudo existe simultaneamente lado a lado e em conjunto e que tudo tem o mesmo valor e a mesma importância. Que é preciso ter respeito pelas mais variadas formas de viver e encarar a vida. Esse também é um aspecto relevante do nosso trabalho (BAUSCH, 2000, p. 11).

Nos Estados Unidos, os mundos da dança clássica e da dança moderna estavam separados nessa época. Entretanto, Pina Bausch transitava facilmente entre esses dois universos, devido à sua formação na *Folkwang*.

De acordo com Climenhaga (2009), em Nova York, Bausch teve a oportunidade de presenciar um momento de importantes transformações na dança, na performance e no teatro. Pessoas interessadas em dança e em performance misturavam-se com as pessoas de todo o meio artístico, como pintores, escultores, músicos etc. Os happenings, a dança pós-moderna americana, e o *Living Theater* surgiram nessa época. Não se sabe ao certo qual a influência que esses movimentos tiveram sobre Pina Bausch, pois não foram encontrados registros referentes a esse assunto, mas, como Bausch estava em Nova York na época e, segundo Bentivoglio (1994), a diretora afirma ter assistido a muitíssimos espetáculos durante sua estada nessa cidade, é muito provável que ela estivesse a par do que estava acontecendo. Podemos identificar vários pontos em comum entre os procedimentos usados nos happenings e na dança pós-moderna americana com os procedimentos usados posteriormente por Bausch na dança-teatro: a presença visceral, direta e aberta para o público, numa tentativa de quebrar estruturas codificadas de atuação consideradas como inibidoras; o interesse no processo, mais do que no produto; a quebra das fronteiras entre as artes e a quebra das fronteiras entre arte e vida, entre outros.

Em 1962, Pina Bausch volta para a Alemanha a convite de Jooss e integra o *Folkwang Ballet* como solista⁷. De acordo com Climenhaga (2009), quando Jooss se aposentou em 1968, Pina assumiu a direção do departamento de dança da *Folkwang*. Seu primeiro trabalho como coreógrafa foi em 1968. Pina Bausch começou a coreografar não pelo desejo de criar coisas de uma certa maneira, mas simplesmente pela necessidade de dançar (CLIMENHAGA, 2009).

Pina Bausch via a dança pura com desconfiança e incluía em suas criações cada vez mais elementos de crítica social e elementos realistas. Segundo Jochen Schimidt (2000), 1967 pode ser considerado o ano em que se inicia a nova era da dança-teatro na Alemanha, pois, quase ao mesmo tempo, Johann Kresnik (*O Sela Pei*, 1967) e Pina Bausch (*Fragments*, 1968) criaram suas primeiras obras. Pina Bausch e Johann Kresnik desenvolveram paralelamente uma estrutura similar, uma espécie de dança-colagem, capaz de fundir os elementos mais díspares sobre a base de uma revista musical.

Uma dramaturgia de contrastes, que fez da repetição e das variações quase musicais de um tema central seu princípio estilístico, conseguindo assim um equilíbrio atrevido e perfeito entre as bruscas mudanças dramáticas. Essas peças, especialmente as de Pina Bausch – ainda que essa descrição possa ser aplicada às melhores obras do gênero – combinam agitação com tranquilidade, o claro com o escuro, a alegria com a tristeza, o ruído com o silêncio, o humor com a frustração, a vida com a morte, o solista com o grupo, o estático com o movimento. Tratam de ser, ao mesmo tempo, uma aguda sátira e uma terna fantasia, doce e amarga, cheia de crítica social e muito elegante na sua aparência (SCHIMIDT, 2000, p. 8-9, tradução da autora).

De acordo com Schimidt (2000), a aproximação de Pina Bausch com a dança-teatro fez parte de um movimento comum aos grupos de dança na Alemanha, na segunda metade dos anos 1960. Jovens bailarinos, como Johan Kresnik e Gerhard Bohner, levaram as discussões políticas daqueles anos para as companhias de balé, reagindo com suas obras contra as revoltas sociais. Segundo Cypriano (2005), foi em 1971 que Gerhard Bohner utilizou pela primeira vez o termo dança-teatro para denominar uma companhia de dança em Darmstadt, dando continuidade à forma de expressão criada na década de 1920. Em 1972, Pina Bausch tinha sido convidada para coreografar a produção de *Tannhauser*, uma ópera de Richard Wagner, no teatro *Opernhaus*⁸ em Wuppertal. O sucesso de sua montagem não convencional levou-a a ser convidada ao cargo de diretora da companhia de dança desse

⁷ Ver figura na página 23.

⁸ Ver figura na página 85.

teatro em 1973. Ela aceitou o convite e mudou o nome da companhia de *Wuppertal Ballet* para *Tanztheater Wuppertal*.

O treinamento oferecido por Pina Bausch aos bailarinos de sua companhia dá continuidade ao plano pedagógico de Kurt Jooss, que trabalhava com a fusão da dança clássica com a dança moderna. Em entrevista concedida à autora, Morena Nascimento fala sobre o treinamento oferecido aos bailarinos da companhia:

Eu acho que tem a ver com as referências da Pina, de onde ela veio. Ela acreditou nisso e foi o que ela aprendeu. Ela estudou aqui na *Folkwang*, ela foi aluna aqui. E tudo que ela aprendeu aqui tem muito a ver com essa técnica que ela dá para os bailarinos, que ela escolhe pro treinamento (informação oral)⁹.

Segundo Morena Nascimento (informação oral), a técnica de Hans Zullig, que foi discípulo de Jooss e um dos professores de Pina Bausch na *Folkwang*, é bastante utilizada nas aulas de dança oferecidas para a companhia e também nas aulas da *Folkwang*. Sayonara Pereira dá seu depoimento sobre as aulas de Hans Zullig:

As aulas do professor Zullig iniciavam-se na barra, com uma estrutura de sequências provenientes do ballet clássico, depois vinham exercícios no centro, que incluíam adágios, allegros e pequenos saltos, mas os tempos musicais, as respectivas contagens exigidas para a realização dos exercícios, e a movimentação, diferenciavam-se totalmente, por terem suas raízes na dança moderna: eram usadas contrações, assim como movimentos espiralados e fora do eixo. Os exercícios na diagonal partiam de combinações muito simples e simétricas, no entanto, aos poucos se transformavam em variações com grande uso do espaço. O professor Zullig falava muito no volume e no peso dos movimentos (PEREIRA, 2007, p. 52-53).

É interessante observar que, ao mesmo tempo em que os bailarinos praticam aulas diárias de dança clássica ou moderna, várias peças do repertório problematizavam o treinamento dos bailarinos nessas técnicas de dança, revelando as marcas que esse treinamento deixa nos corpos. Cianne Fernandes fala da cena de Dominique Mercy em *Bandoneon*¹⁰: “Em *Bandoneon* (1980), o dançarino Dominique Mercy, vestido como uma bailarina clássica, tenta repetidas vezes realizar um passo de balé e, sem sucesso, cai ao chão várias vezes” (FERNANDES, 2000, p. 78).

Fernandes diz que a cena de Mercy rompe a convenção de que o aprendizado por repetição leva necessariamente à perfeição. Qualquer processo de aprendizado social, incluindo o treinamento de balé, requer disciplina e repetição. Por meio das técnicas de dança, corpos são disciplinados, e Pina Bausch mostra a dor e as falhas desse processo, não no

⁹ Entrevista concedida à autora, na página 109.

¹⁰ Ver figura na página 62.

sentido de negar a disciplina – pois sua companhia faz aulas de dança diariamente, o que mostra que Bausch acredita na importância do treinamento através de técnicas de dança –, mas para mostrar as marcas que a disciplina deixa no corpo e problematizá-las.

Segundo Barba e Savarese (1995), a maneira como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como o fazemos em situações cênicas. Na vida cotidiana, usamos técnicas corporais que foram condicionadas pela nossa cultura, nossa posição social e profissão. Barba diz que normalmente não somos conscientes dessas técnicas cotidianas, pois nós nos movemos, sentamos, carregamos coisas, beijamos, concordamos e discordamos com gestos que acreditamos serem naturais, mas que, de fato, são determinados culturalmente. Numa situação cênica, ao contrário, o uso do corpo é completamente diferente. As aulas de dança clássica e moderna podem ser vistas, portanto, como técnicas que ajudam a desenvolver linguagens corporais extracotidianas, pois os exercícios de treinamento são um novo condicionamento e um caminho para que os bailarinos descubram e ampliem as suas habilidades corporais.

O legado deixado por Kurt Jooss pode ser considerado como a base de onde o trabalho de Pina Bausch se desenvolveu. De acordo com Climenhaga (2009), o direcionamento dos propósitos expressivos feito por Jooss na escola *Folkwang Hochschule* é a semente da qual o trabalho de Bausch e da dança-teatro cresceu. A visão crítica da sociedade é um forte ponto em comum entre esses dois artistas. Assim como as peças de Kurt Jooss, as de Pina Bausch estão repletas de críticas sociais. De acordo com Walther (1993), os movimentos do dia a dia eram utilizados por Jooss em suas danças-drama, e o *link* com o contexto social sempre foi aparente em suas obras. Essa conexão com o social foi sempre a fonte para o método de expressão de Jooss em sua dança-teatro, e isso representa uma significativa conexão com a dança-teatro de Pina Bausch. Assim como seu mestre, essa artista apresenta o caráter social do comportamento dos indivíduos. A dança-teatro de Pina Bausch torna-se, segundo Walther (1993), um modelo por mostrar a relação da conduta corporal com o contexto social.

De acordo com Rachel Bilkski-Cohen (2000), as obras de Bausch são comentários políticos ao *status quo* social, que desmascaram condutas, crueldades e a distância entre as pessoas. Segundo Pina Bausch, “Em meus trabalhos e em tudo o que faço me ocupo primordialmente das relações entre as pessoas, da infância, do medo da morte e do enorme desejo que todos sentimos por ser amados” (BAUSCH *apud* BILKSKI-COHEN, 2000, p. 79).

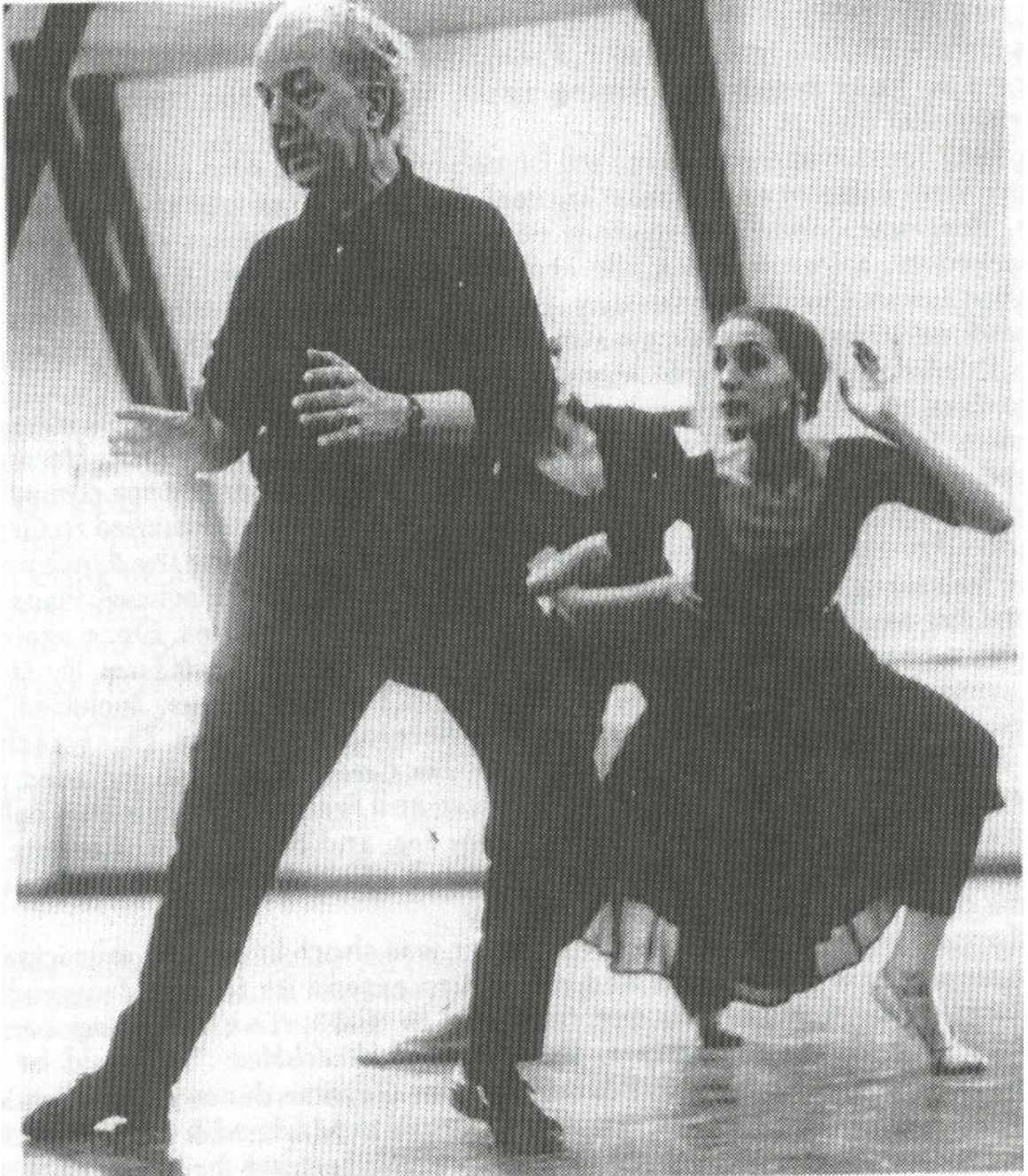
Pina Bausch afirma que o que a conectava com Kurt Jooss era sua humanidade. De acordo com Schimidt (2000), certa vez, quando um repórter de televisão confrontou Pina

Bausch com seu mestre Kurt Jooss e perguntou o que tinham aprendido um do outro, ambos responderam olhando-se nos olhos: “Uma certa honestidade”.



Kurt Jooss e Rudolf Laban em Dartington Hall, em 1939

Fonte: SCHLICHER, 1993, p. 32.



Kurt Jooss e Pina Bausch em ensaio de *A Mesa Verde* na *Folkwang Hochschule*, em 1962

Fonte: WALTHER, 1993, p. 20.



Figura 4 - *Folkwang Hochschule* em Essen

Fonte: Fotografia tirada pela autora, em fevereiro de 2008.

3 CAPÍTULO 2: A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DAS PEÇAS

3.1 Contextualização do termo dramaturgia

Neste capítulo, será feito um percurso histórico da apropriação do termo dramaturgia pelo teatro e pela dança, a fim de elucidar a origem do discurso sobre a dramaturgia em Pina Bausch. Para este estudo histórico, foram escolhidos alguns autores que trouxeram importantes contribuições para se pensar sobre a construção dramatúrgica na dança ou no teatro. A *Poética* de Aristóteles (385-322 a.C.) pode ser considerada como a primeira obra que trata da dramaturgia na cultura ocidental. A palavra dramaturgia, em grego, quer dizer “composição de um drama”¹¹, e, como a palavra drama significa ação, dramaturgia significaria composição de uma ação.

Aristóteles aborda os princípios da composição, dando ênfase ao modo como a estrutura dramática pode dar forma à experiência do público. Em sua diferenciação entre epopéia e tragédia, o filósofo grego observa que, enquanto a primeira se centra na narração dos fatos, a tragédia é realizada por atores, que se definem por suas ações, sendo que cada ação é consequência de outra, anterior, podendo-se traçar uma linha perfeita entre a ação inicial e a final, como em um castelo de cartas que se derrubam em cadência quando empurrada a primeira carta. Essa cadência de ações realizadas por personagens nobres deve provocar, no público, piedade e temor, ao mesmo tempo, e a purificação de ambas as emoções é o que Aristóteles denomina catarse (LESSING, 2005).

De acordo com o filósofo grego, o arranjo das ações é o fator mais importante da tragédia. A tragédia é definida como “a imitação duma ação acabada e inteira, de alguma extensão”, sendo que “inteiro é o que tem começo, meio e fim” (ARISTÓTELES, 2005, p. 26). Trata-se, portanto, da imitação de uma ação que é composta por várias outras ações que estão relacionadas entre si. À reunião dessas ações em começo, meio e fim o filósofo dá o nome de fábula. “Assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa” (ARISTÓTELES, 2005, p. 25).

É no séc. XVI que sai a público a primeira edição latina da *Poética* feita a partir do original grego. A partir desse momento, sua influência torna-se cada vez maior. No século XVIII, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), um dos expoentes do Iluminismo alemão, foi o primeiro a estabelecer o uso do termo dramaturgia como um conceito e uma prática

¹¹CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, 1982.

especificamente teatrais. Lessing faz referências específicas às observações de Aristóteles sobre composição dramática. O teórico e crítico alemão redigia as críticas dos espetáculos franceses, ingleses e espanhóis que visitavam o recém criado Teatro de Hamburgo no século XVIII, a partir das bases da poética aristotélica sobre composição dramática.

De acordo com Turner e Behrndt (2008), é importante compreender o projeto de Lessing dentro do contexto do Iluminismo. Os pensadores do Iluminismo, no século XVIII, estavam tentando explicar o mundo não em sentido religioso ou metafísico, mas em termos científicos. Tinham como ideal a extensão dos princípios do conhecimento crítico a todos os campos da atividade humana e supunham poder contribuir para o progresso da humanidade. A maior parte dos iluministas associava o ideal de conhecimento crítico à tarefa do aprimoramento do estado e da sociedade. O desejo principal de Lessing era tornar o teatro relevante para a sociedade de seu tempo e adequá-lo às necessidades educacionais dessa sociedade. Ele procurou engajar a sociedade intelectual em um rigoroso debate sobre o papel do teatro, através de suas críticas.

Os escritos de Lessing tiveram um forte impacto nos artistas e pensadores que vieram depois dele, e o entendimento contemporâneo da *Poética* se deve, em grande parte, ao trabalho de elucidação e aplicação das propostas aristotélicas realizado por Lessing, que ressaltou a importância do conceito de unidade de ação e aprofundou o estudo da catarse.

Também no século XVIII, Jean Georges Noverre (1727-1810) fez uma série de reflexões sobre a composição dos balés de sua época. Em seu livro *Cartas sobre a dança* – que foi traduzido para o alemão por Lessing – o autor propõe uma reforma na dança. Para ele, a dança deveria ser capaz de estabelecer uma comunicação com o público pela via da imitação verossímil da natureza (mimese). Isto demonstra que Noverre estava em consonância com o pensamento de Aristóteles, pois o filósofo grego, ao falar brevemente da dança em sua obra *Poética*, afirma que “os bailarinos, por meio de gestos ritmados, imitam caracteres, emoções, ações” (ARISTÓTELES, 2005, p. 19). A concepção dramatúrgica de Noverre está fortemente pautada pelas propostas de Aristóteles, principalmente na relevância que o autor confere à mimese, à unidade de ação e à verossimilhança. De acordo com Marianna Monteiro (2006), Noverre chama os balés de sua época de *divertissements* (divertimentos), pejorativamente, e propõe um novo gênero: o balé de ação, pelo qual acredita ser possível a mimese no balé.

Segundo Noverre, no balé de ação a dança utiliza-se (sic) da expressão gestual, incorpora a pantomima e com isso torna-se capaz de criar a ilusão. A dança, assim compreendida, opõe-se ao mero mecanismo dos passos. É uma dança que veicula significados, emociona, ao contrário da chamada dança mecânica, que se contenta

em agradar os olhos, incapaz de estabelecer uma comunicação com o público pela via da imitação verossímil da natureza (MONTEIRO, 2006, p. 33).

De acordo com Monteiro (2006), o conceito de verossimilhança se reporta a Aristóteles, passa pelas doutrinas clássicas e é retomado no século XVIII, sempre levando em conta a relação com o público. A verossimilhança poderia, então, ser compreendida como a qualidade que permite ao teatro produzir a ilusão, de forma que o espectador imagine-se assistindo à própria ação, e não à sua representação. Noverre, em consonância com Aristóteles, considera que tudo o que não pertence à ação principal deve ser descartado e defende que o balé de ação deve narrar uma ação dramática sem se perder em divertimentos, que seriam elementos estranhos ao drama. De acordo com Monteiro, para Noverre,

O mestre de balé deve atuar como uma espécie de poeta, deve procurar ligar as danças à ação dramática, criando cenas integradas ao drama, perfeitamente ligadas ao tema global da obra. É preciso que trabalhem para além da simples atividade de arranjo dos passos em percursos com figuras de círculo, quadrados, linhas retas, correntes. A unidade que existe no espetáculo de dança é de natureza poética, exige que o mestre de balé seja poeta, comprometa-se com a imitação, criando um enredo com começo, meio e fim (MONTEIRO, 2006, p. 109).

As reflexões de Noverre giram em torno da construção dramaturgicada dos balés de seu tempo. Com influência aristotélica, ele definia o balé de ação como “uma ação expressa pela dança”. A dança era para ele um meio de expressão dramática e de comunicação com o público. Assim também se daria a função da dança na ópera:

Os mestres de balé encarregados da composição dos balés da ópera teriam a necessidade, a meu ver, do mais vasto e poético engenho. Corrigir os autores, ligar a dança à ação, imaginar cenas análogas aos dramas, alinhavá-las devidamente aos temas, conceber o que o engenho dos poetas deixou escapar, preencher, enfim, os vazios e as lacunas que degradam as produções, eis a obra do compositor, o que deve fixar sua atenção e fazê-lo destacar-se da multidão, distinguindo-o desses mestres que creem estar acima de sua condição só porque arranjaram alguns passos e formaram figuras, limitando-se a desenhar círculos, linhas, molinetes e correntes (NOVERRE, 2006, p. 247).

No século XX, Kurt Jooss trouxe contribuições importantes para se pensar sobre a construção dramaturgicada na dança-teatro, como foi visto no Capítulo 1. A sua obra é considerada por Garaudy (1980) como a versão do século XX do balé de ação de Noverre. Segundo Schlicher (1993), com suas danças-dramas, uma nova forma de balé de ação, Jooss estabeleceu o poder expressivo da dança moderna como uma linguagem que poderia mostrar compromisso com a contemporaneidade. Schlicher (1993) afirma que, durante toda a sua

vida, Jooss buscou desenvolver a dança como uma linguagem, insistindo que todo movimento deveria ter um significado.

Na dança dramática, as ideias de movimento estão fundidas com a ideia dramática, e a fusão desses dois elementos cria uma nova entidade, a dança-drama, cujo assunto é o pensamento do criador cristalizado em ação e em personagens humanos que agem e sofrem (JOOSS *apud* SCHILICHER, 1993, p. 32, tradução da autora).

A obra de Jooss desenvolvia temas sociopolíticos. Os movimentos cotidianos usados em suas danças-dramas sempre mostravam a conexão com o contexto social. Sua peça *A Mesa Verde* (1932) é uma denúncia satírica da guerra e dos que dela se aproveitam. Como foi visto no Capítulo 1, Jooss dialogava com a *Nova Objetividade*, que era uma corrente artística que se interessava, principalmente, em representar o mundo de maneira realista. De acordo com a sua filha, Anna Markard (1993), ele era apaixonadamente interessado pelos seres humanos. O contexto social de sua época e os problemas da humanidade eram sua preocupação e o foco de suas coreografias. Assim, os objetivos artísticos de Jooss o levaram em direção ao desenvolvimento de um novo conceito de dança, com uma nova atitude, uma nova estética e uma nova técnica.

Jooss contribuiu em vários aspectos para a renovação da linguagem da dança. De acordo com Schlicher (1993), a apresentação de várias ações simultâneas, a autonomia dos vários elementos cênicos, como a música, o espaço cênico, o cenário e a coreografia tiveram no método polifônico de composição de Jooss um dos seus pontos de partida. Também como já foi dito, o treinamento oferecido aos bailarinos, a abertura das fronteiras entre as artes e o uso de elementos realistas e de temas sociais são aspectos importantes da dança-teatro de Jooss, que, posteriormente, foram retomados por Pina Bausch para a construção dramática de suas peças.

Contemporâneo de Jooss no século XX, surge Bertolt Brecht (1898-1956), que revolucionou a dramaturgia no teatro. A revolução feita por Brecht no teatro foi política e estética, guiada por uma crença na emancipação das classes operárias e na importância de se romper com a ilusão no teatro, para provocar a plateia a pensar e agir. Na década de 1920, Brecht aderiu ao marxismo. Acreditava que a luta de classes poderia transformar a sociedade e que o teatro deveria contribuir para essa transformação. “No fim dos anos 20, Brecht já se considerava marxista e começava a dar, então, um perfil mais exato às suas insatisfações de ordem social, posto que tudo deva ser pensado agora em função de uma reestruturação da sociedade” (BORNHEIM, 1992, p. 145).

Segundo Turner e Behrndt (2008), Karl Marx escreveu, num texto de 1845 denominado *Theses on Feuerbach*, que os filósofos apenas tinham feito interpretações do mundo de várias maneiras e que isto não bastava, era necessário transformar o mundo. De acordo com esses autores, o teatro de Brecht estava direcionado para a transformação da sociedade e, para isso, o teatro deveria ser radicalmente modificado, empregando novas estratégias e conquistando um novo público. As transformações realizadas por Brecht na dramaturgia foram, portanto, direcionadas para gerar debate e ação. Ele propunha uma nova relação do espectador com a obra, que, de passiva, empática, passa a ser ativa e reflexiva. Suas propostas foram fundamentais para o desenvolvimento da dramaturgia contemporânea.

Brecht rompeu profundamente com a ilusão teatral que é provocada pela causalidade, unidade de ação e verossimilhança aristotélicas, pois não queria criar no espectador a ilusão de que o que estava acontecendo no palco fosse real. Acreditava que era preciso evitar a identificação com as personagens e evitar a catarse aristotélica, que, segundo o teatrólogo alemão, servia para adequar o comportamento do público à ideologia dominante. Para Brecht, a catarse possuía uma função de higiene social, própria da função político-social da tragédia na Grécia Antiga, pois o espectador, ao observar os erros cometidos pelo herói, seria tomado por piedade e temor e purificar-se-ia dessas emoções através da catarse, procurando não cometer os mesmos erros e adequando-se, assim, à ordem vigente. Em seu teatro, Brecht queria provocar no espectador um olhar distanciado e crítico em relação ao que estava assistindo para que pudesse desenvolver a consciência crítica e participar na transformação da sociedade. No decorrer deste capítulo, será vista a relação dos procedimentos utilizados por Brecht em seu teatro épico e os procedimentos utilizados por Pina Bausch na dança-teatro.

Ainda no século XX, pode-se identificar o surgimento de novas dramaturgias, fato que está ligado às transformações políticas, sociais e às transformações ocorridas nos próprios seres humanos. O mundo está em constante transformação, assim como a nossa maneira de ver o mundo. Diante dessa realidade, diferentes formas de construção dramática desafiam e transformam as percepções que tínhamos previamente do conceito de dramaturgia, provocando-nos a ver a realidade com novos olhos.

Novas dramaturgias sugerem novas maneiras de se pensar a arte. Em seu livro *O teatro pós-dramático*, Hans-Thies Lehmann inclui o trabalho de Pina Bausch dentro do conceito de teatro pós-dramático, assim como o trabalho de artistas como Robert Wilson, Heiner Muller, Peter Brook, Tadeuz Kantor, Tadashi Suzuki, entre outros. O termo pós-dramático foi escolhido por sua relação com o dramático. Lehmann (2007) define o teatro

dramático como aquele que está subordinado ao primado do texto como oferta de sentido, e o teatro pós-dramático é considerado por esse autor como um teatro para além do drama, ou seja, um teatro que não está mais apoiado e centrado na fábula e no texto. Assim, afirma que a condição de existência do teatro pós-dramático é a emancipação recíproca e a dissociação entre drama e teatro:

Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido, sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual etc. A cisão entre o discurso do texto e do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação (LEHMANN, 2007, p. 75).

De acordo com Lehmann (2007), no teatro dramático, a montagem consistia em ilustração do drama escrito, e, mesmo quando a música e a dança estavam inseridas ou predominavam, o texto continuava a ser determinante no sentido de uma totalidade cognitiva e narrativa. No teatro dramático, a cena teatral servia de suporte a um mundo ficcional, e a ideia de totalidade era o modelo.

Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo “drama”, ao passo que o teatro dramático, por meio de sua forma, afirma a totalidade como modelo do real. O teatro dramático termina quando esses elementos não mais constituem o princípio regulador, mas apenas uma variante possível da arte teatral (LEHMANN, 2007, p. 26).

O autor afirma que o teatro pós-dramático é pós-brechtiano, pois está situado num espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença, sobre a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova arte de assistir. O teatro pós-dramático dá seguimento ao projeto de Brecht de ativação perceptiva do público, na exposição do teatro em sua realidade de teatro. A diferença em relação ao teatro épico de Brecht é que o teatro pós-dramático não está mais centrado no texto, e a cena é movida pela desconfiança na possibilidade de conhecimento e atuação no mundo. Essa desconfiança na racionalidade aconteceu devido ao curso da história recente: guerras mundiais, destruição do planeta, uso de armamentos de destruição em massa etc. Por isso, a estratégia do teatro pós-dramático é uma revitalização da experiência do corpo. Só restaria ao teatro o poder reativo das experiências compartilhadas. De acordo com Lehmann (2007), o corpo passa a ocupar o papel central no teatro pós-dramático, não como portador de sentido, mas em sua presença. O teatro pós-dramático se apresenta em sua corporeidade, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais e em suas tensões. A relação da dança-teatro de Pina Bausch com o teatro pós-dramático será vista num segundo momento, no decorrer deste capítulo.

Na contemporaneidade, a discussão sobre dramaturgia vem sendo, cada vez mais, incorporada pela dança. Novas abordagens sobre dramaturgia vêm sendo experimentadas no teatro, na dança e na performance, no sentido de abrir novas possibilidades para esses gêneros. Os livros *Dramaturgy and performance*, de Turner e Behrndt (2008), e *O Discurso da Cumplicidade*, de Ana Pais (2004), trazem discussões sobre o tema dramaturgia no teatro, na dança e na performance. Ao longo desta dissertação, serão apresentadas algumas reflexões trazidas por esses autores. No Brasil, o tema dramaturgia também já vem sendo abordado na dança, como, por exemplo, na Dissertação de Mestrado de Tarcísio Ramos (2008), *A tecelagem das margens*¹².

Para se pensar sobre a dramaturgia, é importante esclarecer que os termos dramaturgia e dramaturgo são independentes. Segundo Turner e Behrndt (2008), a dramaturgia não pode estar limitada à atividade do dramaturgo e, na verdade, pode ser considerada sem se referir a este. De acordo com esses autores, apesar de as palavras dramaturgia e dramaturgo estarem conectadas, a dramaturgia pode ser separada do dramaturgo, pois enquanto o termo dramaturgia se aplica à composição geral de um trabalho, o termo dramaturgo refere-se a uma específica função profissional:

Nós podemos, então, discutir o termo 'dramaturgia' isolado da função social do dramaturgo. Se não fizermos esta distinção, pode parecer que estamos dizendo que trabalhos sem dramaturgos têm uma dramaturgia inadequada ou inexistente: isto seria claramente uma reivindicação ridícula. Na verdade, é impossível uma peça que seja completamente sem dramaturgia, assim como não poderia ser sem estrutura ou estratégias de composição (TURNER; BEHRNDT, 2008, p. 4, tradução da autora).

No presente texto, será adotada a terminologia sugerida por Pais (2004), que diferencia o dramaturgista do dramaturgo. Essa autora define o dramaturgo como o escritor do texto dramático e o dramaturgista como aquele que participa da concretização do espetáculo, sendo que sua função varia de acordo com a necessidade de cada montagem. Turner e Behrndt (2008) descrevem como a função do dramaturgista se desenvolveu a partir de Lessing, que, segundo esses autores, é considerado o primeiro dramaturgista da história. Apesar de Lessing ser também um escritor de peças, sua função como dramaturgista era atuar como crítico e como conselheiro artístico do Teatro de Hamburgo. Ele foi o precursor daqueles dramaturgistas que têm a importante função institucional de aconselhar sobre o repertório e representar a instituição perante o público, ao mesmo tempo em que tinha habilidade como escritor, editor e tradutor. Lessing ocupava uma posição entre o fazer teatral

¹² Em *A tecelagem das margens*, Tarcísio Ramos identifica os elementos dramaturgicamente constitutivos do espetáculo *Por que tão solo?*, e revela os mecanismos que contribuíram para a organização de sua dramaturgia.

e o público. Ele tentou construir pontes. Suas discussões sobre composição dramática eram fundadas na ambição de fazer a mediação entre o espetáculo e o espectador.

Foi Piscator quem utilizou um ‘coletivo dramaturgico’ pela primeira vez como um elemento estrutural de uma companhia profissional (TURNER; BEHRNDT, 2008). Piscator desenvolveu o modelo de ‘coletivo dramaturgico’, pois necessitava retrabalhar os textos de forma que correspondessem às suas ideias políticas. Os dramaturgistas cooperavam criativamente para a composição das cenas, o que já era uma ampliação da função do dramaturgista em relação a Lessing. Turner e Behrnt (2008) afirmam que Bertolt Brecht trabalhou com Piscator em várias produções, e essa prática de coletivos de criação influenciou sua obra. Esses autores declaram que, para Brecht, o dramaturgista era um facilitador crítico com uma inerente capacidade sensível para ajudar o encenador a realizar as suas ideias. De acordo com esses autores, os dramaturgistas de Brecht dividiam várias funções entre diferentes pessoas. Dedicavam-se à pesquisa, ao trabalho de arquivo, à imprensa ou aos ensaios para produções específicas. Turner e Behrnt (2008) afirmam que o uso que Brecht fez de dramaturgistas em ensaios ofereceu um protótipo da atuação dos modernos ‘dramaturgistas de produção’, uma figura que se tornou cada vez mais comum na Alemanha nas décadas de 1970 e 1980.

Como foi visto, a natureza precisa da função do dramaturgista necessariamente irá variar dependendo do grupo de artistas envolvidos em uma produção e do trabalho que um contexto artístico particular exige. Pais (2004) considera a figura do dramaturgista, como colaborador ativo no processo criativo, como um dos aspectos mais marcantes das novas práticas da cena contemporânea no teatro, na dança e nas artes performáticas, e que a sua presença é resultado da crescente interdisciplinaridade que caracteriza o momento atual de produção artística e cultural.

Turner e Behrnt (2008) declaram que o termo dramaturgia pode ser amplamente aplicado ao teatro, à dança, à performance e a outras formas de arte. Segundo esses autores, a dramaturgia de uma peça ou de uma performance pode ser descrita como sua ‘composição’, ‘estrutura’, ‘tecido’ e, quando o termo dramaturgia é usado para descrever uma atividade, ele está engajado com o trabalho de composição. De acordo com esses autores, construir a dramaturgia implica uma discussão sobre estratégias de composição e um engajamento com o processo prático de estruturar um trabalho, combinado com a reflexão que acompanha esse processo. Assim, observar a composição implica observar a peça em todo o seu contexto de produção. Por isso, para refletir sobre a dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch, observar-se-á a prática da diretora alemã com a sua companhia, o *Tanztheater Wuppertal*,

com a intenção de identificar suas estratégias de composição e o processo de estruturação das suas peças.

3.2 Processo de criação, duas fases: antes e depois do método das perguntas

Para identificar as estratégias de composição das peças do *Tanztheater Wuppertal*, veremos que o processo de criação das peças passou por duas fases, que se diferenciam em relação à estruturação das peças. Na primeira fase, que vai de 1973 a 1978, Pina Bausch experimentou diferentes maneiras de construir suas peças e, na segunda fase, de 1978 a 2009, a diretora passou a utilizar o método das perguntas, termo utilizado por Leonetta Bentivoglio (1994) para se referir ao processo das perguntas e respostas, utilizado por Pina Bausch para a criação de suas peças.

Pina Bausch afirmava que era contra sistemas, pois queria ter a liberdade para mudar sua forma de trabalhar quando quisesse (BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2005), entretanto, a diretora alemã reconhece o processo das perguntas e respostas como um método de trabalho que, a partir da peça *Ele a levou pela mão ao castelo, os outros os seguiram* (1978), passou a ser utilizado para a criação das peças do *Tanztheater Wuppertal* (BAUSCH, 2000). Vários autores, como, Bentivoglio (1994), Cypriano (2005), Servos (2008) e Climenhaga (2009) também consideram o processo das perguntas como um método.

A seguir, serão apresentadas as duas fases citadas.

3.2.1 Primeira fase: experimentação de diferentes maneiras de construir as peças

Pina Bausch fundou o *Tanztheater Wuppertal* em 1973, quando convidada por Arno Wustenhofer, então diretor do *Opernhaus Wuppertal* (um teatro público), para dirigir a companhia de dança desse teatro, que, até então, era um corpo de baile com repertório clássico. Ela aceitou o convite, mas o começo não foi fácil, pois teve que desenvolver seu campo de ação em uma cultura que cultuava a dança clássica e que se satisfazia em preservar e atualizar a herança da dança clássica ou da dança moderna. Wustenhofer fala desse começo de Bausch com o *Tanztheater Wuppertal*:

Pina em Wuppertal – Oh Deus! Naquela época, quando a chamei para o teatro, que é até hoje seu primeiro e único engajamento, foi como uma revolução no palácio. Pina não era aceita na casa e era criticada por todos os lados. Eu realmente precisava estar sempre ao lado dela. Vários bailarinos queriam abandonar a montagem logo nos primeiros meses de trabalho. O público deixava em massa o teatro, enquanto hoje

acontece o contrário.[...] Os espectadores que iam a balés em geral queriam ver apenas *Giselle* ou *O lago dos cisnes*, e não as imagens de pesadelo de Pina Bausch (WUSTENHOFER *apud* CYPRIANO, 2005, p. 26).

De acordo com Fábio Cypriano (2005), nos primeiros anos Bausch criou peças como *Fritz* (1974), em que experimentava um novo tipo de montagem, que tinha a colagem como estrutura e que incluía movimentos gestuais, e coreografava também óperas de maneira mais formal, como *Ifigênia em Tauris* (1974) e *Orfeu e Eurídice* (1975), ambas do alemão C.W.Gluck (1714-1787). Pina fala sobre o desenvolvimento de sua linguagem:

É um processo bastante lento, que não acontece de uma hora pra outra. Por exemplo, criei *Fritz* naquela época. Não havia um modelo particular e foi propositadamente uma colagem. Então encenei *Ifigênia*, outra peça chamada *Eu o levo até a esquina* e *Orfeu*. Elas eram muito diferentes, extremos entre os quais me movia. E isso não aconteceu mais tarde, mas desde o começo (BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2005, p. 30).

De acordo com Norbert Servos (1984), mesmo nos trabalhos que estavam totalmente dentro do quadro convencional da dança, a especial qualidade da dança-teatro de Pina Bausch era óbvia. No palco, seus bailarinos desencadeavam uma energia nova e crua, e seus corpos contavam histórias com honestidade, livres de qualquer conotação imposta. Segundo o autor, embora as duas óperas de Gluck, *Ifigênia em Tauris* e *Orfeu e Eurídice*, assim como *Sagração da Primavera*¹³ (1975) e *Barbazul – escutando uma gravação da ópera de Béla Bartók “O Castelo de Barba Azul”* (1977) fossem baseadas em tramas originais, Pina Bausch já tinha ido além de qualquer conceito prévio de interpretação de libretos. Ela não coreografava o material, mas, ao invés disso, pegava elementos individuais da trama como um ponto de partida para sua própria riqueza de associações. Servos (1984) afirma que, enquanto outros coreógrafos esforçavam-se para traduzir música em movimento, a dança-teatro de Pina Bausch lidava diretamente com energias físicas, e sua história era contada como a história do corpo, e não como literatura dançada.

Jochen Schmidt afirma que, desde o começo, as peças de Bausch “lidam com aquelas questões básicas sobre a existência humana que qualquer pessoa, a menos que esteja vegetando, deve se perguntar de tempos em tempos” (SCHIMIDT, 1984, p. 13). Mesmo nas obras que se baseavam em tramas pré-existentes, Bausch buscava a liberdade de criar algo próprio.

¹³ Ver figura na página 59.

Trabalhamos, a princípio, com obras musicais que propiciassem certa desenvoltura. Escolhi somente aquelas obras que me concediam a liberdade de criar algo próprio. Gluck, por exemplo, me dava espaço de sobra em *Ifigênia* e em *Orfeu e Eurídice* para que criasse algo próprio com base nessas obras. Nelas encontrei exatamente o que queria dizer. Daí nasceu uma nova forma: a *Tanzoper*, a *Ópera-dança* (BAUSCH *apud* SERVOS 2000a, p. 65).

Como já foi dito, *Sagração da Primavera*, com música de Igor Stravinsky, também está entre as peças que se baseiam em uma obra pré-existente. Essa peça segue uma narrativa em sua estrutura e fala da escolha de uma vítima do sexo feminino para o sacrifício. O único cenário é uma camada de terra que cobre todo o palco. Essa camada de terra influencia diretamente o movimento dos bailarinos. A exaustão que aparece nos corpos dos bailarinos é real, vem da dificuldade de se realizar uma coreografia que exige grande habilidade técnica, em um palco todo coberto de terra. Os bailarinos terminam a apresentação completamente contaminados pelo cenário.

Sagração da Primavera é a última peça de Bausch a ter uma coreografia tradicional e contínua, como eram as coreografias criadas na tradição da dança clássica e da dança moderna. As peças seguintes - *Os Sete Pecados Capitais* (1976) e *Barba-Azul: escutando uma gravação em fita da ópera de Béla Bartók, "O Castelo de Barba-Azul"* - passam a ter a colagem como estrutura, assim como *Fritz*, a primeira peça criada por Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal*.

As inovações realizadas por Pina Bausch em suas criações encontraram, a princípio, muita resistência por parte de alguns bailarinos, e suas dificuldades iniciais não foram poucas. Durante a montagem de *Os Sete Pecados Capitais*, a coreógrafa diz que quase desistiu de trabalhar com o *Tanztheater Wuppertal*:

Pela primeira vez eu sentia medo dos meus bailarinos. Eles detestavam aquele espetáculo, não queriam compreender e nem aceitar... Lembro de que uma vez a Viviane Newport, no final de um ensaio de *Os Sete Pecados Capitais*, sozinha, no palco, gritava muito alto para mim: "Já chega, não aguentamos mais, odiamos tudo isso"... E eu tentava fazer-me entender, mas não conseguia. Depois daquele espetáculo, tive uma crise tremenda, tinha vontade de parar, de deixar de trabalhar. Decidi nunca mais pôr os pés no teatro. E, assim, comecei a trabalhar algumas horas no estúdio de Jan Minarik [bailarino com quem trabalhou até 2001], com os poucos bailarinos que ainda aceitavam a minha maneira de montar um espetáculo. Foi ali, naquele estúdio, que começamos a experimentar um modo de trabalhar diferente, novo (BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2005, p. 26).

3.2.2 Segunda fase: método das perguntas

De 1978 a 2009, Pina Bausch passou a criar suas peças a partir do método das perguntas. Leonetta Bentivoglio (1994) pergunta a Dominique Mercy – bailarino que integra o elenco da companhia desde 1973 – quando foi que a diretora passou a criar a partir das perguntas. Mercy responde:

Creio que tudo começou a partir dos ensaios de *Blaubart* [*Barba-Azul: escutando uma gravação em fita da ópera de Béla Bartók, 'O castelo de Barba-Azul'*] em 1976. Mas no *Blaubart*, tratava-se ainda de um procedimento esboçado e adotado só em alguns momentos. Muitas das sequências foram diretamente inventadas por Pina, baseando-se na trama narrativa que tinha em mente. Mas acontecia também, de vez em quando, que resolvia estimular improvisações; fazia perguntas que tínhamos de responder, improvisando. No início, nós bailarinos não compreendíamos bem. Havia quem lamentasse, quem protestasse.... (MERCY *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 23).

Bentivoglio (1994) afirma que *Barba-Azul* provocou uma ruptura interna do grupo, que, durante os ensaios, foi se dividindo em dois blocos: os que apoiavam Pina Bausch e os que contestavam seu trabalho.

O método das perguntas estabeleceu-se, curiosamente, fora de Wuppertal, durante a elaboração de uma obra baseada em *Macbeth*, de Shakespeare, *Ele a levou pela mão ao castelo, os outros os seguiram* (1978), a convite do teatro estatal da cidade de Bochum, também na Alemanha. Pina Bausch fala da criação dessa peça:

Utilizei, além dos bailarinos, vários atores, e percebi que não podia criar a partir de evoluções do corpo, mas sim da cabeça, e por isso comecei a fazer perguntas sobre o que o grupo pensava do texto e o vínculo com a vida pessoal de cada um. Percebi que isso funcionou muito bem, e desde então sempre utilizei perguntas (BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2005, p. 32).

Nessa peça, além dos atores, Pina Bausch trabalhou apenas com alguns bailarinos do *Tanztheater Wuppertal*, entre eles, Jan Minarik, Dominique Mercy e Josephine Ann Endicott, bailarinos que sempre tiveram presença muito marcante na companhia. Dominique Mercy afirma que, a partir dessa experiência em Bochum, começou a sentir um interesse vivo e aliciente por essa forma de trabalho e compreendeu que através desse método começava a descobrir algo muito importante sobre si mesmo (MERCY *apud* BENTIVOGLIO, 1994).

Pina Bausch fala sobre essa experiência, no discurso que proferiu na Universidade da Bolonha, na Itália, quando recebeu o título de Doutora *Honoris Causa*:

Quando fizemos o *Macbeth* para o teatro de Bochum, surgiu o método das perguntas. Como eu não pudesse chegar aos atores com um lema (sic) coreográfico, tendo que começar por outra parte, lhes formulei então perguntas que fazia a mim mesma. As perguntas existem para abordar um tema com toda a cautela. Esse é um método bem aberto e, no entanto, bem preciso. Pois sei exatamente o que procuro, mas sei com meu sentimento, não com minha cabeça. Por isso, nunca se pode perguntar de maneira muito direta. Seria grosseiro demais, e as respostas demasiado banais. Sei o que procuro, mas não consigo explicá-lo. Antes, é como se fosse preciso pôr-se em paz com as palavras e, com muita calma, deixá-las vir à tona (BAUSCH, 2000, p. 12).

De acordo com Bentivoglio (1994), a estréia de *Ele a levou pela mão ao castelo, os outros os seguiram* provocou certo alvoroço. O público, que esperava ver um clássico shakespeariano, ficou desiludido e irritado. Chegaram a pensar que a peça fosse uma provocação e começaram a gritar e assobiar durante o espetáculo, que correu até o risco de ser interrompido. Diante dessa situação, Josephine Ann Endicott interveio com violência, quando começou a gritar mais alto que o público, e havia tal força em sua fúria isolada que o público ficou atônito, sem saber se aquilo era parte do espetáculo. Mas a intervenção de Josephine Ann Endicott não estava prevista.

Pina Bausch voltou para Wuppertal depois da montagem em Bochum e, desde então, suas peças foram criadas a partir de questões propostas aos bailarinos durante os ensaios. O método das perguntas é um dos procedimentos importantes para se compreender a construção dramaturgica das suas peças. As perguntas que a coreógrafa formulava eram tentativas de começar novamente do princípio, de reaprender a ver o mundo, as pessoas e suas relações. A pesquisa sobre questões relativas ao seres humanos e às suas relações era o eixo de seu trabalho. Nas palavras de Bausch:

É a vida, o que sucede à nossa volta, que inevitavelmente constitui uma influência. É isso, não diria que sou influenciada por fatores artísticos propriamente ditos. Tento falar da vida. O que me interessa é a humanidade, as relações entre os seres humanos (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 16).

De acordo com Hoghe (1989), Pina incentivava cada bailarino a se posicionar individualmente, a obter seus próprios pensamentos, sentimentos, associações. Critérios como certo e errado não tinham a menor importância. Ela dizia: “faça o que projetou”, “experimente isso simplesmente”, “pense sem preocupações, um pouco assim... como vem” (BAUSCH *apud* HOGHE, 1989, p. 14).

Para a criação de uma peça, Pina Bausch fazia mais de cem perguntas aos bailarinos. Todas as respostas eram anotadas e registradas em vídeo. Ela chegava de manhã

para o trabalho, fazia a primeira pergunta, cada um pensava e respondia. Os bailarinos eram livres para responder da maneira que quisessem. As perguntas podiam ser respondidas com uma sequência de movimentos, verbalmente ou as respostas podiam começar de uma ideia que se desenvolvia na hora em que a resposta estava sendo apresentada. Segundo Regina Advento (informação oral)¹⁴, eram cerca de quatro ou cinco perguntas por dia de trabalho. Algumas perguntas eram apenas uma palavra, como por exemplo, “ternura”, “agressividade”. Outros exemplos de perguntas são: “o que vocês observam em crianças ou bebês que lamentam ter desaprendido?”, “como se reage diante daquilo de que se tem medo?”, “o que vocês fazem quando têm muito tempo?”, “o que você faz quando alguém o agrada?”, “sapatos apertados”, “seja terno consigo mesmo”, “finja!”, “apresente-se”. Hoghe (1989) afirma que a infância, assim como o amor, o carinho, a saudade, o medo, a tristeza e o desejo de ser amado eram temas sempre retomados por Pina Bausch. Advento¹⁵ relata que quando a pergunta era muito difícil e ninguém conseguia responder, Pina dava a mesma pergunta, mas formulava diferente. Se fosse uma coisa que a diretora realmente quisesse, ela ia mudando a forma de perguntar, ou tentava ser mais clara. As sequências de movimentos advinham das respostas e eram também trabalhadas paralelamente durante a criação da peça.

As respostas que os bailarinos davam à diretora eram seu ponto de partida para a criação. Servos (1984) perguntou a Pina Bausch como essas questões se transformavam em dança. A diretora respondeu em entrevista concedida a Servos em 1982:

No final, é composição. O que você faz com as coisas. Não há nada lá para começar. Só existem respostas: sentenças, pequenas cenas que os bailarinos me mostraram. Está tudo separado no começo. Depois, num certo ponto, eu pego algo que eu considero certo e junto com alguma outra coisa. Isto com aquilo, aquilo com alguma outra coisa. Uma coisa com várias outras coisas. E com o tempo, eu já encontrei a próxima coisa, depois a pequena parte que eu tenho já é um pouco maior. E depois eu saio numa direção completamente diferente. Isto começa bem pequeno e vai se tornando gradualmente maior (BAUSCH *apud* SERVOS, 1984, p. 236, tradução da autora).

Na fase final do processo das perguntas, Pina Bausch já começava a fazer uma primeira seleção do material criado. Das mais de cem perguntas, só 5 ou 10% eram aproveitados. A diretora selecionava as respostas que desejava utilizar no espetáculo e dizia aos bailarinos o que desejava que eles repetissem. Cada bailarino, então, tinha sua lista das respostas que a diretora iria utilizar na montagem do espetáculo. A partir desse momento, Bausch começava a experimentar diferentes possibilidades de colagem das respostas. Assim,

¹⁴ Entrevista concedida à autora na página 102.

¹⁵ *Ídem*.

uma possível abordagem da estrutura das peças montadas a partir do método das perguntas é que elas eram construídas a partir do procedimento da colagem.

3.3 A colagem como estrutura das peças

De acordo com Servos (1984), o princípio da montagem de Pina Bausch não veio do teatro falado ou da literatura, mas se desenvolveu das tradições com menos reputação em seu próprio meio, como o *vaudeville*, o *music hall* e o teatro de revista, formas de entretenimento populares no início do século XX. O gênero *vaudeville* constituía-se de espetáculos de variedades, em que vários números eram levados ao palco, sem que estivessem necessariamente relacionados entre si. Misturava canto, dança, teatro e continha elementos de crítica social – características que podem ser identificadas nas peças do *Tanztheater Wuppertal*. Segundo Lehmann (2007), o espetáculo de variedades, de início apenas frequentado pelas classes mais baixas, acabou se estabelecendo como um divertimento também muito apreciado pelas classes superiores.

Assim como o *vaudeville*, as peças de Pina Bausch criadas a partir do método das perguntas podem ser analisadas dentro da perspectiva da colagem como estrutura, pois surgiam da composição das respostas dadas pelos bailarinos às suas perguntas.

Ruth Amarante dá seu depoimento sobre o processo:

Nós passamos um bom tempo repetindo improvisações, e destas, ela peneira ainda mais; e no final, bem no finalzinho mesmo ela diz: “tente juntar isso com isso, isso com aquilo, tente fazer com outra pessoa”. Aí ela começa a fazer um dominozinho; neste ponto o trabalho é só dela, o trabalho final, de composição (AMARANTE *apud* FERNANDES, 2000, p. 162).

De acordo com Pavis (2005), o termo colagem foi introduzido no contexto artístico pelos cubistas no início do século XX. Pablo Picasso, Georges Braque e Juan Gris fizeram parte desse movimento. Em sua pintura *Natureza morta com cadeira de palha*, Picasso criou a primeira colagem cubista, e todos os três artistas criaram *papiers collés* (composição de papéis recortados e colados). Na obra citada, Picasso cola na tela pintada fragmentos de objetos: uma corda e um oleado com o desenho de uma cadeira de palhinha. A colagem cria uma estranheza, pois mistura fato e ficção e desafia a crença numa definição única da realidade. De acordo com Picasso, era essa estranheza que os interessava. Ele diz: “É sobre essa estranheza que queríamos levar as pessoas a refletir, pois tínhamos plena

consciência de que nosso mundo estava se tornando muito estranho e não exatamente tranquilizador” (PICASSO *apud* DEMPSEY, 2003, p. 86).

De acordo com Regina Advento¹⁶, na fase de seleção do material criado, Pina Bausch escolhia uma das respostas dadas às suas perguntas como tema da cena a ser criada e experimentava a colagem de várias outras respostas com a resposta tema, testando, assim, várias possibilidades de composição. Com esse procedimento, ela ia montando pequenas cenas, colando-as a outras e formando blocos de cenas. No final a diretora juntava bloco com bloco até finalizar o espetáculo. Servos fala do processo da colagem nas criações de Bausch:

Ao invés de cada detalhe ser absolutamente interpretável, as características dominantes das peças são a multi-dimensionalidade e complexa simultaneidade de ações que oferecem um amplo panorama do fenômeno. As peças não pretendem ter o tipo de integridade na qual cada elemento pode ser questionado em sua significação individual em relação a uma história contínua. Ao invés disso, o princípio da estrutura da dança-teatro parece com o da música, nos temas e contrastes, variações e contrapontos são tecidos em volta de uma ideia básica. O começo e a conclusão não marcam limites temporais no desenvolvimento psicológico dos seus personagens. Seu princípio capital é aquele de uma dramaturgia de números individuais, que lida com temas numa ordem livre, mas, ao mesmo tempo, precisamente calculada e coreografada (SERVOS, 1984, p. 21, tradução da autora).

A colagem, no caso de Pina Bausch, é a justaposição de pequenas cenas advindas das respostas dos bailarinos à diretora. Quando se cola uma cena em outra, ressignifica-se ambas, e a consequência disso é a proliferação dos sentidos criados pela peça. Se justaponho cenas que normalmente não aconteceriam juntas, elas ganham novos significados e possibilidades. Quando destaco algo de seu contexto original e o coloco em outro contexto, forço uma observação distanciada deste. Na colagem nenhuma interpretação conclusiva pode ser afirmada. Servos diz que esse princípio de montagem no começo causou muita irritação no público e nos críticos:

A recepção inicial refletiu uma dura batalha contra críticos, que são extremamente relutantes em mudar seus padrões estabelecidos de ver e absorver o que estão vendo. De um lado, as pessoas estavam certamente preparadas para admitir que a artista Bausch tinha fantasia, imaginação e genialidade, mas, por outro lado, o conteúdo de seus trabalhos permanecia fortemente misterioso e inacessível (SERVOS, 1984, p. 20, tradução da autora).

O autor observa que a ligação de cenas em livre associação, sem a necessidade da continuidade da trama, psicologia do personagem ou causalidade, também se recusa a ser decifrada normalmente. Isso desafia a interpretação. A elucidação de cada detalhe da peça de

¹⁶ Entrevista concedida à autora na página 101.

um único e universal ponto de vista é tão impossível quanto pegar os elementos individuais e dar-lhes um sentido bem definido.

3.4 Concepção cênica das peças

Para observar a concepção cênica das peças do *Tanztheater Wuppertal*, é fundamental considerar a presença do holandês Rolf Borzik, uma figura central no início da carreira de Pina Bausch. Borzik era cenógrafo, fotógrafo e figurinista. Estudou com Bausch em Essen e foi seu companheiro de 1970 até 1980, quando morreu prematuramente de leucemia. Foi junto com Rolf Borzik que Pina Bausch concebeu os cenários com materiais orgânicos como, por exemplo, terra, água, galhos de árvores, e os cenários com objetos do dia a dia, como sofás, cadeiras, mesas, chuveiro etc., assim como os figurinos que explicitam papéis sociais. A utilização desses elementos cênicos foi e continua sendo uma característica marcante da construção dramaturgica das peças. Cypriano cita um depoimento de Mechthild Grossmann, atriz que trabalhou com o *Tanztheater Wuppertal*, sobre Bausch e Borzik¹⁷:

Não imagino Pina sem lembrar de Rolf nos primeiros tempos de Wuppertal, era uma dupla criadora, faziam tudo em conjunto. Foi dele a concepção e o desenho dos cenários orgânicos e dos tradicionais figurinos da companhia, em geral vestidos e ternos que explicitam papéis sociais, modelo que é seguido até hoje (GROSSMANN *apud* CYPRIANO, 2005, p. 31).

De acordo com Cypriano (2005), Bausch trabalhou com Borzik na criação de doze peças para o *Tanztheater Wuppertal*, entre elas, *Sagração da Primavera*, *Café Muller* e *Árias*¹⁸ (1979), a peça predileta de Pina, com o palco todo coberto de água. Rolf Borzik, além disso, fez parte do elenco original da peça *Café Muller*, uma das duas únicas peças da companhia em que Pina Bausch dançou – a outra é *Danzon*. Os dois estavam sempre em constante diálogo. Na ficha técnica de várias peças de Pina Bausch, ele aparece como cenógrafo, figurinista e, também, como colaborador. Em 1999, o *Tanztheater Wuppertal* editou uma publicação em memória de Borzik com imagens dos espetáculos, fotos e desenhos feitos por ele. Meryl Tankard fala de como foi difícil continuar sem Rolf:

Nós nunca pensamos que fôssemos capazes de fazer uma nova peça sem ele... mas de alguma maneira nós tínhamos que dar à Pina a força para criar uma linda peça dedicada a Rolf. Por Rolf ... de alguma maneira, eu acho que perdi minha timidez e medo ... um tipo de poder surgiu ... Eu queria criar uma linda paisagem para ele...

¹⁷ Ver figura na página 58.

¹⁸ Ver figura na página 60.

verdes montanhas e vales com árvores e rios e canais ... uma perfeita paisagem ... De alguma forma, uma força interior retornou ... e nós criamos 1980¹⁹ para Rolf ... Nunca mais foi a mesma coisa depois daquilo (*TANZTHEATER WUPPERTAL*, 1999, p. 88, tradução da autora).

Com a morte de Rolf Borzik, Peter Pabst foi convidado para criar os cenários das novas peças, e Marion Cito ficou responsável pelos figurinos. Pabst e Cito deram continuidade ao trabalho desenvolvido por Borzik. As escolhas feitas em relação aos cenários são muito importantes para a composição cênico-dramatúrgica das peças, pois criam uma atmosfera sensível diferenciada, alteram os movimentos e convidam o espectador a contemplar de outra forma, como afirma a diretora:

É assim também com os cenários que desenvolvi juntamente com Rolf Borzik e Peter Pabst. Terra, água, folhagem ou pedras no palco criam uma atmosfera sensível toda própria. Alteram os movimentos, esboçam vestígios de movimentos, exalam certos aromas. A terra gruda na pele, a água embebe as roupas, torna-as pesadas e produz ruídos. As pedras de um muro derrubado tornam o passo difícil e inseguro. Quando se traz para dentro do teatro algo que em geral se encontra fora, faz-se apelo ao olhar. Coisas que julgamos conhecer, de repente, as vemos de maneira inteiramente nova e diversa, como se pela primeira vez. Os muitos materiais que utilizamos são coisas muito simples, que na verdade não fazem parte do contexto. Eles irritam, convidam a pessoa a contemplar de outro modo, pois possuem também um certo impacto. Ocupam nossos sentidos e fazem com que se pare de pensar e se comece a sentir (BAUSCH, 2000, p. 12).

Pabst deu continuidade à proposta de Borzik de cobrir os cenários com elementos orgânicos e, além disso, utilizou reproduções de materiais orgânicos, como na peça *Cravos*, por exemplo, em que o palco está todo coberto de flores de plástico, e fica-se na dúvida se as flores são reais ou não. Pabst afirma: “O teatro é um lugar artificial e, por isso, um jogo delicado. Muita gente acredita que as milhares de flores da peça são verdadeiras, e uma das características mais importantes no trabalho da Pina é essa tensão entre artificialidade e natureza” (PABST *apud* CYPRIANO, 2005, p. 97).

As escolhas feitas em relação aos cenários e aos figurinos das peças de Pina Bausch são elementos determinantes para a construção dramatúrgica. Pabst diz que tudo o que está presente em cena tem que ser apropriado pelos bailarinos.

Os bailarinos têm de apropriar-se de cada objeto, de tocá-lo, de utilizá-lo. Tudo tem o seu papel expressivo. O trabalho de um cenógrafo com Pina Bausch deve ser, portanto, paralelo e integrante, relativamente à criação do espetáculo. Tem de assistir a todos os ensaios, de olhar, sentir e entrar nele com toda a sua paixão e fantasia: nunca deve limitar-se ao trabalho puramente cenográfico. E, na minha opinião, tudo deve ter início no solo: o chão é a primeira condição do

¹⁹ Ver figura na página 61.

desenvolvimento de uma representação que decorre num espaço cênico e que o ocupa conquistando-o, como acontece nos espetáculos da Pina (PABST *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 29).

Em 1982, Pina Bausch foi convidada por Federico Fellini para participar da filmagem de *E la nave va*, na qual a coreógrafa interpretou a princesa cega Lherimia. Cypriano (2005) chama a atenção para o fato de que foi nesse mesmo ano que Pina Bausch começou a utilizar projeções em suas peças, muito provavelmente influenciada por sua experiência com Fellini. Cypriano (2005) relata que *Valsas* (1982), primeira peça criada depois do nascimento do filho de Bausch, utiliza projeções de um parto. Desde então, a diretora utilizou projeções em muitas de suas peças.

Adorava ver o jeito como Fellini ia tentando isso e aquilo, sofrendo para chegar ao que queria, mas muito gentil, muito cordial. Anos depois do filme, eu continuava visitando Fellini, sempre que estava em Roma. Ia vê-lo trabalhar nos estúdios da Cinecittà. E ele também vinha sempre ver nossos espetáculos (BAUSCH *apud* NESTROVSKI; BOGÉA, 2000, p.10).

A experiência de Bausch com o cinema de Fellini pode ter sido também um estímulo para a criação de seu filme *O lamento da Imperatriz* (1990). As filmagens foram feitas entre outubro de 1987 e abril de 1989, em Wuppertal, com o elenco do *Tanztheater*. O filme tem a estrutura da colagem, assim como as peças da companhia a partir de 1978. Bausch afirma que “não é um filme propriamente dito: simplesmente, foi como ter um palco maior à disposição” (BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2005, p. 38). Outra experiência da diretora com o cinema foi em 2002, quando o diretor Pedro Almodóvar incluiu cenas das peças *Café Muller* e *Masurca Fogo* em seu filme *Fale com ela* (2002). Para 2009, estava agendada a filmagem das peças *Café Muller*, *Sagração da Primavera* e *Vollmond*, pelo diretor Wim Wenders.

Outro elemento importante para a observação da construção dramaturgicada das peças de Pina Bausch é a música, que participa da criação de diferentes atmosferas. De acordo com Leonetta Bentivoglio (1994), a relação com a música é muito aberta, nunca é condicionada por regras fixas. Para a escolha das músicas que seriam usadas nas peças, Pina Bausch tinha dois assistentes, Matthias Burkert e Andreas Einsenschneider, que procuravam em lojas, encontravam pessoas, vasculhavam coleções. Os bailarinos também traziam o que consideravam interessante, e os amigos que os integrantes da companhia faziam pelo mundo também os ajudavam a encontrar as músicas. Bausch afirma que procurava encontrar as músicas que iria utilizar depois da criação de cada cena, nunca antes, e que, às vezes, tudo mudava: uma, duas, até três vezes.

Em 1980, Pina Bausch veio com o *Tanztheater Wuppertal* pela primeira vez ao Brasil. Nessa ocasião, ela entrou em contato com a cultura e com o universo musical do País, o que teve rápida repercussão em seu trabalho. De acordo com Cypriano (2005), as duas peças realizadas logo em seguida à vinda ao Brasil estavam repletas de canções brasileiras. Cypriano (2005) afirma que *Valsas* (1982) reuniu onze choros e valsas brasileiras, sete delas de Zequinha de Abreu. Pina Bausch considerava *Valsas* uma peça sobre o Brasil, pois ela foi criada logo depois da turnê da companhia pelo País, e a música brasileira foi uma fonte de inspiração (CYPRIANO, 2005).

Desde então, a música brasileira foi utilizada constantemente pela diretora, como, por exemplo, “S Wonderful”, na voz de João Gilberto, em *O Dido* (1999); “Alô Alô, Marciano”, com Elis Regina, em *Só Você* (1996); “Que Não Se Vê” e “Leãozinho”, de Caetano Veloso em *Terra de Prados* (2000) e *Para as crianças de ontem, hoje e amanhã* (2002), respectivamente; “Desentope Batucada”, de Marcos Suzano, “Samba de Orfeu” de Luiz Bonfá e “Batuque nº 16”, de Baden Powell na peça *Mazurca Fogo* (1998).

3.5 Presença de Raimund Hoghe como dramaturgista

De 1980 a 1989, o nome de Raimund Hoghe aparece acompanhado da função “dramaturgia” na ficha técnica das peças do *Tanztheater Wuppertal* criadas no período. Ele é autor dos livros *Bandoneon - em que o tango pode ser bom para tudo?*, *Pina Bausch: histoires de théâtre dansé* e de outros textos sobre o trabalho de Pina Bausch. Hoghe escreve de forma poética e fragmentada sobre o trabalho da companhia, são “notas, fragmentos e associações” feitos ao longo dos ensaios. *Bandoneon – em que o tango pode ser bom para tudo?* reúne raros momentos da elaboração de uma peça do *Tanztheater Wuppertal* sob a ótica de um de seus criadores. O discurso de Hoghe é aberto, maleável. Esse livro apresenta um diário de notas sobre a criação da peça *Bandoneon*²⁰, o que demonstra que Hoghe estava sempre presente nos ensaios e indica que o seu trabalho estava orientado para a prática, para o trabalho de criação. Ana Pais cita a colaboração de Raimund Hoghe no *Tanztheater Wuppertal* como um exemplo paradigmático:

Veja-se, como exemplo paradigmático, o corte na ética e prática de ensaio levado a cabo por Pina Bausch nos finais dos anos 1970 – quando a coreógrafa alemã delega aos bailarinos a responsabilidade de constante criação de uma quantidade enorme de material coreográfico e dramático – e o início da célebre colaboração, iniciada em

²⁰ Ver figura na página 62.

1979 (sic), entre Pina Bausch e o dramaturgista Raimund Hoghe (PAIS, 2004, p. 09).

A participação de Hoghe nos ensaios parece indicar que a sua colaboração com Pina Bausch acontecia no sentido de oferecer um suporte ao trabalho de criação, como um colaborador crítico, como outro olhar que contribuía para a criação.

Sobre sua participação como dramaturgista no *Tanztheater Wuppertal*, Hoghe afirma que ele e Pina estavam procurando coisas parecidas; queriam falar sobre a vida e o amor. Hoghe declara que aprendeu com ela a importância de buscar o porquê de as pessoas se moverem, mais do que como elas se movem. O dramaturgista afirma que a conexão entre arte e vida sempre esteve presente no seu trabalho e que o mais importante era estar aberto para as possibilidades que surgiam em diferentes situações (ECUM, 1998).

Hoghe (1987) relata que, no processo de criação das peças, Pina Bausch, muito concentrada e muito calma, acompanhava a pesquisa de seu grupo, observando. Dificilmente havia interrupção ao longo do ensaio, e, regra geral, as suas intervenções só aconteciam depois de uma fase de longa pesquisa. Ela se aproximava de uma pessoa ou de outra e lhes falava em voz baixa. Suas intervenções não eram direcionadas a todos, elas eram direcionadas para a pessoa interpelada e à sua situação. De acordo com Hoghe (1987), não eram dados conselhos gerais, nem havia teorias generalizantes. Se um bailarino perguntasse à diretora se numa cena ele deveria falar ou simplesmente criar uma atmosfera, ela respondia: “É preciso ensaiar, eu não posso te dizer assim, de maneira teórica” (BAUSCH *apud* HOGHE, 1987, p. 9). O dramaturgista afirma que nas peças de Pina Bausch as histórias se desenvolvem, se ampliam, se modificam e tornam-se muito diferentes do que foi inicialmente pensado:

O ponto de partida modifica-se durante os ensaios, cresce, desenha círculos, amplia-se, torna-se questionável – como o ponto de partida “ternura”, em *Kontakthof*. [...] As perguntas que Pina Bausch formula repetidamente são como um soletrar, como uma tentativa de começar novamente do princípio, de descobrir o mundo como uma criança e de abrir portas fechadas até então; de perguntando obter clareza e novas definições de si mesmo, sensações, relações, realidade – uma nova definição também daquilo que pode ser a dança. Uma vez num ensaio, Pina Bausch disse: “uma carícia também pode ser como uma dança”(HOGHE, [1990?], p. 22).

De acordo com o autor, nas peças de Bausch as pessoas procuram segurança num ambiente inseguro, fazem profissão da dúvida e da insegurança. Hoghe (1987) declara que Pina Bausch frequentemente tinha dúvidas e limitava suas declarações. Muitas vezes ela dizia “talvez”, “eu não sei” ou “eu tenho o sentimento”.

Raimund Hoghe (1989) declara que Pina Bausch mostra as pessoas em suas complexidades e contradições, com ou sem máscaras. De acordo com esse autor, as peças são montadas a partir de muitas histórias que se superpõem, se entrecruzam e se perdem para reaparecer em algum lugar. O aparentemente contraditório se complementa: o cômico e o luto, canções populares e música clássica, momentos ruidosos e silenciosos, imagens luminosas e escuras. Hoghe (1987) afirma, também, que as peças da diretora apresentam desfiles de modelos do comportamento humano, e que esses movimentos não são parte da história, mas são a própria história. As peças de Bausch falam do desejo de se relacionar com coisas verdadeiras, do desejo de correr riscos verdadeiros e de fazer experiências verdadeiras.

É interessante observar que, na maior parte das peças do repertório do *Tanztheater Wuppertal*, Pina Bausch contava também com alguns assistentes que a ajudavam no processo de criação. Esses assistentes variavam de peça para peça. Durante o período em que trabalhou com a companhia, Rolf Borzik foi assistente em várias peças, além de cenógrafo e figurinista. Marion Cito (figurinista), Hans Pop, Mathias Burket (assistente musical), Jan Minarik (bailarino), Robert Sturm (assistente de Pina Bausch), entre outros, também aparecem frequentemente como assistentes nas montagens, além de exercerem suas funções específicas.

3.6 Aproximações e diferenças entre os procedimentos de Bausch e Brecht

Servos (1984) e Koudela (2001) apontam para pontos em comum entre os procedimentos usados por Brecht em seu teatro épico e os procedimentos usados por Pina Bausch na dança-teatro. Esses autores identificam dentro do teatro épico de Brecht o teatro didático como o lugar em que os procedimentos mais se assemelham aos de Bausch. O teatro didático de Brecht buscava experimentar diferentes formas de constituição social do sujeito através da arte. Segundo Koudela (2001), no Brecht das peças didáticas, o modo performático substitui o modo narrativo da fábula dos textos clássicos, e a experimentação promove o exame crítico da percepção física dos gestos. O trabalho nas peças didáticas seria com a linguagem. De acordo com a autora, “a peça didática se diferencia da peça épica de espetáculo, que exige a arte da interpretação. Brecht sublinha que a principal função da peça didática é a educação dos participantes do *Kunstakt* (ato artístico)” (KOUDELA, 1999, p.13).

O teatro didático de Brecht tem a intenção de apresentar um palco científico, capaz de mostrar a necessidade e a possibilidade de transformação da sociedade. Por isso, Brecht exige que a ilusão seja eliminada. Segundo Rosenfeld (2002), essa ilusão que gera intensa identificação emocional e leva o público a esquecer-se de tudo no teatro dramático,

afigura-se para Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse. O diretor e dramaturgo alemão proçõe um espectador ativo, que consiga olhar criticamente para a sua realidade, pois o homem deve ser visto como um ser em processo, capaz de transformar-se e de transformar o mundo. O procedimento que Brecht usa para gerar a consciência crítica é o efeito de distanciamento:

Distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar o espanto e a curiosidade. A finalidade dessa técnica do efeito de distanciamento consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados. (BRECHT *apud* BORNHEIM, 1992, p. 243).

Segundo Gerd Bornheim (1992), Brecht considera que a experiência do distanciamento chega a caracterizar o comportamento humano em geral. No caso do teatro, Brecht acreditava que a identificação do espectador com o que acontece em cena impediria que este desenvolvesse uma visão crítica sobre o que estava assistindo. Por isso, o teatro deveria evitar a identificação e despertar a consciência crítica do espectador através do distanciamento.

A progressão do conhecimento é para Brecht, assim como para Hegel, um processo dialético, ou seja, aquilo que é tomado como naturalmente compreensível torna-se incompreensível e, num terceiro momento, atinge o conhecimento crítico do dado inicial. Um exemplo disso foi a formulação da lei da gravidade: quando Newton viu uma maçã cair de uma árvore, ele teve o *insight* da lei da gravidade. Observando um acontecimento banal como a queda de uma maçã, o cientista lançou um olhar crítico sobre o acontecimento e conseguiu ver além do óbvio: aquilo que era naturalmente compreensível, como a queda de uma maçã, torna-se incompreensível porque a causa da queda é desconhecida, e, num terceiro momento, atinge o conhecimento crítico do dado inicial, quando Newton formula a lei da gravidade e explica racionalmente que a maçã cai porque existe uma força de atração entre os corpos, no caso, o planeta Terra e a maçã.

De acordo com Servos (2008), nas peças de Pina Bausch os procedimentos do teatro épico são aplicados às ações individuais e às cenas individuais e são elementos essenciais para a diretora alemã, assim como eram para Brecht. Junto com os temas tirados do mundo da experiência do dia a dia, esses procedimentos ajudam a apresentar as pessoas como elas realmente são.

Segundo o autor, as peças de Pina Bausch apropriam-se da realidade na forma de situações isoladas, criando um amplo panorama do fenômeno. A diretora sonda a profundidade dos hábitos e das emoções e traz seus achados à luz do dia. De acordo com Servos (2008), nas peças de Bausch existe uma fome de experiência sem julgamento moral. As peças apresentam seus achados. O trabalho envolve continuamente colher amostras da vida diária, no sentido de colocar em teste as formas de interação entre os seres humanos. As obras possuem a liberdade de um experimento, elas não começam de opiniões pré-concebidas. Pina Bausch faz as perguntas, e suas peças revelam as descobertas feitas por todos que participam da criação.

As perguntas que Pina Bausch formula provocam nos bailarinos o distanciamento em relação às suas próprias emoções e às convenções sociais que podem ser identificadas em seus comportamentos, pois coisas que são vistas como normas geralmente aceitas são tiradas de seus contextos familiares e têm sua experiência renovada. As convenções internalizadas, que se tornaram uma segunda natureza, tornam-se mais óbvias pelo distanciamento.

O efeito de distanciamento nas peças de Pina Bausch vem também da estrutura da colagem. Quando a diretora cola uma resposta de seus bailarinos com outra resposta, que originariamente não estava no mesmo contexto que a primeira, ela provoca um novo olhar em relação a ambas. A imagem distanciada permite que a linguagem do corpo seja reconhecida, mas, ao mesmo tempo, pareça estranha. Coisas que na vida diária tornaram-se uma questão de curso são percebidas com distanciamento.

De acordo com Servos (1984), o distanciamento em Bausch é atingido também com o uso da comédia. Séries inteiras de movimentos são apresentadas em câmera lenta ou são executadas em velocidade rápida. O espectador, ao mesmo tempo em que ri, reconhece no palco a realidade do próprio comportamento. O humor revela alguma coisa que estava escondida.

Além do efeito de distanciamento, Servos (1984) identifica outros procedimentos do teatro didático no trabalho do *Tanztheater Wuppertal*. São eles o *Gestus*, a exibição consciente dos processos criativos e os temas emprestados do mundo da experiência de todos os dias. A seguir, farei uma reflexão sobre cada um desses procedimentos.

Em seu “Pequeno Órganon para o teatro”, Brecht diz que seu teatro extrai tudo do *Gestus*:

Chamamos esfera do *Gestus* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um *Gestus* social; as personagens injuriam-se

mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente etc. Às atitudes tomadas de homem para homem pertencem, também, as que na aparência são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou a exteriorização religiosa. A exteriorização do *Gestus* é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e, pelo contrário, reforçar todo o complexo expressivo (BRECHT, 2005, p. 155).

De acordo com Servos (1984), Bausch também captura “tudo do *Gestus*”, entretanto, em Bausch o *Gestus* refere-se à esfera das ações físicas. Ele não dá suporte ou contrasta uma declaração literária, mas, ao contrário, “fala” por si mesmo.

O corpo não é mais um meio para um fim. Ele mesmo tornou-se o assunto da apresentação. Alguma coisa nova surgiu na história da dança: o corpo está contando sua própria história. Quando, por exemplo, um homem carrega uma mulher jogada sobre seus ombros como um cachecol como um sinal que para ele, ela não é mais que um acessório decorativo, uma cena como esta não necessita de mais interpretação. Ela não deve ser analisada buscando seu significado (SERVOS, 1984, p. 23, tradução da autora).

Há, em Brecht, uma diferenciação entre gesto e *Gestus*. O *Gestus* é considerado como o gesto que não é apenas individual e que tem um sentido social. “*Gestus* social é o *Gestus* relevante para a sociedade, o *Gestus* que deixa inferir conclusões sobre a situação da sociedade” (BRECHT *apud* BORNHEIM, 1992, p. 282).

Com esta palavra [*Gestus*] compreendemos todo um complexo de gestos isolados dos mais diversos tipos, associados a declarações, que se relaciona às bases de um acontecimento humano que pode ser separado e que se refere à atitude geral de todos relativamente a este acontecimento (como a condenação de uma pessoa por outras, ou uma deliberação, ou uma luta, e assim por diante); ou um complexo de gestos e declarações que, vindos de uma única pessoa, desencadeia certos acontecimentos (a atitude hesitante de Hamlet, ou a confissão de Galileu, e assim outros mais); ou, ainda, simplesmente a atitude de base de uma pessoa (como a satisfação ou a espera) (BRECHT *apud* BORNHEIM, 1992, p. 283).

Os sentimentos e a conduta social dos indivíduos devem ser colocados em termos de exterioridade.

Um homem que compra um peixe mostra, entre outras coisas, o *Gestus* de quem compra um peixe. Um homem que escreve seu testamento, uma mulher que seduz um homem, um homem que faz um pagamento a dez homens, um policial que espanca um homem – em tudo isto existe o *Gestus* social. Um homem que invoca o seu Deus faz um *Gestus*, segundo esta definição, somente quando ele é feito em relação a outros ou num conjunto em que surgem relações de homem para homem (como a oração do rei em Hamlet) (BRECHT *apud* BORNHEIM, 1992, p. 282).

Segundo Brecht, no teatro os gestos devem ser escolhidos e “devem mostrar, por assim dizer, os costumes e usos do corpo” (BRECHT *apud* BORNHEIM, 1992, p. 273). Isso quer dizer que todo o trabalho em torno do gesto deve sempre ter em vista sua conotação social.

A finalidade do efeito de distanciamento consiste em distanciar o *Gestus* social que subestá (sic) em todos os acontecimentos. Por *Gestus* social entende-se a expressão mímica e gestual das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam (BRECHT *apud* BORNHEIM, 1992, p. 281).

De acordo com Servos (2008), enquanto o teatro didático de Brecht está voltado para o contexto social, a dança-teatro de Pina Bausch começa das convenções e normas internalizadas. Segundo esse autor, nas peças do *Tanztheater Wuppertal*, as condições sociais podem ser lidas diretamente no comportamento físico das pessoas. Os bailarinos são os demonstradores de seus próprios corpos. Pina Bausch está interessada nas marcas que o contexto social deixa nos corpos. O corpo fala por si mesmo, ele não é um meio para um fim, ele é o assunto. Servos (2008) afirma que o distanciamento da linguagem cotidiana do corpo mostra como comportamentos que são como uma segunda natureza podem ser vistos com estranhamento. Quando Pina Bausch pergunta a seus bailarinos sobre suas experiências, eles apresentam suas respostas. O campo de trabalho envolve colher amostras das experiências dos bailarinos, sem julgamento moral. Há um interesse em mostrar as pessoas como elas realmente são. Nesse sentido, Bausch parte do indivíduo para chegar ao social, enquanto Brecht parte do social para chegar ao indivíduo. Partem de extremos diferentes, mas acabam se encontrando, como afirmam Lima e Hildebrando:

Poderíamos inserir Bausch e Brecht como dois extremos ligados pela Banda de Moebius, uma, ao andar pelo caminho do sujeito deságua no social, e o outro, ao andar pelo caminho do social deságua no sujeito (LIMA; HILDEBRANDO, 2008, p. 74).

Outro procedimento do teatro didático que pode ser identificado no trabalho do *Tanztheater Wuppertal* é a exibição consciente dos processos criativos e de suas ferramentas. Em muitas peças de Pina Bausch, o palco está todo aberto, despido até as portas de incêndio, e o uso do palco pelos bailarinos estende-se além do fosso da orquestra, indo até o proscênio. Segundo Servos,

Os bailarinos explicam a próxima passagem, discutem a cena seguinte, não fazem segredo de seu mau humor, ou do seu divertimento no seu trabalho; andam para frente com as palavras, “eu tenho que fazer alguma coisa”, e são incertos de si mesmos.[...]Revelando a visão dos processos criativos e de suas ferramentas, a dança-teatro destrói a astuta ilusão teatral. O teatro é trazido de volta à vida como um processo em andamento de compreender a realidade. Ele se alimenta das contradições da realidade e lida com elas na frente do público (SERVOS, 1984, p. 25, tradução da autora).

Bausch também recolhia temas vindos do mundo das experiências do dia a dia, assim como Brecht fazia. As perguntas que Pina Bausch formulava, como, por exemplo, “o que você faz quando está envergonhado?” ou “faça a uma pessoa algo que incomodaria a você” estão relacionadas às experiências de seus bailarinos. Tanto em Bausch como em Brecht, os limites entre arte e vida foram rompidos, e o corpo que está em cena é um corpo político, inscrito no contexto social. Segundo Servos (1984), enquanto a atenção do teatro didático está voltada principalmente para o contexto social e organiza os fenômenos de acordo com uma visão de mundo pré-concebida, Bausch começa das normas e convenções internalizadas, pois as convenções também podem ser lidas nos comportamentos individuais.

Apesar de todas essas proximidades entre os procedimentos usados por Pina Bausch na dança-teatro com os procedimentos usados por Brecht, a principal diferença entre eles é a ausência de fábula nas peças de Pina Bausch, pois, como já foi dito, desde que a coreógrafa começou a compor suas peças com o método das perguntas, no final da década de 1970, a estrutura das peças criadas surge da colagem e da repetição das respostas dadas pelos bailarinos, e não de uma narrativa, como acontece em Brecht.

3.7 A dramaturgia de Pina Bausch dentro do contexto do teatro pós-dramático

Como foi visto no começo deste capítulo, Lehmann (2007) inclui as peças de Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal* dentro do conceito de teatro pós-dramático. A respeito da dança, o autor declara que “a dança é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula energia; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto” (LEHMANN, 2007, p. 339).

Segundo esse autor, o corpo pós-dramático caracteriza-se por sua presença e, por isso, é na dança que as novas imagens corporais podem ser consideradas de modo mais claro. Mas, ainda de acordo com Lehmann (2007), essa ênfase no corpo e na presença caracteriza, de um modo geral, a manifestação do corpo no teatro pós-dramático, onde a realidade própria das tensões corporais, livres de sentido, toma o lugar da tensão dramática. O corpo parece

desencadear energias até então desconhecidas ou secretas. Para o autor, o processo dramático se dá *entre* os corpos, enquanto que o processo pós-dramático se dá *no* corpo.

Nessa auto-dramatização, a representação dramática de ações e acontecimentos é substituída pela atualização de percepções corporais latentes. No lugar do drama como meio de complexa e simbólica representação de conflitos, encontra-se a vertigem corporal de gestos (LEHMANN, 2007, p. 340).

O autor afirma que a nova dança renuncia ao corpo ideal e privilegia a descontinuidade. Os aspectos negativos do corpo, como carga, dor e violência, se antepõem à harmonia que era preciosa para a tradição da dança. O corpo no teatro pós-dramático é exposto como sua própria mensagem, mas, ao mesmo tempo, aparece como um elemento profundamente estranho a si mesmo: o “próprio” é terra incógnita. Os elementos inusitados e estranhos do corpo são levados à superfície, à flor da pele. O que se enfatiza no corpo não é a unidade de um eu dançante, mas, sobretudo, o potencial das diversas variações gestuais possíveis. Segundo esse autor, na dança-teatro de Pina Bausch os gestos são percebidos como realidade antes de qualquer significação:

O teatro de Pina Bausch é uma marcante e minuciosa exploração do corpo, e mesmo sendo coreografia genial é muito mais do que apenas linguagem formal próxima do balé. A começar pelas imagens cênicas, quase sempre repletas de material real: folhagem, terra, água, flores. Assim como os objetos, os gestos corporais são perceptíveis como realidades antes de toda significação, de modo que não mais conseguimos perceber efetivamente a realidade exterior no percurso da visão, orientada cada vez mais para o abstrato. O corpo sofre pela infância perdida; o teatro de dança a investiga novamente (LEHMANN, 2007, p. 340).

Como afirma Norbert Servos (1984), na dança-teatro de Bausch os bailarinos aparecem não como se estivessem desempenhando seus papéis de forma técnica, mas desprotegidos em suas próprias personalidades, e desenvolvem uma lógica corporal própria, ao invés de aparecerem como portadores de uma intenção exterior a eles. Seus medos e alegrias possuem a força de uma experiência autêntica. A dança-teatro mostra a história universal do corpo, pois está também sempre contando alguma coisa da história real da vida das pessoas. Como declara Cypriano (2005), os bailarinos do *Tanztheater Wuppertal* representam a si próprios. Nas peças, os bailarinos são chamados pelos próprios nomes, contam experiências vividas ou imaginadas; cria-se, assim, um jogo entre realidade e representação. As experiências diárias dos indivíduos são demonstradas no palco e são, assim, experienciáveis. Servos (1984) chama a dança-teatro de Pina Bausch de ‘teatro da experiência’. De acordo com o autor, o real significado do trabalho da diretora está em como ela ampliou o conceito

de dança, liberando o termo coreografia de sua estreita definição como uma série de movimentos conectados. A passagem da dança de um nível estético abstrato para aquele do comportamento físico cotidiano muda muito o significado desta. Aumentar a consciência na dança significa confrontá-la com a realidade. De forma crescente, a própria dança se tornou um objeto a ser questionado.

A dança-teatro desenvolveu-se em algo que alguém poderia definir como ‘teatro da experiência’, um teatro que fez a realidade comunicada de uma forma estética, tangível como uma realidade física. Simultaneamente rejeitando limitações literárias e concretizando a abstração da dança, o *Tanztheater Wuppertal* fez dança – talvez pela primeira vez em sua história – consciente de si mesma, libertou a dança para seus próprios meios (SERVOS, 1984, p. 20, tradução da autora).

Segundo Servos (1984), esse tipo de ‘teatro da experiência’ não somente muda as condições da recepção envolvendo todos os sentidos do espectador, mas transfere a dança de um nível estético abstrato para a experiência física do dia a dia. Enquanto a dança era vista como o domínio de ilusões atrativas, como um refúgio para uma técnica que se autossatisfazia, o trabalho de Bausch faz o espectador voltar-se para a realidade. De acordo com a diretora alemã:

Tudo é sempre diretamente visível e cada espectador pode compreender de imediato com seu próprio corpo e seu próprio coração. Essa é a maravilha da dança: que o corpo seja uma realidade pela qual se atravessa. Ele nos dá algo bastante concreto que se pode captar, sentir e que nos move. Os espectadores são sempre uma parte do espetáculo, tal como eu própria sou uma parte do espetáculo, ainda que não esteja no palco. E cada espectador é convidado a confiar em seus próprios sentimentos. Em nossos programas também nunca há uma indicação de como as peças devem ser compreendidas. Temos de fazer nossas próprias experiências, como na vida. Isso ninguém pode nos impedir (BAUSCH, 2000, p. 13).

Bausch convida o espectador a fazer sua própria experiência e a confiar nos próprios sentimentos. Não há indicação de como as peças devem ser compreendidas. Tal como afirma Lehmann (2007) em relação ao teatro pós-dramático, na dança-teatro o sentido é considerado não como algo fixo e estático, mas como algo que resulta do modo como a audiência é movida pela apresentação ou é desencaminhada por ela. O teatro pós-dramático não aspira à totalidade de uma composição. Ele abdica do critério da unidade de ação e da totalidade, que eram características do teatro dramático. Segundo Lehmann (2007), no teatro pós-dramático a síntese é explicitamente combatida. Nesse sentido, não se pode pensar em um processo dialético, como acontecia no teatro dramático. O autor afirma que o drama possui a estrutura dialética, pois apresenta diálogo, conflito e solução, e que teóricos marxistas

consideravam o drama como o suprassumo da dialética na história. Segundo ele, “o drama está intrinsecamente relacionado com a noção de dialética, dialética no sentido de um conflito que tem uma progressão e que vai caminhar depois, mais à frente, para uma síntese. Não há como distanciar o conceito de drama dessa dialética” (LEHMANN, 2009, p. 235).

No teatro pós-dramático, ao contrário, a síntese é combatida, e a estrutura dramaturgical das peças caracteriza-se pela descontinuidade, pela colagem e pela dissolução da narrativa. Há então uma substituição da percepção uniformizante e concludente por uma percepção aberta e fragmentada. O teatro pós-dramático torna-se “mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação” (LEHMANN, 2008, p. 143).

No teatro pós-dramático, estamos diante de uma prática artística que problematiza o “estado do espectador” como comportamento social inocente e demanda uma perceptibilidade intensificada, com clara conotação política, contrapondo-se de modo crítico à percepção da sociedade de consumo. Em relação à recepção, Servos (1984) afirma que uma conexão de sentido pode ser feita somente quando a corporalidade (a consciência física retratada) no palco se relaciona com a experiência física do espectador. Essa conexão depende das expectativas concretas (físicas) do espectador que é provocado pelas atividades no palco, e, portanto, tem a oportunidade de aprender novas lições:

Desde que as peças de Bausch não têm a fábula no sentido Brechtiano, a coerência só se torna aparente durante o processo da recepção. Neste sentido, as peças não são completas. Elas não são autossustentáveis trabalhos de arte porque, a fim de se desenvolver completamente, elas requerem um espectador ativo. A chave está com a audiência, que é levada a questionar seus interesses e suas próprias experiências diárias. Isto poderia e, realmente, deveria, ser comparado criticamente com os acontecimentos no palco e ser relacionado com eles (SERVOS, 1984, p. 20, tradução da autora).

Lehmann (2007) afirma que devemos olhar para o aspecto político em termos do que ele causa, e não do que ele diz. É preciso recuperar a relação da percepção com a experiência própria. A tentativa de articular e identificar o que foi testemunhado é considerada em si como um ato político. A arte pós-dramática é vista como um contraponto ao processo de massificação da indústria cultural. “Desse modo, a tendência “pós-dramática” seria uma novidade histórica não apenas por razões formais, mas também pela negação estética dos padrões de percepção dominantes na sociedade midiática” (CARVALHO, 2007, p. 07).

Carvalho (2007) afirma que é de Adorno que Lehmann extrai a terrível imagem de uma totalização do imaginário coletivo segundo uma estratégia de apassivamento pela imposição da relação de consumo. Para Lehmann (2007), o engajamento político do teatro pós-dramático está em como ele lida com a percepção do espectador. E afirma que em nossa sociedade as percepções são modeladas pela mídia. A imagem reproduzida pela mídia é recebida pelo espectador longe de sua proveniência, por isso inscreve-se nele uma indiferença em relação a tudo o que lhe é mostrado. O espectador entra em contato com tudo o que é mostrado e, ao mesmo tempo, sente-se desconectado da profusão dos fatos. Diante dessa situação, a política do teatro é vista como uma *política da percepção*, pois se torna necessário tornar visíveis “os fios arrebitados entre a percepção e a experiência própria” (LEHMANN, 2007, p. 425). Só por meio de uma política da percepção, cujo nome, segundo o autor, também poderia ser “estética da responsabilidade”, é que o teatro pode ser capaz de reagir a essa situação. O autor lança a pergunta:

Hoje em dia será que o desprezo pelos estímulos espontâneos (por exemplo, em relação ao meio ambiente, aos animais, ao clima, à frieza social) em favor de uma racionalidade econômica de metas já não levou a desastres evidentes e irremediáveis? À luz dessa observação do declínio progressivo da relação afetiva imediata, ganha importância crescente uma cultura de afetos, o treinamento de uma emocionalidade não atrelada a considerações racionais prévias (LEHMANN, 2007, p. 426).

Walter Benjamin (1987) demonstra o enfraquecimento da experiência (em alemão, *Erfahrung*) no mundo capitalista moderno em detrimento de outro conceito, o de vivência (em alemão, *Erlebnis*), característica do indivíduo solitário. O autor estabelece um laço entre o fracasso da experiência e o fim da narrativa. Segundo esse filósofo, as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação, por isso a memória e a tradição comuns já não existem, e o indivíduo sente-se isolado, desorientado. O empobrecimento da arte de contar parte, portanto, do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e linguagem. Benjamin (1987) afirma que a arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna. De acordo com o autor, a experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte, o que pressupõe uma comunidade de vida e de discurso que o rápido desenvolvimento do capitalismo impede de acontecer. Benjamin fala também da necessidade de reconstrução da experiência para

garantir uma memória comum e para reagir à desagregação e ao esfacelamento do social. O filósofo alemão afirma que a ideia de uma reconstrução da experiência deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade, que seria fruto de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconhecem a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da vivência individual. A arte pode, então, ser vista como um lugar de resgate da percepção e da experiência.

Desenvolver a percepção torna-se realmente um ato político em um tempo em que a automatização engole tudo. Segundo Victor Sklovski, a arte seria um instrumento para reavivar as percepções:

Para ressuscitar nossa percepção da vida, para tornar sensíveis as coisas, para fazer de uma pedra uma pedra, existe o que chamamos de arte. O propósito da arte é nos dar uma sensação da coisa, uma sensação que deve ser visão e não apenas reconhecimento. Para obter tal resultado, a arte se serve de dois procedimentos: o estranhamento das coisas e a complicação da forma, com a qual tende a tornar mais difícil a percepção e prolongar sua duração. Na arte o processo de percepção é de fato um fim em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é um meio de experimentar o devir de uma coisa; para ela, o que foi não tem a menor importância (SKLOVSKI, 1973, p. 96).

A dança-teatro de Pina Bausch dá a sua contribuição para o resgate da percepção, pois revela regras sociais internalizadas e o comportamento das pessoas. As experiências apresentadas tornam-se experienciáveis pelo espectador.

Recepção passiva é impossível. “Teatro da experiência” não finge. Ele é. Porque o espectador é afetado pela autenticidade destas emoções que confundem tanto o sentido, quanto os sentidos, mas é simultaneamente agradável, ele deve também tomar uma decisão, deve definir sua própria posição. Ele não é mais o consumidor de prazeres inconsequentes, nem é testemunha de uma interpretação da realidade. Ele está incluído numa experiência total que permite a experiência da realidade num estado de excitação sensual (SERVOS, 1984, p. 21, tradução da autora).

Pina Bausch influenciou e continua a influenciar a dança, o teatro, as artes visuais e a performance, entre outras manifestações artísticas. Importantes artistas como Federico Fellini, Peter Brook, Pedro Almodóvar, Caetano Veloso, entre muitos outros, deram seu testemunho de como o trabalho dessa artista teve um forte impacto sobre eles. Isto nos mostra a força de seu trabalho e nos convida a abrir novas possibilidades para nossas próprias produções. Por isso, observar a construção dramática das suas peças e as escolhas que ela faz em relação ao treinamento dos bailarinos pode nos fornecer importantes caminhos para a criação e a composição de nossas obras e para a construção dos corpos que vão para a cena.

Os artistas interessados em buscar novas linguagens que revelem novas possibilidades para os seres humanos e suas relações podem encontrar no trabalho de Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal* um terreno fértil para alimentar as próprias criações.



Figura 5 – Pina Bausch e Rolf Borzik

Fonte: *TANZTHEATER WUPPERTAL*, 1999, p. 77.



Figura 6 – *Sagração da Primavera*

Fonte: CYPRIANO, 2005, p. 44.



Figura 7 – Árias

Fonte: DELAHAYE, 2007, p. 112



Figura 8 – 1980

Fonte: KAUFMANN, 1998.



Figura 9 – Dominique Mercy em *Bandoneon*

Fonte: SERVOS, 2008, p. 148.

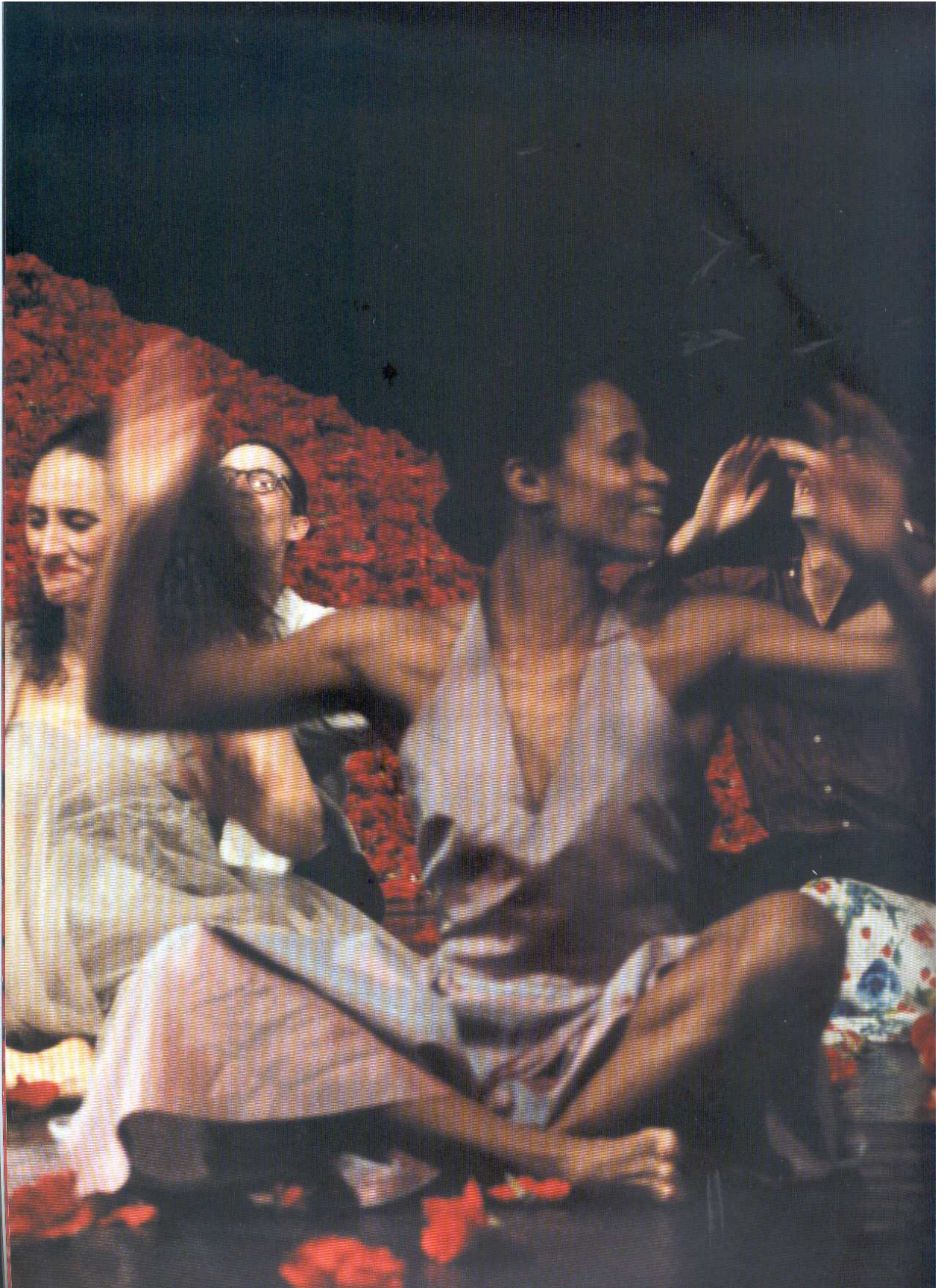


Figura 10 - Regina Advento em *O limpador de vidraças*

Fonte: KAUFMANN, 1998.

4 CAPÍTULO 3: PESQUISA DE CAMPO NO *TANZTHEATER WUPPERTAL*

Neste capítulo, será feito um aprofundamento das questões relativas à construção dramaturgica das peças do *Tanztheater Wuppertal*, a partir da observação de como os trabalhos são desenvolvidos na prática. Para este estudo, realizei pesquisa de campo em fevereiro de 2008 e em abril e maio de 2009, em Wuppertal, na Alemanha, acompanhando o trabalho dessa companhia em suas atividades diárias, a partir de um convite de Morena Nascimento, bailarina do *Tanztheater Wuppertal*. Robert Sturm, assistente de Pina Bausch, permitiu-me fazer aulas de dança junto com a companhia, assistir a ensaios e pesquisar nos arquivos de vídeos e jornais do *Tanztheater Wuppertal*.

Nessa pesquisa de campo, entrevistei Regina Advento e Morena Nascimento, ambas bailarinas da companhia. Essas entrevistas trouxeram importantes informações e reflexões para o presente estudo e estão anexadas nesta dissertação. Essa oportunidade de conversar com membros do *Tanztheater Wuppertal* e de participar de atividades da companhia foi muito significativa para o estudo de como os trabalhos são desenvolvidos na prática.

Nos dois períodos em que estive em Wuppertal, os membros do *Tanztheater* estavam em processo de criação de uma peça e, paralelamente, ensaiavam outras de seu repertório. Em fevereiro de 2008, a companhia estava criando a peça *Sweet Mambo*, que estreou em maio do mesmo ano, e ensaiando as peças *Sagração da Primavera*, *Palermo Palermo* e *Café Muller*. Em abril e maio de 2009, o *Tanztheater Wuppertal* estava em processo de criação de uma peça em co-produção com o Chile, ao mesmo tempo em que ensaiava a peça *Os Sete Pecados Capitais*. Nessas ocasiões, presenciei os ensaios das peças *Sagração da Primavera*, *Palermo Palermo* e *Os Sete Pecados Capitais*.

A sede dos ensaios do *Tanztheater Wuppertal* é um antigo cinema, chamado *Lichtburg*²¹. De acordo com Bentivoglio (1994), durante a montagem de *Renate Wandert Aus* (1977), a sala de ensaios do Teatro *Opernhaus*, sede da companhia, tornou-se muito pequena para as novas experiências. Foi, então, necessário encontrar um novo espaço, que deveria ser perto do teatro. O *Lichtburg* foi considerado ideal e, reformado, tornou-se a sede dos ensaios da companhia.

As cadeiras do antigo cinema foram retiradas e, assim, foi criado um grande espaço para os ensaios. No interior desse espaço há um piano, barras móveis para aulas de

²¹ Ver figura na página 84.

dança, grandes espelhos com rodas em suas bases, araras com figurinos e várias cadeiras. As paredes do espaço interno são cobertas com um tecido verde, já desbotado, e o pé direito é extremamente alto. O espaço onde ficava a tela do cinema é onde os visitantes podem se acomodar para assistir aos ensaios. Logo em frente, Pina Bausch ficava assentada, diante de uma mesa, de onde ela conduzia os ensaios, sempre acompanhada de um de seus assistentes. Quando ela desejava fazer alguma correção, os bailarinos se aproximavam dela ou ela se levantava e ia até eles. As correções normalmente eram individuais ou feitas para um pequeno grupo de pessoas.

O *Tanztheater Wuppertal* trabalha de terça-feira a sábado, em dois turnos, de 10 às 14hs e de 18 às 22hs. Este é o horário tradicional das companhias oficiais alemãs, ou seja, aquelas financiadas pelo governo. O dia a dia de trabalho começa com uma aula, que pode ser de dança clássica ou de dança moderna. Essa aula normalmente tem a duração de uma hora e meia, mas isso pode variar, de acordo com a necessidade de tempo para os ensaios. Há sempre um revezamento dos professores de dança. Na ficha técnica da companhia, em 2009, os professores convidados eram: Christine Biedermann, Ernesta Covino, Ed Kortland (com os quais fiz aula), Christine Kono, Paul Melis, Agnes Pallai, Janet Panetta e Antony Rizzi. As aulas de Covino e de Biedermann eram de dança clássica, e as aulas de Kortland eram de dança moderna. Ed Kortland foi bailarino do *Tanztheater Wuppertal* e estudou na *Folkwang Hochschule*. É interessante observar que as aulas de Kortland parecem uma fusão da dança clássica com a dança moderna, pois começavam na barra e seguiam a estrutura de uma barra de dança clássica, com *plié, tandu, degagé, ronde jambe* etc, mas com elementos da dança moderna, como, por exemplo, um trabalho de tronco e braços com torções, contrações e movimentos executados com as pernas paralelas. Depois da barra, vinham exercícios no centro. De acordo com Morena Nascimento (informação oral), Kortland utiliza em suas aulas a técnica de Hans Zullig, que, como foi visto no Capítulo 1, foi professor na *Folkwang* e também trabalhava com a fusão da dança clássica com a moderna, o que representa uma continuidade em relação ao plano pedagógico proposto por Kurt Jooss.

Como foi dito anteriormente, em abril e maio de 2009, o *Tanztheater Wuppertal* estava em processo de criação de uma peça co-produzida com o Chile. Nos ensaios relativos ao processo de criação dessa peça, só era permitida a presença de quem estava participando da montagem. Pina Bausch considerava muito importante criar um ambiente íntimo durante esse processo, para que os bailarinos se sentissem seguros para experimentar diferentes abordagens em suas respostas. Nem mesmo os bailarinos da companhia que não participavam da criação podiam assistir a esses ensaios. Paralelamente a essa nova montagem, a companhia estava

ensaiando a peça *Os Sete Pecados Capitais*, criada em 1976, que seria apresentada no final do mês de abril, em Wuppertal.

Para apresentar as reflexões sobre o processo de criação e sobre a remontagem da peça *Os Sete Pecados Capitais*, este capítulo foi dividido em duas partes. Na primeira, será feito um aprofundamento da reflexão sobre o processo de criação, assunto que está diretamente ligado ao tema da dramaturgia e, na segunda parte, será feita uma reflexão sobre a dramaturgia da peça *Os Sete Pecados Capitais*.

4.1 Processo de criação da *Nova Peça 2009*²²

A última montagem dirigida por Pina Bausch foi a *Nova Peça 2009*, uma co-produção com o Chile. As co-produções do *Tanztheater Wuppertal* começaram em 1985, quando Pina Bausch foi convidada por Maurizio Scaparro, que, na época, era diretor artístico do Teatro de Roma, a criar uma peça, tendo a cidade de Roma como tema (CYPRIANO, 2005). O resultado foi o espetáculo *Viktor*. Depois dessa montagem, mais de dez peças foram montadas em co-produções com outras cidades ou países. Segundo o administrador Mathias Schmiegelt, as co-produções representam também um alívio financeiro para o *Tanztheater Wuppertal*, que é subsidiado pela cidade de Wuppertal (CYPRIANO, 2005).

As co-produções mostram o interesse de Pina Bausch pela interação entre diferentes culturas. Esse interesse pode ser identificado também na escolha de bailarinos de diferentes países e culturas para integrarem a companhia, entre eles três brasileiras Regina Advento, Ruth Amarante e Morena Nascimento. Nas conversas com os integrantes da companhia, é possível ouvir várias línguas diferentes: alemão, inglês, francês, espanhol, português e línguas orientais, entre outras. No palco, as diferenças entre os aspectos físicos e culturais tornam-se aparentes numa linguagem que é universal. Servos (2008) afirma que a diversidade é a ordem do dia no *Tanztheater Wuppertal*. Dentro dessa diversidade, Pina Bausch observa a possibilidade de comunicação entre diferentes culturas. Cada bailarino é visto em sua individualidade, em sua personalidade. As diferentes nacionalidades oferecem o material para um trabalho que transcende fronteiras.

Nas co-produções, de um modo geral, Pina Bausch dava preferência às culturas periféricas à Europa Central. Fábio Cypriano acompanhou Pina Bausch e sua companhia em sua pesquisa na co-produção com o Brasil, como repórter da *Folha de São Paulo* e como

²² Ver figura na página 82.

pesquisador. Cypriano (2005) relata que, em sua pesquisa em Salvador, a única exigência de Pina Bausch foi conhecer locais populares com muita gente. Bausch dizia que tinha paixão em observar tipos humanos. Jorge Puerta Armenta fala sobre isso:

Pina é sempre assim; ela observa tudo com seus olhos azuis, como a se alimentar da energia do local ou da situação observada. A minha impressão é que ela está sempre em busca de entender a energia do local. No palco, é essa energia que será vista, não é a própria situação de maneira alegórica que será apresentada. Quando dançamos no palco, é essa a energia que Pina espera reencontrar. Minha impressão é que ela vive dessa energia (ARMENTA *apud* CYPRIANO, 2005, p. 95).

De acordo com Morena Nascimento²³, o processo de criação da co-produção com o Chile começou em janeiro de 2009, e a peça estreou em 12 de junho deste ano, ainda sem título. É interessante observar que muitas peças da companhia só recebem um título depois da estréia. No caso da co-produção com o Chile, o título provisório é *Nova Peça 2009 (Neues Stück 2009)*.

Em fevereiro de 2009, a companhia foi para o Chile buscar estímulos para a criação. Em abril de 2009, a montagem estava na fase das perguntas e respostas, que já tinha se iniciado em janeiro. Os ensaios para a criação dessa peça começavam logo depois da aula. Em abril e maio de 2009, a maior parte do tempo de trabalho da companhia estava sendo dedicada a essa montagem. Pina Bausch estava sempre presente em todos os ensaios relativos ao processo de criação.

Segundo Morena Nascimento, entre janeiro e abril de 2009, tinham sido respondidas cerca de 80 perguntas, e uma primeira seleção do material criado já estava sendo feita. Cada bailarino possui um registro em vídeo de todas as suas respostas e, para a seleção, Pina dizia para cada um, individualmente, as partes que ela selecionara e que queria que a pessoa repetisse. De acordo com Nascimento, nas respostas que correspondem a movimentos de dança, Pina Bausch selecionava, em cada resposta, os movimentos que queria e os que deveriam ser descartados e, num segundo momento, pedia aos bailarinos que construíssem sequências maiores de movimento, juntando os movimentos que foram selecionados por ela em várias respostas. Cabia aos bailarinos descobrir como juntar pequenas sequências em uma sequência maior, que, assim que concluída, era novamente apresentada para a diretora. Até esse momento, tudo era construído sem música. Havia um acervo de figurinos que poderia ser usado, e os objetos cênicos necessários para a execução de cada resposta eram providenciados pela produção da companhia, a pedido dos bailarinos.

²³ Informação oral.

Nessa fase, Marion Cito, a figurinista, já estava bastante ativa no trabalho, estudando os tecidos e modelos dos figurinos. Os sapatos eram comprados em sapatarias normais, e não em lojas especializadas em dança. Marion Cito acompanhava cada bailarino na compra dos calçados. Acompanhei Morena Nascimento na compra dos seus. Foram comprados dois pares de sapatos com saltos bem altos, um preto e um vermelho.

O cenógrafo, Peter Pabst, também acompanhava o processo de criação desde o começo. Ele foi para o Chile com a companhia e, durante todo o processo, esteve em constante diálogo com Pina Bausch, mas o cenário sempre era definido no último mês da montagem, como será visto no decorrer deste capítulo.

A seguir, apresento algumas ideias de Pina Bausch, Marion Cito e Peter Pabst sobre processos de criação com o *Tanztheater Wuppertal*. A intenção é que cada artista fale com suas próprias palavras, por isso, foram selecionados trechos de entrevistas concedidas pelos três em diversos momentos de suas carreiras. Será, portanto, a partir das ideias dos próprios artistas envolvidos nos processos de criação que serão feitas as reflexões a seguir.

Royd Climenhaga (2009) traz em seu livro *Pina Bausch* uma interessante entrevista feita por Ruth Berghaus com a diretora alemã em 1987, na qual ela fala do processo de criação de suas peças. Ruth pergunta a Pina de onde o tema de uma peça vem. Ela responde:

De um sentimento que vem de dentro. O que eu disse antes, eu tento perceber o que eu sinto naquele momento, e é daí que eu encontro as perguntas para os meus bailarinos. Todas as perguntas vêm de mim. Depois da aula, nós nos encontramos e eu faço uma pergunta. Todos nós pensamos sobre ela. As perguntas são muito simples, todos podem responder ou dizer algo a respeito. Nós as escrevemos ou as registramos na memória. Depois, existem mais ideias que se somam e, através do que eu vejo, existem novas linhas, novas ideias. Todo este material, neste estágio inicial, não é a peça. Mas existem diferentes pequenas coisas que vêm daí e elas têm a ver com o que eu estou realmente procurando, mas que não tem uma imagem clara ou uma forma ainda. Então não há tema – exceto o que se apresenta (BAUSCH *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 46, tradução da autora).

Na mesma entrevista, Pina Bausch afirma que os bailarinos têm que ter muita paciência quando ela está tentando construir algo com as respostas que foram dadas às suas perguntas. A diretora declara que experimenta tudo o que é possível, mas que, às vezes, pode não encontrar muito facilmente o que procura e que muitas vezes abandona o que estava pensando, ou o que tinha planejado, em função do que surge nos ensaios. Pina Bausch diz saber para onde se deve ir, apesar de não poder explicar em palavras, e dá seu depoimento sobre o processo de criação:

O processo de trabalho – como nós construímos uma peça – com certeza mudou muito. No começo eu planejava todo movimento, muito especificamente. Sem medo. Eu queria fazer bem feito, por isso, eu planejava tudo com antecedência – ele faz isso, ela faz aquilo – e os figurinos, o cenário, etc. Tudo no seu lugar. E, enquanto eu estava trabalhando, de repente, eu via coisas que aconteciam e que me interessavam, então apareceu a questão: eu sigo o meu plano ou o que eu vi? Eu sempre segui o que era novo, nunca o meu plano. Eu sempre pensei, esta nova ideia, que eu vi agora, deve ser mais importante, mesmo que eu não saiba pra onde isto vai me levar. Em um certo ponto eu tive a coragem de não mais fazer planos. Quando eu faço uma nova peça, ela vem do que é apresentado no momento. Eu tento perceber o que eu sinto (PINA *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 45, tradução da autora).

A diretora do *Tanztheater Wuppertal* continua:

Os bailarinos precisam acreditar para responder o que eles sentem – com o grupo, na frente de todos. E eles precisam acreditar que eu vou fazer algo com isso, mas com respeito, para que eu tenha a liberdade de perguntar para eles qualquer coisa. Todos têm a mesma chance de contribuir para a peça; de repente alguém se torna mais importante, em outra peça outro se destaca. E quando alguém faz algo estúpido, todos riem. De qualquer forma, nós rimos bastante. No final, trata-se de encontrar as coisas certas. (PINA *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 44, tradução da autora).

O método das perguntas é um método bem aberto, que permite a ampliação das possibilidades criativas para o espetáculo e abre o leque de escolhas oferecido para a sua estruturação em relação a todos os elementos cênicos: música, cenário, figurino, atuação dos bailarinos. A colaboração dos bailarinos era vital para a criação das peças. Elas eram construídas a partir do investimento pessoal dos bailarinos em suas respostas à diretora. Vendo sucessivas peças, começa-se a conhecer os bailarinos e a reconhecer suas contribuições para o trabalho. As peças mostram perspectivas pessoais dos bailarinos, suas relações e como eles se conectam com o mundo. Como diz Anne Martin, ex-bailarina da companhia: “Não nos podemos separar de nós mesmos: a nossa vida privada passa a fazer parte deste tipo de trabalho” (MARTIN *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 26).

De acordo com Climenhaga (2009), se a maioria das peças de Bausch diz respeito a relações humanas, isto acontece porque as inquietações da diretora e dos bailarinos iam nesse sentido e, pela sua popularidade, parece que as inquietações do público também vão nessa direção.

Como já foi visto, os nomes reais dos bailarinos são usados em cena quando um bailarino se apresenta ou quando se refere verbalmente a outro bailarino. De acordo com Climenhaga (2009), os bailarinos apresentam a si mesmos nas peças, o que não quer dizer que não estejam atuando, mas apresentam o que criaram sobre si mesmos. Ao trabalhar com Pina

Bausch, os bailarinos imergiam numa relação com as próprias emoções. Dominique Mercy dá seu depoimento sobre isso:

Às vezes, não respondemos, porque a pergunta nos toca demasiado, perturba-nos, nos emociona. Mas sabemos que há sempre uma maneira de ir mais além, mais longe, sabemos que temos que lutar contra esse pudor (MERCY *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 26).

No *Tanztheater Wuppertal*, os bailarinos são vistos em suas individualidades e são únicos em suas personalidades. As diferentes nacionalidades dos bailarinos permitem que o trabalho esteja aberto a outras culturas e suas diferentes atitudes em relação ao mundo. O método das perguntas pode ser visto como uma investigação, que sabe que em nossos corpos existe uma riqueza de padrões de comportamentos, e a presença de indivíduos de diferentes culturas deixa essas diferenças mais evidentes. De acordo com Servos (2009), o método das perguntas usa o conhecimento preservado em cada corpo humano e o traz à luz do dia. Isso dá a cada bailarino a liberdade de apresentar sua experiência. Há nesse método um profundo respeito pelo ser humano e sua individualidade.

Ana Pais (2004) sugere o conceito de dramaturgia do olhar para que se possa compreender o modo de construção do espetáculo pós-moderno. De acordo com essa autora, a dramaturgia do olhar é uma dramaturgia que se estrutura durante o processo de criação.

Pensamos que um conceito como o de dramaturgia do olhar nos poderá ser útil para compreender um modo de construção do espetáculo pós-moderno, que privilegia uma estruturação de materiais, adquirindo forma e sentido durante o processo, através das transformações às quais esse processo de criação se abre (PAIS, 2004, p. 49).

Não se pode pensar um espetáculo sem considerar as relações entre os materiais que foram selecionados pelo olhar artístico. De acordo com Pais (2004), cada escolha pressupõe um olhar, cada elemento que vai para a cena está em relação implícita com os outros elementos, pois foi dessa forma que foram escolhidos para dar a ver ao espectador; cada fragmento é aquele e não outro, e os fragmentos relacionam-se entre si. O olhar artístico está implícito nas escolhas que concretizam o espetáculo.

É interessante usar o conceito dramaturgia do olhar para pensar como Pina Bausch organizava o material oferecido pelos seus bailarinos, pois, no processo de criação de suas peças, a estruturação e a composição pareciam ter como referência o próprio olhar da diretora e sua sensibilidade diante do que via.

Eu sou o espectador. Apenas eu. Ninguém mais. Eu nem mesmo sei quem virá para o teatro – pessoas sobre as quais eu não sei nada. Para quem eu devo fazer a peça? Eu só posso começar por mim mesma. Eu estou assentada ali e eu sou o espectador, e eu sinto, eu rio, e fico com medo ou triste ou o que possa acontecer comigo. Eu só posso oferecer ideias e sugerir, mas eu sou o termômetro (BAUSCH *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 45, tradução da autora).

O olhar de Pina Bausch, que inclui também a sua intuição diante do que vê, é um elemento fundamental para a construção dramaturgicada das peças do *Tanztheater Wuppertal*. Confiar na intuição é primordial, pois num processo de criação não se utilizam somente os canais da razão. De acordo com a diretora:

Eu quero expressar algo que eu realmente não posso expressar em palavras. Algo que eu tenho urgência para dizer, mas não verbalmente. São sentimentos, ou questões, eu nunca tenho a resposta. Eu estou lidando com algo que todos nós sentimos, que nos ocupa a todos em uma linguagem parecida. Eu sou o público também. E quando eu vejo, eu sinto algo. Eu só posso chegar pelos meus próprios instintos. Quando eu acredito nos meus sentimentos, eu acredito que eles não são só meus. Eu os compartilho com os outros (BAUSCH *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 40, tradução da autora).

O trabalho de composição era conduzido por Pina Bausch, mas os bailarinos e a equipe técnica participavam da criação dos materiais cênicos, pois como foi dito anteriormente, as peças eram construídas a partir do material oferecido pelos bailarinos à diretora e, durante o processo de montagem, Pina Bausch estava em constante diálogo com a figurinista, o cenógrafo e os assistentes musicais. Como afirma Pais (2004, p. 58), “no nosso entender, o processo dramaturgicaco constitui um espaço de encontro, em que todos participam por meio da sua tarefa específica na edificação de um objeto final”.

Marion Cito (figurinista), Peter Pabst (cenógrafo) e Mathias Burket (assistente musical) participavam ativamente do processo de criação das peças. A seguir serão apresentados trechos de entrevistas concedidas a Servos (2008) em que Cito e Pabst dão seu depoimento sobre o processo.

Cito entrou para a companhia em 1976, como bailarina e assistente de Pina Bausch e, desde a sua chegada, desenvolveu um bom relacionamento com Rolf Borzik.

Eu era interessada em figurinos e sempre conversava com ele [Borzik] sobre isso. Quando Rolf morreu, Pina me perguntou se eu gostaria de me experimentar como figurinista. A princípio eu pensei que ela estava brincando (CITO *apud* SERVOS, 2008, p. 249, tradução da autora).

Cito declara que, naqueles primeiros anos, o trabalho como figurinista era extremamente difícil. Sua primeira produção como figurinista foi na peça *1980*. De acordo com Cito, uma nova produção sempre começa sem nada definido.

Nós começamos sem absolutamente nada: nenhum esboço da peça, nenhum cenário, nada. Tudo o que nós temos é o elenco. Então eu foco o meu trabalho no indivíduo. Eu tenho um estoque de diferentes tecidos e penso em qual tecido fica bem para cada indivíduo. A forma do figurino vem depois. Uma vez que eu tenho as bases, eu as mostro para a Pina, para que ela se acostume com elas. Então, enquanto a peça está sendo desenvolvida, eu vejo quem precisa de algo mais especial. As cenas que são criadas no último momento são mais difíceis de lidar. Neste ponto você tem que começar a fazer milagres! (CITO *apud* SERVOS, 2008, p. 250, tradução da autora).

Na mesma entrevista, Marion Cito afirma que tem sempre roupas para serem usadas no processo de criação e tem também suas “preciosidades”, que são roupas especiais, que não podem ser muito usadas nos ensaios, porque são muito frágeis e podem se desgastar no caso de entrarem para a peça. Cito relata que tentava desenvolver suas ideias o mais cedo possível, para que pudesse haver um planejamento para a produção e também porque Pina precisava se acostumar com os figurinos e incorporá-los à sua imaginação. De acordo com a figurinista, nas co-produções, ela precisava sentir que os tecidos tinham algo a ver com o país, e sempre era importante que todos os figurinos permitissem que os bailarinos dançassem. Cito afirma que não os deixava usar os figurinos até um mês antes da estréia, para que as roupas não se desgastassem, e dá seu depoimento sobre a criação dos figurinos:

O problema é que os figurinos são colocados juntos apenas em um estágio bem tardio e somente neste momento podemos ver se tudo vai ficar bem junto. Todos os figurinos têm que ser bem individuais, mas, por exemplo, se todas as mulheres estão em uma fila, não se quer que fique muito colorido. Outro problema pode ser que percebemos que uma transição entre cenas não oferece tempo suficiente para que os bailarinos troquem de roupa. Então, às vezes, eles têm que ficar com a mesma roupa. Ou, às vezes, nós temos que criar uma segunda versão da mesma roupa em um material diferente, porque a pessoa tem que ficar imersa na água (CITO *apud* SERVOS, 2008, p. 251, tradução da autora).

Na mesma entrevista, Cito declara que está sempre muito aberta para fazer as modificações necessárias nos figurinos e que, às vezes, ela tem que criar soluções de uma hora para outra. A figurinista afirma que, quando tudo é colocado junto, tem que criar uma certa imagem, e é importante que o conjunto funcione bem. Cito afirma que o trabalho mudou muito em relação aos primeiros anos, porque hoje em dia há muito mais dança nas peças, e o figurino tem que acompanhar essa tendência. De acordo com Climenhaga (2009), a partir de *Nur Du* (1996), as peças passaram a incluir mais sequências de movimentos dançados.

Segundo esse autor, Bausch afirma que precisou deixar a dança de lado por um tempo, nos anos 1980, e que, nos anos 1990, começou a se reaproximar de ideias sobre movimento. Numa entrevista concedida a Norbert Servos em 1995, Pina Bausch afirma: “nos últimos anos, o que mais tem me interessado tem sido como se criam as danças. [...] Meu ponto de partida é completamente diferente dos primeiros tempos, quando eu estava procurando por gestos e outras coisas” (Servos, 2008, p. 234).

Climenhaga (2009) afirma que sempre existiram movimentos de dança nos trabalhos da diretora alemã, mas a combinação de dois fatores permitiu que esses momentos ficassem mais frequentes. Primeiro, a saída de alguns antigos membros da companhia e a entrada de bailarinos mais jovens. Segundo, o próprio conforto de Bausch com seu estilo, que permitiu que momentos com movimentos de dança se tornassem mais frequentes. Segundo esse autor, os trabalhos mais recentes do *Tanztheater Wuppertal* retornaram à dança, mas depois de terem passado pelas transformações que exploraram novas maneiras de se estar no palco.

Outro profissional que participava diretamente do processo de criação é Peter Pabst, o cenógrafo. Como já foi dito, ele também foi para o Chile. Durante o processo de perguntas e respostas, Pabst assistia a alguns ensaios e ficava em constante diálogo com Pina Bausch, que o informava sobre o andamento do processo. De acordo com Pabst, “no começo, não há nada: não há título, nem música, nem imagens. Não há nada em que se basear” (PABST *apud* SERVOS, 2008, p.254). O cenógrafo afirma que, mesmo depois de 27 anos de colaboração com Pina Bausch, ele não podia dizer quando e como as ideias iriam aparecer, e que este era um processo não verbal entre ele e Pina:

Nós nunca precisamos conversar muito um com o outro para desenvolver ideias. Um princípio deste tipo de produção aberta é que todos podem contribuir. Todos estão muito atentos ao que está sendo criado e ao que os outros dizem e falam. Mas ideias vêm de uma ampla variedade de fontes. Mesmo assim, no final não é sobre ter ideias. As pessoas dão muita ênfase às ideias. Se eu tenho uma ideia, mas isso não diz nada para a Pina, a ideia é inútil. E o mesmo se aplica ao contrário. O importante é o que desencadeia algo em você. Pode ser uma coisa bem pequena, mas que não vai embora. As imagens só começam a se desenvolver muito, mas muito devagar e ainda não têm forma. Então, devagar, eu começo a criar imagens em minha caixa de moldes (PABST *apud* SERVOS, 2008, p. 256, tradução da autora).

No decorrer dessa entrevista, Pabst relata que, depois de certo ponto, ele começava a conversar com a diretora, mas nenhum dos dois podia ainda saber o que era certo ou não. “Durante o curso de uma produção, eu crio seis diferentes cenários, cada um deles pode ser um diferente, estranho mundo” (PABST *apud* SERVOS, 2008, p. 256). Segundo

Pabst, uma vez que os primeiros passos eram dados nos ensaios, ele começava a discutir com Bausch como o que foi criado poderia funcionar nesses diferentes mundos e qual efeito os diferentes cenários iriam ter nos bailarinos e nas cenas.

Pabst declara na entrevista concedida a Servos (2008) que, no caso das co-produções, ele sempre viaja com a companhia para a cidade em questão. Segundo ele, o que importa não é mostrar a cidade como num documentário. O aspecto importante para ele, como cenógrafo, é criar espaços que ajudem os bailarinos a contar as suas histórias, e não criar uma imagem particular de uma determinada cidade. Pabst afirma, também, que tenta manter os cenários que cria o mais abertos possível, para não confiná-los em um significado particular. De acordo com o cenógrafo, o cenário só é definido num estágio bem avançado do processo de criação.

Geralmente, nós fazemos as decisões finais para o cenário quatro ou cinco semanas antes da estréia. Mas, às vezes, menos, três semanas antes. E os bailarinos e Pina também precisam ter tempo suficiente para ensaiar no cenário real. Todos reagem admiravelmente. Normalmente, nós temos cinco ou seis dias para estes ensaios. Nesta fase final, nós adicionamos um enorme número de pequenos refinamentos, e o trabalho com o vídeo só é feito no palco, também (PABST *apud* SERVOS, 2008, p. 259, tradução da autora).

De acordo com Pabst, ele e Pina tentavam adiar a decisão final sobre o cenário o máximo possível, com a intenção de manter o processo aberto, pois algumas vezes algo completamente diferente surgia logo antes da estréia. O cenógrafo e a diretora também compartilhavam o gosto pela utilização de materiais naturais nas peças. Pabst mistura natureza e artificialidade em suas criações.

Pina e eu somos parecidos em relação a isso. Rolf Borzik também usou água e terra, por exemplo, em seus cenários. Mas eu sempre gostei de trabalhar com materiais naturais também. A razão é simples: é divertido. Você vê o espaço do teatro, que é um espaço artificial, de um jeito diferente. Não há nada menos artificial do que a natureza. Tudo o que já se tornou arte, que encontrou a sua forma, não é interessante como material. Coisas que ainda não são arte são muito mais interessantes. A natureza é tão variada, que nunca fica cansativa. Você pode assistir às flâmulas num incêndio por horas sem ficar entediado. Você pode usar madeira vezes seguidas; não é fatigante. Materiais naturais são sensuais: terra, água etc. E isso faz as imagens sensuais. Esta sensualidade é transmitida para os *performers*. E esta sensualidade torna os bailarinos autênticos e faz com que a sua apresentação seja realmente boa (PABST *apud* SERVOS, 2008, p. 257, tradução da autora).

Sobre a escolha das músicas, Pina Bausch tinha dois assistentes, Mathias Burket e Andreas Eisenschneider, que a ajudavam na pesquisa. Como foi visto, a música era sempre colocada no espetáculo bem no final do processo, pois, como afirma Pabst, se Bausch gostava

de uma música, ela evitava usá-la nos ensaios, para que a música não se desgastasse com o uso (SERVOS, 2008).

Mathias Burket está na companhia há muitos anos e participa ativamente do dia a dia do *Tanztheater Wuppertal*. Ele estava em todos os ensaios que presenciei e também participava dos ensaios relativos a processos de criação. Nestes, Mathias estava em constante diálogo com a diretora.

Há algo muito específico sobre a música. Quando você experimenta uma cena com dez músicas diferentes, é uma história diferente a cada vez. Algumas vezes eu tenho uma música que eu gostaria de usar, mas eu não posso, porque ela não se encaixa com a peça. Algumas vezes, cinco anos depois, a música volta numa peça em que se encaixa. Mathias Burket cuida disso. Ele me pergunta o que eu penso que pode ser usado e depois nós procuramos por isso e, algumas vezes nós não encontramos nada por um longo período (BAUSCH *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 46, tradução da autora).

De acordo com Pais (2004), a dramaturgia, pelo fato de ser uma práxis, caracteriza-se por uma invisibilidade no interior do processo de construção do espetáculo. Sendo invisível, só é perceptível por meio de uma concretização material, visível, que é o espetáculo apresentado ao público. A dramaturgia é indissociável do espetáculo, porque participa de todas as escolhas que o estruturam, mas permanece invisível, pois pertence à esfera da concepção do espetáculo. É como um tecido, uma trama, que une os diversos materiais.

A dramaturgia é, em rigor, o outro lado do espetáculo, o aspecto invisível de toda a extensão do visível, firmando a representação no espaço e no tempo em que ela acontece. A sua dimensão latente é aquela em que participam, quer o olhar artístico, fundado dramaturgicamente, quer as múltiplas leituras do espectador (PAIS, 2004, p. 70).

A dramaturgia das peças de Pina Bausch surgia durante o processo de criação, ela não tinha origem em nenhum conceito definido antes dos ensaios, ainda que se concentrasse nos temas já citados. Este tipo de dramaturgia poderia se encaixar no que Marianne Van Kerkhoven chama de ‘Nova Dramaturgia’:

Uma das características fundamentais do que chamamos hoje ‘Nova Dramaturgia’ é precisamente a escolha de um método de trabalho orientado para o processo; o sentido, as intenções, a forma e a substância de uma peça desenvolvem-se durante o processo, então os atores sempre contribuem de forma significativa com os materiais que eles fornecem durante os ensaios. Este material pode ser em forma de texto, com certeza, mas pode também se constituir de imagens, sons, movimentos, etc (KERKHOVEN *apud* PAIS, 2004, p. 51).

Essa dramaturgia orientada para o processo permite que a estruturação do espetáculo seja feita durante o seu processo de criação. Os elementos cênicos surgem a partir do que é encontrado nos ensaios. De acordo com Bausch:

Além disso, quando nós começamos eu não tenho ideia do que nós vamos fazer com o espaço, com a música, nada além de nós e como respondemos àquele momento. Só depois de um tempo, eu percebo para onde a peça está indo e pergunto: em que tipo de espaço algo assim poderia ou deveria acontecer. Na realidade, é a mesma coisa com a música que escolhemos. Nós jogamos com as coisas e, de repente, elas estão lá onde nós pensamos que elas deveriam estar (BAUSCH *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 45, 46, tradução da autora).

Essa abertura do processo é muito rica, mas não deixa de ter suas dificuldades. Pina afirmava que tinha que se confrontar com diferentes medos quando estava trabalhando na criação de uma peça. Existia o medo de não conseguir chegar aonde desejava e havia também o medo de não conseguir lidar com as pessoas.

Eu não sou uma pessoa que só fala coisas agradáveis nos ensaios. Eu não posso fazer isso mesmo. Normalmente, eu falo pouco, terrivelmente pouco. E quando não se compreende um ao outro, fica complicado. Você se torna insegura e tem coisas acontecendo, sobre as quais você não pode falar. Fica-se emperrado nestes momentos ao invés de progredir com a peça (BAUSCH *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 46, 47, tradução da autora).

De acordo com Bausch, as peças não eram criadas do princípio para o fim, mas de pequenas partes que iam se juntando e ficando maiores.

Então eu digo, vamos tentar combinar isso com aquilo, e vamos ver. Talvez eu encontre algo pequeno que signifique muito para mim. Depois eu encontro um outro ponto de entrada. Eu nunca começo do princípio. Eu não trabalho do começo para o fim, mas com pequenas partes que, devagar, tornam-se maiores, e então a peça lentamente vai se unindo e se expandindo. E, digamos, eu tenho dez partes que já se tornaram grandes seções, e muitas coisas separadas. Só neste momento eu começo a pensar como eu quero que a peça comece. Apenas neste momento. Este sempre foi o meu método (BAUSCH *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 47, tradução da autora).

É interessante observar, que, por mais que a dramaturgia das peças surgisse durante o processo de criação, como foi visto, a escolha do material apresentado à diretora pelos bailarinos era orientada pelo seu interesse em investigar os seres humanos e suas relações. Portanto, no começo do processo, mesmo que ainda não existisse nada criado, já existia em latência uma curiosidade em dissecar o comportamento dos indivíduos e como as condições sociais são internalizadas. Quando a diretora perguntava, por exemplo, “o que você faz quando está envergonhado”, “apresente-se”, “o que você faz quando alguém o agrada”,

“revele uma parte sua”, “injustiça”, “como você faz para mandar sua tristeza embora”, ela estava como que investigando o comportamento dos indivíduos, tornando-os aparentes e trazendo-os para o terreno da compreensão consciente.

De acordo com Servos (2008), as peças da diretora alemã têm suas raízes na história da cultura humana, na maneira como a história foi internalizada pelos indivíduos, ao mesmo tempo em que abrem as portas da imaginação. Em sua investigação, Pina Bausch parecia estar em busca de novas possibilidades para os seres humanos. Ela combinava uma postura de investigação do real com aquilo que é possível, pois os bailarinos usavam suas experiências reais de vida e usavam também a imaginação para responder às perguntas da diretora. O caminho permanecia aberto a novas possibilidades. De acordo com Servos (2008):

Reabilitando o poder da imaginação e da fantasia humana e os levando a sério, elas [as peças de Pina Bausch] atingem algo mais: elas permitem que um futuro potencial seja testado no *playground* da imaginação (SERVOS, 2008, p. 14, tradução da autora).

De acordo com Turner e Behrndt (2008), a arte contemporânea parece interessada em explorar diferentes maneiras nas quais a realidade pode ser produzida, explorada, entendida. Segundo esses autores, novas dramaturgias continuam a desafiar a estrutura narrativa tradicional, ao mesmo tempo em que abrem um espaço no qual novas histórias podem ser contadas.

4.2 A peça *Os Sete Pecados Capitais*²⁴

A peça *Os Sete Pecados Capitais* foi criada em 1976, época em que Pina Bausch ainda não tinha começado a utilizar o método das perguntas. Foi toda coreografada por ela, que mistura de forma genial movimentos mais tradicionais de dança com movimentos gestuais. Participam da peça os bailarinos da companhia, alguns cantores convidados e a orquestra sinfônica de Wuppertal.

De acordo com Norbert Servos (2008), a peça *Os Sete Pecados Capitais* constitui-se de uma compilação de peças de Bertolt Brecht, com músicas de Kurt Weil, e é dividida em duas partes. A primeira parte é baseada no libreto da peça *Os Sete Pecados Capitais da Pequena Burguesia*. A segunda parte, *Não Tenha Medo*, é uma colagem das músicas mais populares compostas para as peças *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, *Final feliz*,

²⁴ Ver figura na página 83.

A ópera dos Três Vinténs e Réquiem de Berlim. Os bailarinos atuam simultaneamente como atores e cantores. As fronteiras entre os gêneros desaparecem.

Segundo Servos (2008), Brecht escreveu o texto *Os Sete Pecados Capitais da Pequena Burguesia* na primavera de 1933 em Paris, já em sua fuga do Nacional Socialismo. Tendo inicialmente escapado para a Suíça, Kurt Weil o convidou a Paris para escrever um libreto. A companhia *Ballets 1933* tinha acabado de ser fundada, dirigida por Boris Kochno, que encomendou uma peça a Weil. A estréia foi no teatro *Champs-Élysées*, com coreografia de George Balanchine. Segundo Servos (2008), a peça inicialmente não foi um sucesso, e o reconhecimento só foi atingido em 1958, numa segunda produção de Balanchine para o *New York City Ballet*. A primeira montagem alemã dessa peça, na década de 1960, foi coreografada por Tatjana Gsovsky.

Os ensaios para a remontagem da peça *Os Sete Pecados Capitais* em 2009 começaram apenas quinze dias antes da data da primeira apresentação, pois essa peça tinha sido remontada recentemente, para ser apresentada em um festival de dança promovido pelo *Tanztheater Wuppertal*, com direção artística de Pina Bausch, que aconteceu em novembro de 2008 nas cidades de Wuppertal, Essen e Dusseldorf. Na primeira semana, os ensaios tiveram apenas meia hora de duração e eram dedicados a cenas de grupo e à substituição do papel da solista Jô Ann Endicot, que estava ensinando a sua parte para outra bailarina, Julie Shanaham – as duas iriam se revezar nas apresentações. Merece destaque o fato de que a bailarina Jô Ann Endicot, que faz o papel de Anna II, participou da montagem dessa peça em 1976 e até hoje participa das apresentações. Há mais de trinta anos ela interpreta Anna II nessa peça de Bausch.

Na primeira semana, os pequenos ensaios foram conduzidos por Bénédicte Billet, uma das assistentes de Pina Bausch e, na segunda semana, a diretora estava presente em todos os ensaios, que passaram a tomar a maior parte do tempo de trabalho da companhia. As apresentações da peça *Os Sete Pecados Capitais* foram nos dias 30 de abril, 2 e 3 de maio, no *Opernhaus*, teatro que é a sede da companhia desde a sua fundação.

A peça *Os Sete Pecados Capitais* apresenta uma cantora, uma bailarina e um quarteto de cantores, que representam a família. Ela descreve a jornada de duas irmãs, Anna I e Anna II, de Louisiana para as grandes cidades dos Estados Unidos. Elas viajam para conseguir dinheiro. “Uma das irmãs é a gerente, a outra é a artista; a primeira, Anna I, é a vendedora, a segunda, Anna II, o produto” (BRECHT *apud* SERVOS, 2008, p. 40). Todo o dinheiro que elas ganham é enviado para a família: pai, mãe e dois irmãos. Anna I segue Anna II em todos os lugares. Anna I conhece as leis do mercado e o que se deve fazer para se

vender. Anna II, ao contrário, representa o desejo natural por felicidade. Na dicotomia entre as duas Annas, Brecht mostra as contradições inerentes ao sistema social que força os indivíduos, que querem ser bons, a serem maus para sobreviver. Brecht usa a definição dos sete pecados capitais do escolástico Peter Lombard (1100-1169), de acordo com o qual ira, preguiça, inveja, avareza, luxúria e gula levam à eterna danação. Mas o que a moral cristã identifica como vício Brecht apresenta como virtude, pois Anna II é obrigada a se prostituir para sustentar a família.

Pina Bausch coloca o foco no destino da mulher que tem que vender seu corpo para sobreviver. Anna II é um produto largamente consumido pelos homens. Seu corpo e sua juventude são os únicos bens que ela possui. A exploração, neste caso, é a da mulher pelo homem.

O palco está aberto até as portas de incêndio, e as cores dominantes são o preto e o cinza. O chão do palco é a reprodução perfeita de uma rua, com bueiros e com uma calçada do lado esquerdo, que começa na frente do palco e vai até o fundo. A orquestra que acompanha a peça, ao invés de ficar escondida no poço, fica à vista do público no fundo do palco. O palco é iluminado por uma luz de néon que começa na frente e vai até o fundo. Torres de luz laterais também estão aparentes para o público. De acordo com Servos (2008), a exibição dos músicos e a disposição da iluminação da peça são tentativas de evitar a ilusão no sentido brechtiano. Outro procedimento que quebra a ilusão de que o que está acontecendo no palco é real é a entrada de técnicos do teatro, vestidos com suas roupas normais de trabalho, e não com figurinos, para colocar os móveis que Anna II vai adquirindo à medida que se prostitui. Bausch revela, dessa forma, toda a estrutura do cenário, da música e da iluminação que compõem o espetáculo.

Pina Bausch traz o conflito para o indivíduo. O contexto social fica por detrás do privado. Anna II é basicamente uma mulher que não tem nada para vender a não ser seu corpo. Como mulher ela está sujeita aos termos da realidade representada pelos homens. Ela é forçada a se adaptar às fantasias masculinas para ser capaz de vender seu único produto: seu corpo.

De acordo com Servos (2008), as cenas individuais são ligadas em uma dramaturgia-*revue* de livre associação, e é aqui que Pina Bausch consolida pela primeira vez esse tipo de construção como seu estilo particular na dança-teatro: um teatro de movimento que permite que um tema seja desenvolvido e iluminado de vários ângulos. O *revue* era um tipo de teatro de entretenimento que combinava música, teatro e dança. Tem suas raízes no século XIX, no entretenimento popular americano e no melodrama, e cresceu

substancialmente em sua época de ouro entre 1916 e 1932. Os *revues* frequentemente satirizavam figuras contemporâneas, o noticiário e a literatura da época. Servos (2008) afirma que, em suas peças, Pina Bausch explora continuamente o explosivo poder latente do *music hall*, *vaudeville*, *cabaret* e *revue*.

Na segunda parte, *Don't Be Afraid*, os figurinos, as coreografias e as músicas passam a impressão de estarmos assistindo a um cabaré. O prazer de dançar está presente, mas a peça também está repleta de crítica. Os sonhos da garota de escola, repletos de clichês, acompanhados do glamour da música popular, não se sustentam. A vida pequeno-burguesa é mostrada como um filme de comédia. As imagens contrastam com as músicas e justapõem suas associações. Um belo rapaz tenta seduzir gentilmente as mulheres que escolhe e, quando não consegue, parte para a agressão para conseguir o que não lhe foi dado voluntariamente. Entre as músicas, ele diz com sarcasmo “Não tenha medo”. No final, todas as mulheres se transformam em prostitutas, ninguém consegue resistir à pressão.

Algo novo foi alcançado, os bailarinos não atuam mais de forma impessoal, como na tradição da dança, eles passam a trazer aspectos de suas vidas individuais para dar suporte à sua atuação. Na peça *Os Sete Pecados Capitais*, a expressão vem do engajamento dos bailarinos com as emoções que estão em jogo. A peça apresenta as descobertas das emoções próprias dos bailarinos apresentadas em termos físicos e dramáticos, pois é permitido ao bailarino mostrar uma abertura pessoal em relação ao que está sendo apresentado em cena.

4.3 Considerações finais sobre a pesquisa de campo

A oportunidade de realizar pesquisa de campo no *Tanztheater Wuppertal* foi muito significativa para o presente estudo. A possibilidade de presenciar ensaios, de experimentar as aulas e entrar em contato com toda a equipe contribuiu muito para o meu entendimento de como as atividades são realizadas na prática. Sobre os integrantes da companhia, merece destaque o grande envolvimento e interesse de todos no trabalho, independentemente da função desempenhada.

Sobre as aulas de dança, foi significativa a possibilidade de ver e experimentar como se dá a fusão da dança clássica com a dança moderna nas aulas de Ed Kortland, que dá continuidade às propostas pedagógicas de Kurt Jooss. Observei também que não há obrigatoriedade de que os bailarinos frequentem as aulas de dança. Cabe a eles a decisão de ir ou não às aulas. Considerei esse dado positivo, já que todos são muito responsáveis e podem decidir sobre as próprias necessidades. Outro aspecto que chama a atenção é que a companhia

é composta por bailarinos de diferentes gerações e todos fazem a mesma aula, cada um trabalhando com o seu potencial. Além de funcionar como um aquecimento para os ensaios, o trabalho nas aulas pode ser visto como uma atualização das técnicas de dança e uma busca constante de autossuperação.

Ao longo de sua trajetória com o *Tanztheater Wuppertal*, Pina Bausch criou mais de quarenta peças. A companhia possui um acervo de vídeos das peças de seu repertório. Graças a esse acervo, as peças podem ser continuamente remontadas. Em 2008 e 2009, mais de quinze peças do repertório foram apresentadas. Pina Bausch nos deixou uma obra riquíssima, que abre novas possibilidades tanto para a dança, como para o teatro e seu trabalho continuará sempre vivo nas peças que criou junto com o *Tanztheater Wuppertal*.



Figura 11 – Morena Nascimento, Damiano Ottavio Bigi, Rainer Behr em *Nova Peça* 2009
Fonte: arquivo pessoal de Morena Nascimento.



Figura 12 – *Os Sete Pecados Capitais*

Fonte: Programa da peça (arquivo da autora)



Figura 13 – *Lichtburg*, em Wuppertal

Fonte: fotografia tirada pela autora em fevereiro de 2008.



Figura 14 – *Opernhaus*, teatro sede do *Tanztheater Wuppertal*

Fonte: fotografia tirada pela autora em maio de 2009.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observar a dramaturgia no trabalho de Pina Bausch significou, nesta pesquisa, identificar as estratégias de composição utilizadas para a criação das peças do *Tanztheater Wuppertal* e as escolhas feitas para o treinamento dos bailarinos.

No Capítulo 1, foi visto como o treinamento oferecido por Pina Bausch aos bailarinos de sua companhia deu continuidade ao plano pedagógico proposto por Kurt Jooss, que trabalhava com a fusão da dança clássica com a dança moderna. Vimos como a linguagem desenvolvida pela diretora está enraizada na história da dança-teatro e como Pina Bausch deu continuidade ao desenvolvimento desse gênero, surgido na década de 1920. O legado deixado por Jooss pode ser considerado como a base de onde o trabalho de Pina Bausch se desenvolveu. A visão crítica da sociedade é um importante ponto em comum entre esses dois artistas. Assim como Jooss, Bausch apresenta o caráter social do comportamento dos indivíduos e mostra a relação da conduta corporal com o contexto social. Ainda no Capítulo 1, foi vista a importância que teve para Pina Bausch o tempo em que ela passou em Nova York no período de sua formação. A linguagem desenvolvida pela diretora pode ser vista como parte do desenvolvimento do gênero dança-teatro, mas a originalidade e o alcance de sua obra merecem destaque. Como afirma Servos (2008), Pina Bausch revolucionou e redefiniu a própria noção de dança, e sua influência vai muito além, estendendo-se ao teatro, à performance, à ópera, ao cinema.

No Capítulo 2, foi visto como a reflexão sobre dramaturgia foi incorporada às teorias do teatro e da dança. Para delinear o percurso histórico da apropriação desse termo, foram escolhidos alguns pensadores que refletiram sobre a construção dramática na dança e no teatro. O objetivo desse percurso histórico foi trazer reflexões consideradas importantes para se pensar a dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch.

Nos Capítulos 2 e 3, foram vistas as estratégias de composição utilizadas por Pina Bausch para a criação das peças do *Tanztheater Wuppertal*. No Capítulo 2, no que diz respeito aos processos de criação das peças, foram identificadas duas fases que se diferenciam em relação à construção dramática. Na primeira fase, Pina Bausch criava toda a coreografia das peças e experimentava diferentes maneiras de construí-las. A diretora experimentava um tipo de montagem, que tinha a colagem como estrutura, e também criava coreografias mais tradicionais e contínuas, numa linguagem que estava mais dentro da tradição da dança. Na segunda fase, de 1978 a 2009, Pina Bausch passou a utilizar o método das perguntas, que é uma importante estratégia de composição dramática, porque se tornou o procedimento

utilizado para a criação das cenas que comporiam as peças. As respostas que os bailarinos davam às perguntas formuladas pela diretora eram o material utilizado para a criação.

Vale ressaltar a importância da participação dos bailarinos no processo de criação, que traziam amostras de suas experiências pessoais e criavam as cenas que seriam a base para o desenvolvimento das peças. O método das perguntas pode ser visto como uma investigação realizada em cada peça, que busca revelar o conhecimento que está nos corpos dos bailarinos: suas experiências, suas esperanças e medos, seus padrões de comportamento, suas diferentes maneiras de dançar etc. Esse método usa o conhecimento que está preservado em cada corpo e o traz à luz do dia. Ele dá a cada bailarino a liberdade de encontrar e mostrar sua experiência individual, todos com o direito a se manifestar de forma única e distinta.

Vimos que os temas recorrentes das perguntas da diretora relacionavam-se à infância, ao amor, ao carinho, à saudade, ao medo, à tristeza e ao desejo de ser amado. Os figurinos que explicitam papéis sociais acompanham a tendência de mostrar pessoas em cena, e não bailarinos, como afirma a própria diretora.

Outra importante estratégia de composição observada no Capítulo 2 é a estrutura da colagem. A montagem das peças construídas com o método das perguntas era feita através da colagem das respostas selecionadas pela diretora; assim, a colagem também é considerada importante estratégia de composição dramática, pois era o procedimento que estruturava as peças. Vimos que a estrutura da colagem não apresenta uma narrativa, com início, meio e fim, ela é fragmentada e não possui um sentido único. Assim, não é possível a elucidação da peça de um único ponto de vista, pois quando se cola uma cena em outra, ressignifica-se ambas, e a consequência disso é a proliferação dos sentidos criados pela peça.

Os cenários com materiais orgânicos e objetos do dia a dia, que Pina Bausch desenvolveu juntamente com Rolf Borzik e Peter Pabst, também são importantes estratégias de composição dramática. Terra, água, grama ou pedras de um muro derrubado criam no palco uma atmosfera sensível própria. Alteram os movimentos, esboçam vestígios de movimentos, exalam certos aromas. Além disso, quando se traz para dentro do teatro algo que em geral se encontra fora, provoca-se um olhar distanciado. Coisas que julgamos conhecer, de repente, tornam-se inteiramente novas e diversas, como se as víssemos pela primeira vez. Os muitos materiais utilizados convidam as pessoas a contemplar de outro modo, pois possuem um impacto. Como afirma a própria diretora, esses materiais ocupam nossos sentidos e fazem com que se pare de pensar e se comece a sentir (BAUSCH, 2000).

Vimos a participação de Raimund Hoghe como dramaturgista no *Tanztheater Wuppertal*, de 1980 a 1989. Pais (2004) cita o caso da participação de Hoghe como

dramaturgista como um exemplo das mudanças na prática de ensaio levadas a cabo por Pina Bausch. A participação de Hoghe nos ensaios parece indicar que a sua colaboração com a diretora acontecia no sentido de oferecer um suporte ao trabalho de criação, como um colaborador crítico, como outro olhar que contribuía para a criação. O dramaturgista afirma que o mais importante era estar aberto para as possibilidades que surgiam em diferentes situações e afirma que ele e Pina estavam procurando coisas parecidas; queriam falar sobre a vida e sobre o amor.

Foram observadas possíveis aproximações e diferenças nos procedimentos utilizados por Brecht em seu teatro épico e os utilizados por Pina Bausch na dança-teatro. As aproximações identificadas foram o efeito de distanciamento, o *Gestus*, a exibição consciente do processo e os temas emprestados do mundo das experiências do dia a dia. A principal diferença encontrada entre os procedimentos de Bausch e Brecht foi a ausência de fábula nas peças da diretora construídas a partir do método das perguntas. A consequência disso é que a estrutura das peças de Bausch não apresenta uma narrativa, a estrutura é fragmentada, mas, mesmo assim, a ideia de um espectador ativo que era defendida por Brecht está presente nas peças de Bausch, pois cada espectador é convidado a ver a peça a partir do seu ponto de vista. Tal como afirma Lehmann (2007), o sentido é considerado não como algo fixo e estático, mas como algo que resulta do modo como a audiência é movida pela apresentação.

A dramaturgia das peças de Pina Bausch foi pensada também dentro do conceito de teatro pós-dramático proposto por Lehmann. O teatro pós-dramático não aspira à totalidade de uma composição. Ele abdica do critério da unidade de ação e da totalidade, que foram propostos por Aristóteles na *Poética* e que eram características do teatro dramático e também do teatro épico. O teatro pós-dramático não formula sentido, ele articula energia. Os gestos são percebidos como realidade, antes de qualquer significação. O teatro pós-dramático caracteriza-se por uma ênfase no corpo e na presença e privilegia a descontinuidade. Estamos diante de uma prática artística que demanda uma percepção intensificada e requer um espectador ativo. O espectador é levado a questionar seus interesses e suas experiências diárias. A tentativa de articular o que foi testemunhado é considerada como um ato político.

Lehmann (2007) afirma que, em nossa sociedade, as percepções são modeladas pela mídia. O excesso de informações veiculado provoca uma indiferença em relação a tudo o que é mostrado. O espectador entra em contato com as informações e, ao mesmo tempo, sente-se desconectado da profusão dos fatos. O aspecto político no teatro pós-dramático é visto na maneira como o espetáculo pode interferir nas formas de percepção do espectador. Lehmann (2009) afirma que, para Brecht, Heiner Muller e todos que trabalham o aspecto

político do teatro, a questão seria como mudar a percepção das questões políticas. Segundo o autor, não faltam informações sobre política, pois sabemos que existe exploração, divisão da sociedade em classes e conflitos de interesses, entre outras coisas. A política do teatro seria, então, uma *política da percepção*, pois se torna necessário tornar visíveis “os fios arrebitados entre a percepção e a experiência própria” (LEHMANN, 2007, p. 425).

Lehmann (2009) fala da interrupção como um exemplo de como a política pode entrar na arte: “A interrupção, a pausa, ou a cesura, como Hoelderlin dizia” (LEHMANN, 2009, p. 238). Ele afirma que esse movimento de pausa, de interrupção, pode ser experimentado quando se está andando e se pode, por um momento, suspender o ato de andar e pensar sobre ele. Você interioriza o andar e, com isso, se distancia dele. Lehmann (2009) afirma que essa interrupção da ação interfere na percepção, pois funciona como um choque e nos faz pensar sobre o que aconteceu. A interrupção interfere no nosso pensamento.

A questão da interrupção pode ser identificada na dança-teatro de Pina Bausch na estrutura da colagem, que apresenta fragmentos de situações que exigem a participação do espectador para sua ordenação e junção. O espectador faz parte do jogo. O aspecto político é visto na relação que o espectador estabelece com o que está acontecendo. Assim como sugere Lehmann (2009), o teatro pós-dramático pode ser visto como uma etapa que ainda está se desenvolvendo, e é certo que haverá outra etapa mais à frente. O autor sugere também que a junção dos elementos políticos, sociológicos e antropológicos está começando e vai se fortalecer.

No final do Capítulo 2, vimos que Walter Benjamin (1987) fala do enfraquecimento da experiência no mundo capitalista moderno em detrimento da vivência, que caracterizaria o indivíduo solitário. Segundo o autor, o fracasso da experiência estaria ligado ao fim da narrativa. O autor fala da necessidade de reconstrução da experiência para garantir uma memória comum e para reagir à desagregação e ao esfacelamento do social. O filósofo alemão afirma que a ideia de uma reconstrução da experiência deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade que seria fruto de um trabalho de construção empreendido por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da vivência individual.

No Capítulo 3, foi feito um aprofundamento das questões relativas à construção dramaturgica das peças do *Tanztheater Wuppertal*, a partir da observação do modo como os trabalhos são desenvolvidos na prática. Nesse capítulo, foram feitas considerações relativas ao treinamento oferecido aos bailarinos da companhia e foram escolhidas duas peças como

estudos de caso - a co-produção com o Chile e a remontagem da peça *Os Sete Pecados Capitais* – para se refletir sobre o processo de criação e sobre as escolhas dramáticas realizadas.

Uma importante estratégia de composição observada no Capítulo 3 foi que a dramaturgia se desenvolve durante o processo de criação e tem como base o olhar de Pina Bausch. O conceito de dramaturgia do olhar, sugerido por Pais (2004), pode ser aplicado ao trabalho desenvolvido pela diretora alemã. A diretora assistia ao material oferecido pelos bailarinos, selecionava as respostas que deseja utilizar para a composição das cenas e juntava essas cenas usando o procedimento da colagem; ela fazia tudo isso tendo como base seu olhar e sua intuição diante do que via. A dramaturgia do olhar permite que a estruturação de materiais adquira forma e sentido durante o processo e está aberta para as transformações às quais esse processo de criação se abre. O olhar artístico está implícito nas escolhas que concretizam o espetáculo. Cada escolha pressupõe um olhar, cada elemento que vai para a cena está em relação implícita com os outros elementos, pois foi dessa forma que foram escolhidos para dar a ver ao espectador.

O trabalho de Pina Bausch é visto como parte do que Marianne Van Kerkhoven chama de ‘Nova Dramaturgia’, pois o que caracteriza a ‘Nova Dramaturgia’ é a escolha de um método de trabalho que desenvolve a dramaturgia durante o processo de criação, utilizando o material criativo fornecido pelos bailarinos ou atores e fazendo as escolhas relativas aos figurinos, cenário, músicas e iluminação de acordo com o que está sendo desenvolvido na criação. Assim, vimos que a concepção das peças do *Tanztheater Wuppertal* não partia de um conceito definido antes dos ensaios, ela surgia durante o processo de criação. Os elementos cênicos, como figurinos, cenários e músicas, também surgiam a partir do que era encontrado nos ensaios.

Ainda no Capítulo 3, vimos que a dramaturgia se caracteriza por sua invisibilidade, pois é uma prática presente no processo, mas invisível no produto final, que é o espetáculo apresentado ao público (PAIS, 2004). A dramaturgia é indissociável do espetáculo, porque ela está presente em todas as escolhas que o estruturam, mas permanece invisível, pois pertence à esfera da concepção do espetáculo.

Como foi exposto ao longo desta pesquisa, a discussão sobre dramaturgia - que desde Aristóteles esteve bastante presente nas reflexões sobre o teatro - tem sido trazida para a dança de forma crescente. Muitos trabalhos contemporâneos exploram seus próprios processos dramáticos, que requerem o envolvimento de toda a equipe no processo de criação. A reflexão sobre dramaturgia deve estar sempre aberta para ser repensada e

reinventada, pois esse é um campo de estudo em constante expansão. Turner e Behrndt (2008) lançam a pergunta: por que a dramaturgia muda ao longo da história? A resposta sugerida pelos autores é que a maneira pela qual nós vemos o mundo muda, desafiando ou aumentando as percepções que tínhamos previamente. Esses autores também sugerem que o desenvolvimento de novas dramaturgias é invariavelmente político, pelo fato de que estas nos levam a ver a realidade com novos olhos.

As reflexões sobre a dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch contidas no presente estudo podem alimentar as discussões sobre esse tema tanto no meio acadêmico como no meio artístico. Os teóricos e os artistas interessados em investigar novas linguagens podem encontrar no trabalho de Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal* um terreno fértil para alimentar suas reflexões e criações. O trabalho da diretora alemã expande as possibilidades expressivas tanto da dança como do teatro e pode alimentar a busca por novas formas de expressão para ambos os gêneros. Como afirma Climenhaga (2009), Pina Bausch abre as portas para um novo processo criativo que permite a outros criadores novas possibilidades de construção dramática de suas próprias obras.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRACE: *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: III Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas ABRACE, 2006.

ABRACE: “*Os trabalhos e os dias*” das artes Cênicas. Rio de Janeiro: VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2006.

ARTEFILOSOFIA. Ouro preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da UFOP, n.1, 2007. Semestral.

ARTEFILOSOFIA. Ouro preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da UFOP, n.2, 2007. Semestral.

ARTEFILOSOFIA. Ouro preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da UFOP, n.3, 2007. Semestral.

ALVARENGA, Arnaldo. *Dança moderna e educação da sensibilidade*. 2002. 240 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

ANTUNES, Arnaldo. *et al. Lições de dança, 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Cultrix, 2005.

BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers*. Hanover: Wesleyan Paperback, 1987.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Huciter, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUSCH, Pina. *Kontakthof, With ladies and gentlemen over “65”*: uma peça de Pina Bausch. Paris: L’Arche, 2007.

BAUSCH, Pina. Dance senão estamos perdidos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 2000. Caderno Mais: 11-13.

BENJAMIM, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus Ediciones, 1975.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENTIVOGLIO, Leonetta. *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Fundação Calouste Goubenkian, 1994.

BENTIVOGLIO, Leonetta; CARBONE, Francesco (photos). *Pina Bausch vous appelle*. Traduction de Leonor Baldaque. Paris: L’Arche, 2007.

BERGSOHN, Isa Partsch; BERGSOHN, Harold. *The makers of modern dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss*. Hightstown: Princeton Book Company, 2003.

BERTHOLD, Margort. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BILSKI-COHEN, Rachel. *Compañeros de espíritu de la época in GOETHE-INSTITUT. Teatrodanza hoy: treinta anos de historia de la danza alemana*. Kallmeyersche: Hannover, 2000.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOUCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vista, 1976.

_____. *Estudos sobre teatro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARTER, Alexandra. *The Routledge dance studies reader*. New York: Routledge, 2006.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARVALHO, Sérgio de. *Apresentação in LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2005.

CLARKE, Mary (edit.). *Dancing times*. London, 2008.

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

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COTON, A. V. *The new ballet Kurt Jooss and his work*. G

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CYPRIANO, Fábio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DAMASIO, Antônio. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento em si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

D'AVILA, Luiz Felipe. *As muitas faces de Pina*. *Revista Bravo*. São Paulo: Editora D'Avila, 2000.

DELAHAYE, Gui. *Pina Bausch*. Heidelberg: Edition Braus, 2007.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia; KANGUSSU, Imaculada. *Teoria Estética: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005.

FARO, Antônio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

FELLINI, Federico. + Depoimentos. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2000.

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

_____. *O corpo em movimento: o sistema Laban Baternieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, Sílvia. Texto da contracapa in LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

FRANCO, Susanne; NORDERA, Marina. *Dance discourses: keywords for dance research*. New York: Routledge, 2007.

FRANÇA, Júnia Lessa. et al. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

GAETA, Rafael Alarcon. *Longman dicionário escolar*. Harlow: Pearson Education Limited, 2004.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, José. *O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GOETHE-INSTITUT. *Teatrodanza hoy: treinta anos de historia de la danza alemana*. Kallmeyersche: Hannover, 2000.

GOODMAN, Lizbeth; GAY, Jane de. *The Routledge reader in politics and performance*. London: Routledge, 2000.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

HINZMANN, Jens; MERSCHMEIR, Michael (org.). *Teatrodanza hoy: treinta años de la danza alemana*. Leipzig: Kallmeyersche, 1998.

HOGHE, Raimund. *Pina Bausch: histoires de théâtre dansé*. Paris: L'Arche, 1987.

_____. *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo*. São Paulo: Attar Editorial, 1989.

HUXLEY, Michael; WITTS, Noel (editors). *The twentieth-century performace reader*. New York: Routledge, 2008.

HUISMAN, Denis. *Dicionário dos filósofos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

IACONO, Concetta Lo. *Il danzatore-attore: da Noverre a Pina Bausch*. Roma: Dino Audino Editore, 2007.

JANSON, H.W.; JANSON, Anthony. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes: 1996.

KATZ, Helena. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KATZ, Helena. *et al. Lições de dança, 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, [2000?].

KAUFMANN, Ursula. *Ursula Kaufmann fotografiert Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal*. Wuppertal: Muller + Busmann, 1998.

KOUDELA, Ingrid. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Texto e Jogo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

KRASNER, David; SALTZ, David (Edit.). *Stanging Philosophy: intersevtions of theater, performance and philosophy*. Michigan: University of Michigan Press, 2006.

KRITERION, REVISTA DE FILOSOFIA. Belo Horizonte: Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 1947- . Semestral.

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

LANGENSCHIEDT. *Taschenworterbuh portugiesisch*. Munchen: Langenscheidt, 2001.

LAROUSSE (Edit.). *Dictionnaire français-portuguais*. Paris: Larouse, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo: selecção antológica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

LIMA, Carla Andréa Silva; HILDEBRANDO, Antônio. *Dança-teatro a falta que baila: a tessitura dos afetos nas obras do Wuppertal Tanztheater*. 2008. 132f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. *Teatro do Movimento: Um método para o intérprete criador*. Brasília: LGE Editora, 2003.

MAGEE, Bryan. *História da Filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. 2005. 375 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MANNING, Emma (edit.). *Dance Europe*. London, 2008.

MARKARD, Anna. Jooss, the teacher: his pedagogical aims and the development or the choreographic principles of harmony in WALTHER, Suzanne. *The dance theater of Kurt Jooss*. Abingdon, Routledge, 1993.

MUNIZ, Mariana de Lima e; BERENGUER Castellary Ángel. *La improvisación como espetáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación des actor-improvisador*. 2004. 398 f. Tese (Doutorado) – Universidad de Alcalá, 2004.

MONTEIRO, Mariana. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: FAPESP, 2006.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MULLER, Heiner. *O espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MURRAY, Simon; KEEFE, John. *Physical theaters: a critical introduction*. New York: Routledge, 2007.

NESTROVSKI, Arthur; BÓGEA, Inês. O gesto essencial. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2000: 6.

_____. A coreógrafa Pina Bausch fala sobre seu método de trabalho, comenta suas relações com os bailarinos e relembra o amigo Fellini.. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2000: 6.

NOVERRE, Jean-Georges. Cartas sobre a dança in MONTEIRO, Mariana. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: FAPESP, 2006.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVLOVA, Anna. *Como me tornei uma bailarina*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

PEREIRA, Sayonara Souza. *Rastros do tanztheater no processo criativo de Esboço: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP*. Tese (Doutorado) – Unicamp, 2007.

PROCTER, Paul. *Cambridge international dictionary of english*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

RAINER, Yvonne. *Yvonne Rainer: Work 1961-73*. New York: New York University Press, 1974.

RAMOS, Tarcísio dos Santos; SOUZA, Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de. *A tecelagem das margens*. “Porque tão solo?” Dança e dramaturgia. 2008. 137f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.

REWALD, Rubens. *Caos: dramaturgia*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2005.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. *Em busca das bases neurofisiológicas da Dança-Teatro de Pina Bausch*. 2007. 84 f. Monografia (Pós Graduação Latu Sensu em Neurociência e Comportamento) – Instituto de Ciências Biológicas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

SCHIMIDT, Jochen. *Tanzen gegen die angst*. Munchen: Econ Taschenbuch, 1999.

_____. Pina Bausch, a constant annoyance in SERVOS, Norbert; Weigelt, Gert (Photography). Pina Bausch dance theater. *Pina Bausch Dance Theater*. Munich: K. Kieser Verlag, 2008.

SERVOS, Norbert. As muitas faces de Pina. *Revista Bravo*. São Paulo, Ano 4, número 39: 62-66), 2000a.

_____. Entre a alegria e a perfídia. *Revista Bravo*. São Paulo, Ano 4, número 39: 67-70), 2000b.

SERVOS, Norbert; WEIGELT, Gert (Photography). Pina Bausch dance theater. *Pina Bausch Dance Theater*. Munich: K. Kieser Verlag, 2008.

_____. *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish. Excursions into dance*. Translated by Patricia Stadié. Cologne: Ballett-Buhnen-Verlag Rolf Garske, 1984.

SCHLICHER, Suzanne. The west German dance theater paths from the twenties to the present in WALTHER, Suzanne. *The dance theater of Kurt Jooss*. Abingdon, Routledge, 1993.

SINISI, Silvana. *Storia della danza occidentale: dai Greci a Pina Bausch*. Roma: Carocci Editore, 2006.

SKLOVSKI, Viktor Borisovich. El arte como procedimiento in EIKHENBAUM, Boris Mikhailovich; SHKLOVSKII, Viktor Borisovich *et al. Formalismo y vanguardia: textos de los formalistas rusos*. Madrid: Alberto Corazon, 1973.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TANZTHEATER WUPPERTAL (Edit.). *Rolf Borzík und das Tanztheater*. Wuppertal: Tanztheater Wuppertal, 1999.

THOMAS, Gerald. Nós, do teatro, a invejávamos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1º julho de. 2009. Ilustrada: E3.

TURNER, Cathy; BEHRNDT, Synne. *Dramaturgy and performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

VALERY, Paul. *Degas, dança, desenho*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

VELOSO, Caetano. Pina Bausch, aquela coisa toda. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2000.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. São Paulo: Summus, 2005.

WALTHER, Suzanne. *The dance theater of Kurt Jooss*. Abingdon, Routledge, 1993.

PROGRAMAS DE PEÇAS DO TANZTHEATER WUPPERTAL:

TANZTHEATER WUPPERTAL. *Die Sieben Todsünden*. Direção: Pina Bausch. Wuppertal, 2009.

TANZTHEATER WUPPERTAL. *Café Muller/ The Rite of Spring*. Direção: Pina Bausch. London, Sadler's Wells Theater, 2008.

TANZTHEATER WUPPERTAL. *Para as crianças de ontem, hoje e amanhã*. Direção: Pina Bausch. São Paulo, Teatro Alfa, 2006.

TANZTHEATER WUPPERTAL. *Água*. Direção: Pina Bausch. São Paulo, Teatro Alfa, 2001.

TANZTHEATER WUPPERTAL. *Ifigênia em Táuris*. Direção: Pina Bausch. Rio de Janeiro, Theatro Municipal, 1997.

TANZTHEATER WUPPERTAL. *Cravos*. Direção: Pina Bausch Rio de Janeiro, Theatro Municipal, 1997.

PEÇAS EM VÍDEO, FILMES E DOCUMENTÁRIOS ASSISTIDOS:

A LA BÚSQUEDA de la Danza – El outro teatro de Pina Bausch. Direção: Patrícia Corboud. Bonn: Inter Naciones, 1994.

BARBA Azul. Direção: Pina Bausch: Alemanha, 1977.

CAFÉ Muller. Direção: Pina Bausch: Alemanha, 1978.

DAS TANZTHEATER der Pina Bausch. Direção: Christiane Gibiec. München : Goethe-Institut, 1998.

KONTAKTHOF. Direção: Pina Bausch: Alemanha, 2007 (peça de 1978).

MASURCA Fogo. Direção: Pina Bausch. Wuppertal, 1998.

NA MONTANHA ouviu-se um Grito. Direção: Pina Bausch. Wuppertal, 1984.

O LAMENTO da Imperatriz. Direção: Pina Bausch: Alemanha, 1989.

O QUE FAZEM Pina Bausch e seus dançarinos em Wuppertal? Direção: Klaus Wildenhahn. Bonn: Inter Naciones, 1982-1983.

SAGRAÇÃO da Primavera. Direção: Pina Bausch: Alemanha, 1975.

OS SETE Pecados Capitais. Direção: Pina Bausch. Wuppertal, 1976.

TWO CIGARRETES in the Dark. Direção: Pina Bausch. Wuppertal, 1985.

UN CAFÉ com Pina. Direção: Lee Yanor. Bonn : Goethe-Institut, 2004.

VOLLMOND. Direção: Pina Bausch. Wuppertal, 2006.

1980. Direção: Pina Bausch. Wuppertal, 1980.

SITES PESQUISADOS NA INTERNET:

www.pina-bausch.de

www.goethe.de/rio

www.goethe.de/saopaulo

www.livrariacultura.com.br

www.dancebooks.co.uk

www.amazon.com

www.amazon.co.uk

www.youtube.com

www.google.com.br

www.estantevirtual.com.br

7 ANEXOS

7.1 Entrevistas

Entrevista com Regina Advento, bailarina do Tanztheater Wuppertal. Esta entrevista foi realizada na cidade de Wuppertal, na Alemanha, no dia 8 de fevereiro de 2008, à tarde, durante ensaio da peça “Sagração da Primavera” no Lichtburg. A entrevista foi feita no camarim.

Juliana – Para a criação de uma peça, Pina Bausch faz as perguntas e vocês são livres para responder com movimentos ou verbalmente...

Regina – ... com improvisação, com improvisação e movimento. Fala, ela sempre pede pra gente reduzir, exatamente por causa das traduções nas outras línguas. Ela diz: ‘Não fale muito, não fale muito, tente se expressar sem palavras’.

Juliana – As respostas são improvisadas ou vocês estruturam o que vão mostrar?

Regina – Isso também é livre. Por isso, a gente não fala em improvisação; são perguntas e respostas. Quando você tem uma ideia -‘Ah, eu quero fazer isso’ -, se você vai fazer em dupla, vocês combinam mais ou menos ou às vezes não, você simplesmente fala: ‘Eu quero fazer uma coisa com você’, e você vai e faz. Sabe, é tudo muito livre.

Às vezes, também, prepara-se tudo muito bem preparado para mostrar para a Pina, mas mesmo quando você preparou alguma coisa, quando você está lá é uma outra energia, a coisa muda também. É tudo muito aberto.

Juliana – Depois que a Pina já tem as respostas que vocês criaram, como ela faz a seleção do material?

Regina – Eu acho que quando ela escolhe... Quando você responde determinada coisa, você sente se essa coisa funcionou ou não funcionou, ou você acha que funcionou e daí a um tempo você diz: ‘Nossa, foi tão estúpido o que eu fiz’... Você sente que a coisa não tem muito valor ou muito peso, você mesmo sente que não faz sentido. Apesar de ter sido a sua resposta íntima naquele momento, às vezes ela fala que a coisa não manteve o peso, ela fica leve. Pode ser que ela fale: ‘Isso foi legal’. Mas, quando eu repito, a coisa não tem aquele mesmo valor, nem aquele mesmo peso. A gente tem até o vídeo, você olha o vídeo, você vai fazer igual, mas você fala: ‘Isso não tem mais sentido’. Aí você sente que é uma coisa que não te dá nenhuma energia, é uma coisa vazia, se esvazia com o tempo. Aí ela faz a segunda seleção. Ela faz uma primeira seleção, a gente repete, e ela faz a segunda seleção, e aí é raspagem

mesmo. Sobram 5%, 10% no máximo. A gente tem agora nesta peça [nova montagem da companhia em 2008] acho que umas 80 perguntas. Às vezes chegam a 100, cento e alguma coisa.

Juliana – Vocês anotam todas as perguntas?

Regina – Anotamos todas as perguntas com data, tudo gravado. Eu até posso te mostrar uma fita minha. Eu tenho que trabalhar algumas coisas...

Juliana – Eu adoraria!...

Regina, depois que o material foi selecionado e que ela ficou com 5%, como ela faz a composição das cenas?

Regina – Aí é a parte mais horrível do processo, porque você não sabe..., você tem o material que você repetiu e aí você fala: ‘OK, o que vai entrar e o que não vai entrar?’ Aí ela começa a pegar cada coisa - algumas coisas, não tudo - e começa a fazer... Ela pega uma resposta de alguém como tema e coloca cinco, seis improvisações de outras pessoas abaixo. Então, vai ser esta minha improvisação com essa outra e com mais outra, entendeu? Vamos supor, ela pega a minha improvisação “Regina com o vestido vermelho e os panos” como tema, aí ela fala...

Juliana – Seria o tema da cena?

Regina – É, é a cena, o que ela está querendo... Ela quer juntar isso com alguma coisa, OK? Então, ‘Regina de vestido vermelho com os panos’ e aí vem a ‘Sílvia com o balde’, ‘Fernando com a pedra’, ‘Ruth com o lift’ - e aí eu estou sempre lá repetindo isso com isso, isso com aquilo, isso com aquilo outro. Nisso também já se sabe o que funciona e o que não funciona.

Juliana – Ah, então ela vai experimentando aquela sua resposta com cada um...

Regina – Com várias respostas. Aí depois ela muda o tema. Ela pega como tema, por exemplo, ‘Fernando com a pedra’ e experimenta com as respostas da Regina, da Sílvia, da Ruth etc. Ela vai juntando duas... E depois se você quer acompanhar mesmo – eu não faço este tipo de acompanhamento, mas tem gente que gosta de saber –, então eles pensam: ‘A Pina já juntou isso com isso’. Apesar da gente não saber o que ela juntou, a gente nunca sabe o que ela juntou. Vamos supor, se eu sou o tema e tem mais cinco ou seis coisas abaixo, eu repito isso com várias coisas. Algumas coisas eu percebo - ‘Ah, isso deu certo’ -, mas a gente não sabe, ela não fala. Aí ela pega um outro tema e nesse jogo ela forma blocos que são, por exemplo, ‘Regina com os panos’, ‘Fernando com a Pedra’. Aí ela juntou a pedra com a dança da Nayon, a dança da Nayon com a cena dos homens; ela fez um bloco. Aí ela vai fazendo vários blocos e depois de um tempo ela fala: ‘Eu quero ver esta sequência’, que são os blocos. A sequência da ‘Regina com os panos’, ‘Fernando com a pedra’ etc., depois ela pede mais um outro bloco e aí ela começa a juntar bloco com bloco. É um quebra-cabeça mesmo.

Esse momento é difícil, porque tem muita repetição, na repetição você vai mudando o feeling, o que às vezes é positivo e às vezes não é. Às vezes perde-se muita coisa neste período..., porque você ainda não está no espírito da coisa. Você tem que vir muito aberto todos os dias, 100% aberto pra encaixar em cada coisa. Então, se você está meio de baixo astral e tem que fazer uma coisa muito alegre, às vezes era uma coisa legal e não funciona mais. E aí ela deixa de lado ou joga fora. Então é um período super tenso, mas tem determinadas coisas que ela está 100% segura de que ela quer, e mesmo que você não faça bem, isso ela quer, então não tem problema, entendeu? Mas tem determinadas coisas que a gente fala: ‘Vamos ver se dá certo’, e a coisa se perde porque não se está num dia legal.

Juliana – Vocês são livres para escolher quais perguntas vocês querem responder?

Regina – Não, a gente tem a responsabilidade de... Ela não dá todas as perguntas de uma vez, cada dia ela dá de manhã duas perguntas, e à noite ela dá duas ou três, depende se a gente responde rápido. Então é um processo diário, ela não dá 80 perguntas de uma vez. Normalmente são quatro ou cinco por dia de trabalho.

Juliana – E neste mesmo dia vocês respondem às perguntas?

Regina – Sim, a gente fica aqui, ela chega, junta todo mundo e dá a primeira pergunta do dia. Aí a gente para, todo mundo fica no seu canto e começa a pensar, a procurar coisas, ideias... Então, você vê alguém e fala: ‘Ah, eu tenho uma ideia, vem aqui’. Aí você vai pra trás do espelho e organiza. Ou você tem uma ideia e se veste... Você viu que tem um monte de figurinos lá embaixo? Tem um monte de coisas, aí você se veste como quer, e o que passou na sua cabeça você vai e mostra, ou você chama alguém de surpresa e fala: ‘Ah, vem cá...’ Aí quando ela sente que a pergunta foi respondida pela maioria, ou ela fala: ‘Ah, saiu coisa legal’, ela dá a segunda pergunta do dia. Ou quando ela percebe que a gente bloqueou, que a pergunta é muito difícil e fica todo mundo lá parado pensando, sem conseguir, ela fala: ‘Está muito difícil?’ Aí é o truque: ela dá a mesma pergunta, mas formula diferente, ou ela dá uma pergunta diferente também. Se é uma coisa que realmente ela quer, ela vai mudando a forma de perguntar, ou ela é um pouco mais clara...

Juliana – Então ela dá uma pergunta e vai todo mundo trabalhar aquela pergunta...

Regina – É. Porque aí é a forma dela encontrar uma determinada harmonia no material também. Quando você tem muito tempo de casa, você percebe que uma pergunta do dia seguinte tem a ver com uma pergunta que alguém respondeu e que foi uma coisa super legal. Ela já está buscando alguma coisa que complementa, que faça contraste. Por exemplo, às vezes ela dá uma pergunta parecida e eu falo: “Mas eu já respondi isso”. Aí eu penso, será que ela está querendo pegar material para juntar com esse?

Juliana – Você sabe como a Pina escolhe um tema?

Regina – Na maioria das vezes, ultimamente, nós temos feito co-produções. Então, nesse tipo de co-produção o negócio é universal. O que você vai encontrar numa cidade? Mas não só encontrar numa cidade, e esse é o grande segredo da coisa, eu acho. Você não vai simplesmente pegar coisas abstratas, e é muito difícil você pegar coisas típicas de uma cidade e reproduzir. Vamos supor, no Brasil nós fomos a alguns pontos. O que você vai pegar do Brasil? Você não vai pegar... Brasil, o que vem na cabeça sobre o Brasil? Carnaval, futebol... Isso é o clichê. Nós fomos a um centro de candomblé, no mercado modelo de Salvador, fomos dançar forró em São Paulo, esse tipo de coisa. Mas o que vai contar é como você vai pegar essa pequena informação de pouco tempo e fazer uma peça. É difícil. Então, o que eu acho interessante é você tentar fazer uma relação do seu momento – o que está acontecendo comigo neste momento – e o que dentro desta cidade me desperta alguma coisa deste momento que eu estou vivendo, que é minha. Porque senão fica uma coisa... Na verdade, é o que as pessoas normalmente gostariam de ver de um país. Por isso, sempre as pessoas do lugar ficam dizendo: ‘Ah, que é isso, o Brasil não é isso’, ou como foi em Portugal, foi a maior confusão, eles não gostaram da peça, e a gente está voltando com a peça agora, em Portugal, depois de anos, porque a peça fez o maior sucesso no mundo inteiro.

Juliana – Qual é a peça?

Regina – Mazurca Fogo. Aí sempre tem essa crítica, A gente procura não entrar no clichê, mas no fundo as pessoas procuram um pouco desse clichê. Fica um pouco essa vontade de ver o que todo mundo vê.

Juliana – E quando não é co-produção, você sabe como a Pina escolhe um tema?

Regina – Pra mim, nos últimos anos, são as melhores peças. E, por acaso, por coincidência, todas as últimas não co-produções eu não fiz.

Juliana – Por quê?

Regina – Porque depois que a minha filha nasceu, eu comecei a fazer produção sim, produção não. Ou dois anos não e depois uma produção. E como teve um período com duas co-produções que eu não fiz..., isso foi direto depois do Brasil, teve uma não co-produção e ela me queria, mas eu falei: ‘Não dá’, porque eu e meu marido não temos tempo pra ficar juntos. E durante dois anos, eu levava a Jasmin pra todo lado e eu estava em todas as produções. Aí eu falei: ‘Eu preciso diminuir o ritmo agora’, e aí eu não fiz a peça sobre as crianças, que foi pro Brasil agora e é uma não co-produção, que é uma peça que eu não gosto muito, mas todo mundo gosta e é bem vendida. Aí na produção seguinte ela não me colocou, porque é sempre assim, quando você fala não, na outra peça ela te deixa de fora. E aí vieram duas co-

produções com a Ásia e ela quis me colocar e eu fiz as duas co-produções que foram horríveis, eu detesto o que eu faço. É porque não casou, entendeu, não casou, o que eu fiz não casou e ela me queria de um jeito, mas eu estava de outro jeito. Aí ela me queria de novo para a terceira produção, mas eu disse: ‘Três produções direto não dá’. E foi das melhores produções dos últimos anos, que é *Vollmond – Lua Cheia* –, que é super bonito, cheio de água, e, como eu não faço, ela me leva como substituta, e eu tenho que viajar com essa peça para todos os lugares.

Juliana – E por que você acha que as não co-produções são melhores?

Regina – Porque as pessoas estão livres e você fala do que você quiser, não tem que procurar relação com a cidade. Eu falei com ela: ‘Pina, eu não quero fazer mais co-produção’. As melhores peças que foram feitas nos últimos anos foram não co-produções. Você vê as pessoas em cena como indivíduos e qual é o momento delas. Você não está jogando ali os elementos de uma cidade.

Esse ano eu estou fazendo uma não co-produção, são poucas pessoas. Porque teve a co-produção com a Índia, e ela me perguntou se eu queria e eu falei: ‘Você decide’, mas meu sentimento era não. Foi logo depois que eu falei desta coisa de co-produção com ela. Aí ela falou: “Então a gente trabalha e no final a gente decide se você entra ou não”, mas ela me deixou de fora e agora eu estou nesta produção.

Juliana – E como vem o tema nas não co-produções?

Regina – É o mesmo processo. Pra mim é como se fosse uma tela branca. Ela tem as pessoas, cada pessoa tem uma cor e ela vai começar a jogar com isso e o que ela vai achar..., ela vai achar uma linha... Claro que mais ou menos ela já tem, com as perguntas e respostas, ela já tem algumas coisas. São três homens e seis mulheres, então determinadas coisas ela já estruturou. Por exemplo, ela pediu pra gente fazer coisas com os homens, duos, um homem trabalhando com duas mulheres. Isso sai um pouco do que normalmente é a estrutura. Normalmente é o mesmo número de homens e mulheres. Nas produções ela procura uma harmonia neste sentido. E essa produção, nesse sentido, é desarmoniosa, pois são três homens e seis mulheres.

Juliana – Tem quantas pessoas na companhia?

Regina – Não sei se são 27, 28 ou 29, porque tem gente nova e a gente não sabe muito bem. E tem alguns convidados que vêm. No *Sagração* ela sempre convida, e em outras peças tem o Jan, o Lutz...

Juliana - São bailarinos que já dançaram na companhia, né?

Regina – É.

Juliana – Quais aulas vocês fazem?

Regina – Essa que você fez é de moderno. Fazemos aula de moderno e de clássico, “classicão” com pirueta e bateria. O Ed Kortland é um dos únicos professores de moderno, os outros são de clássico. Tem uma professora americana, Janete, que é de clássico, mas ela dá umas coisas diferentes, mas é super técnico.

Juliana – E vocês estão sempre trocando de professor?

Regina – É, sempre troca. E tem a Malou Airado, que dá aula de moderno também.

Juliana – Ela dá aulas para a companhia?

Regina – Começou a dar, e ela trabalha muito os braços e ela precisa de duas horas. Só que esse tempo a gente não tem. Aí ela fica uma hora na barra e dá um centro quando dá tempo. Eu tenho brigado para que a gente tenha pelo menos uma hora e meia de aula, porque os ensaios acabam pegando o tempo da aula.

Juliana – A parte mais teatral vocês trabalham de alguma forma?

Regina – Você aprende dos outros, experimentando, e isso é que eu acho legal. Em cada produção você pode experimentar alguma coisa, independente se isso vai ser usado ou não. E a grande escola são as pessoas que estão aqui, o pessoal mais velho. Não é imitar. Eu não vou ser uma Panadero, uma Julie Shanaham, uma Julie Stanza, eu tenho que tentar me encontrar e aprender com elas determinadas coisas. Elas são as pessoas que eu tenho que olhar.

Juliana – Elas são uma referência artística, né?

Regina – É, e não tem essa coisa de *workshops* de teatro.

Juliana – Você teria autores ou livros sobre o trabalho da Pina para me indicar?

Regina – Tem dois especialistas sobre o trabalho da Pina, que são Norbert Servos e Jochen Schimidt. Schimidt é um dos grandes críticos de dança da Alemanha. O Servos lançou agora um livro super grande. E o do Schimidt, o último dele, é um pequeno, não é um livro de fotografia, mas ele fala sobre o processo, ele fala de várias críticas e ele escreve para um dos melhores jornais da Alemanha e para uma revista especializada em dança, que é a *Tanz Actuell*.

Juliana – Regina, muito obrigada!!!!

Regina – Ah, eu te mostro a minha fita, pra você ter uma ideia.

Entrevista com Morena Nascimento, bailarina do Tanztheater Wuppertal. Esta entrevista foi realizada na cidade de Essen, na Alemanha, no dia 8 de fevereiro de 2008, à noite.

Juliana – Morena, há quanto tempo você está na Alemanha?

Morena – Eu estou há dois anos na Alemanha, e minha vinda pra cá foi com o intuito de me aproximar do trabalho da Pina Bausch.

Juliana - Você sabe por que a Pina trabalhou com um dramaturgo?

Morena – Creio que pela necessidade teatral presente no trabalho dela. Todos nós sabemos que não é dança pura. Isso em qualquer peça dela está muito visível.

Juliana – Na escola em Essen, há alguma disciplina sobre dramaturgia?

Morena – Não, isso é muito curioso, não há. Temos história da dança e temos uma matéria que se chama *Tanz Actuell*, que é dança da atualidade. Nessas duas disciplinas discute-se um pouco sobre dramaturgia. Eu não cursei essas disciplinas, porque, como eu já tinha feito no Brasil, eu escolhi fazer aqui as coisas que eu ainda não tinha feito. Na escola, tem o departamento de teatro e de pantomima, que, com certeza, tratam da dramaturgia, mas, ligado ao trabalho da Pina Bausch, não tem.

Juliana – Pina fala sobre dramaturgia nos ensaios?

Morena – Definitivamente não. Ela faz, simplesmente, sem especificar, sem separar a dança do teatro... Quem fala de dramaturgia no trabalho da Pina Bausch são as pessoas que estudam o que ela faz, que estudam a dança-teatro como movimento ou as pessoas que estão ali pra fazer pesquisa mesmo, porque o que ela faz é o que ela faz, ela não fica pensando no que ela faz. Ela faz da maneira que ela sente necessidade. É uma artista extremamente intuitiva. Eu acho que os toques que ela dá, por exemplo, quando ela corrige um bailarino, ou quando ela está dirigindo, eu acho que são muito mais no sentido... É muito genuíno, é muito puro, quase *naif*, porque, é engraçado, o trabalho é de dança-teatro, mas ela só fala de dança, ela só fala de movimento.

Eu acho que ela sabe muito bem o que ela quer de cada peça, mas eu também não sei como são as criações, porque eu ainda não passei por nenhuma criação. Tem o esquema das perguntas que ela faz pros bailarinos. Isso eu acho que é o material bruto para a criação da dramaturgia.

Juliana – Segundo Regina Advento, a construção de uma peça é como um quebra-cabeça. A Pina escolhe uma das respostas como tema e vai experimentando outras respostas com aquela que é o tema e assim desenvolve blocos, depois junta bloco com bloco, formando sequências.

Morena – Acredito que seja uma grande experiência de colagem. Isso que eu acho lindo no trabalho da Pina, não tem uma lógica previsível, que se possa esperar. Não é uma dramaturgia convencional do teatro, é a dramaturgia do movimento.

Juliana – Isso é interessante, porque o lado teatral é muito forte, mas a companhia não faz aulas de teatro.

Morena – É, não faz. É muito pessoal. Cada bailarino em cena é chamado pelo próprio nome, ninguém interpreta um personagem. Por exemplo, a Regina está em cena com o Dominique e quando o Dominique chama a Regina, ele diz: “Regina, vem cá”.

Juliana – É a Regina, num contexto artístico.

Morena – É, deslocada espacialmente. É muito bonito isso, eu adoro.

Juliana – Que tipo de comentários a Pina faz nos ensaios?

Morena – A Pina, eu estou descobrindo..., é o primeiro processo que eu participo com ela, eu estou descobrindo que ela é uma amante da técnica. Ela é extremamente perfeccionista com a técnica, com os detalhes, com a perfeição da coisa. Até agora os toques que eu já escutei dela são muito mais no sentido de como executar a mecânica do movimento do que intenções ou coisas desse tipo. Mas ela também fala sobre isso às vezes. Talvez porque *Sagração* seja uma peça muito física, é a mais física.

Juliana – Acredito que a própria movimentação já traz a interpretação toda.

Morena – Exatamente. Eu acho que a movimentação já foi construída toda cheia de intenções. Não tem nenhum movimento que seja abstrato, cada movimento já está dizendo realmente o que é aquilo. Cada movimento é carregado de intenções, de coisas que você está contando com o seu corpo. Tanto é que é muito louco, porque eu fazendo, eu vou sentindo no meu corpo..., essa cara que começa a aparecer, uma cara de sofrimento, isso realmente vem naturalmente. Eu não faço força nenhuma. Na hora que eu vejo eu estou sofrendo com a coisa, porque o próprio movimento é a exaustão.

Juliana – A dor é real, né? Ela não é interpretada.

Morena – Ela é real, ela é completamente real. Primeiro que é uma peça na qual, durante trinta ou quarenta minutos, a gente não para de dançar, não tem um momento em que a gente fica parado. De uma estrutura coreográfica para outra, coisas realmente muito difíceis. Todo mundo dançando junto o tempo todo, cansa muito. É exaustiva essa peça, exaustiva. Tanto é que todo mundo sai descabelado, acabado, sujo de terra.

Juliana – E a beleza vem dessa exaustão, né?

Morena – É desse estado, exatamente. Tanto é que a Pina adora quanto mais sujo de terra a gente fica. Eu me lembro até que teve um dia, eu acho que foi alguma das *performances* na

China, que ela reclamou que a gente estava muito limpo no final. (Risos) Ela falou: ‘Gente cadê a terra, eu quero ver terra’. Claro que não de uma maneira artificial, mas realmente eu acho que quanto mais visceral, mais verdadeiro o espetáculo, mais acabado a gente fica e mais sujo de terra a gente sai.

Mas só para completar a pergunta, os toques que ela deu até agora foram muito em relação à fisicalidade mesmo, mas isso só no *Sagração*, eu ainda não sei em outros processos. Eu posso te responder isso mais pra frente.

Nessa gravação do *Sagração* de 1980, é muito mais sujo coreograficamente. Claro que os movimentos são os mesmos e nada mudou, mas tem detalhes hoje em dia que antes não estavam ali, que cada um fazia de um jeito. Era muito mais visceral, muito mais cheio de paixão do que de perfeição técnica. Se eu fizer como as bailarinas fazem nesse vídeo, o povo me mata, porque as correções que eles dão são justamente coisas que a gente não pode fazer igual ao vídeo.

Juliana – Mas acho que não pode ficar limpo demais também, né?

Morena – Mas não fica, não tem jeito, a terra não deixa, dá uma instabilidade absurda, não tem como. Tem alguns movimentos que, não é que mudam...

Juliana – Desestabilizam, né?

Morena – Desestabilizam, e eu acho que é isso que fica bonito em cena, porque é a gente lutando para conseguir... Imagina 32 bailarinos em cena... É uma luta com a terra. É mais um desafio, porque além da coreografia ser difícil tecnicamente, tem mais um fator agravante que é a terra, que não deixa você fazer as coisas direito, não deixa você ficar estável. Ficar em equilíbrio, por exemplo, não tem jeito, é difícil demais, entendeu?

Juliana – Vocês fazem aulas de dança clássica e moderna. E quais outras aulas vocês fazem?

Morena – Às vezes vêm alguns convidados. Por exemplo, agora em Londres, a Ernesta Corvino foi convidada, ela é a filha do Corvino, que foi um dos mestres da Pina. É uma aula de clássico que é direcionada por uma outra linha de trabalho, não é um clássico totalmente tradicional. É como se fosse a aula do Ed, mas com um estilo um pouco diferente. A companhia recebe muitos convidados, pessoas que vêm dar aulas. Tem também aulas que têm elementos de dança contemporânea. O Ed Kortland, o professor com quem fizemos aula esses dias, já foi bailarino da companhia e foi um dos discípulos do Hanz Zullig.

Juliana – Eu adorei as aulas que eu fiz com o Ed Kortland. Em suas aulas existe um trabalho de tronco e braços muito bonito.

Morena – É muito boa mesmo.

Juliana – E por que você acha que a dança clássica é tão importante para a Pina?

Morena – Eu acho que tem a ver com as referências de cada um. A Pina viveu este contexto da dança. Ela pertence a uma outra geração. A dança alemã, quando não é dança conceitual, é muito tradicional. É cheio de companhia estatal que vive fazendo repertório, companhias de neoclássico. Eu acho que tem a ver com as referências da Pina, de onde ela veio. Ela acreditou nisso e foi o que ela aprendeu. Ela estudou aqui na *Folkwang*, ela foi aluna aqui. E tudo que ela aprendeu aqui tem muito a ver com essa técnica que ela dá para os bailarinos, que ela escolhe pro treinamento. O trabalho não é experimental, ela desenvolve uma linguagem que é muito própria e que ninguém faz, só ela faz. O treinamento não tem a ver com as coisas que ela quer dizer, o treinamento é o que ela aprendeu, o contexto das pessoas que estavam trabalhando com ela, que acreditavam nesse tipo de treinamento. Mas eu acho que o que ela quer dizer não tem a ver com o trabalho corporal que é desenvolvido na aula. É um pouco contraditório pra mim. Porque tem muitas companhias que trabalham assim, o movimento é que é.. O estilo dela é muito dela, nasceu do corpo dela, esse trabalho de braços tão forte...

Juliana – Colocar mulheres de vestido e homens com roupas do dia a dia, isso é um resgate dos aspetos humanos na dança?

Morena – É totalmente. As cenas que estão nas peças falam muito de situações cotidianas que todo mundo vive, coisas com que as pessoas se identificam. São assuntos muito humanos, mesmo, do dia a dia de uma sociedade. Acaba sendo universal o que ela faz. Uma coisa que todo mundo pode assistir e entender. São peças muito acessíveis, eu acho. Mesmo que algumas (especificamente as mais antigas) sejam difíceis em termos dramáticos, assuntos pesados ou um pouco mais conflitantes. São assuntos muito acessíveis, que qualquer um entende. É isso que faz do que ela faz algo que fala de coisas de hoje, de nós.

Juliana – A Regina prefere os espetáculos que não são co-produções. O que você acha?

Morena – Eu acho que, desde que começou essa cooperativa entre os consulados dos países, mudou muito o foco do trabalho. As peças antigas, que não têm relação com os países, pra mim são peças muito mais interessantes, que me preenchem e me dão muito mais coisa do que as peças novas. Eu assisti a muitas peças.

Juliana – Você sabe quem faz a pesquisa musical?

Morena – Eu acho que os bailarinos trazem músicas. Mas existem profissionais que trabalham para a escolha e direção musical (Matthias Burkert)

Juliana – Quem faz a cenografia atualmente?

Morena – É o Peter Pabst e a figurinista é a Marion Cito.

Juliana – Morena, muito obrigada pela entrevista!!!!

7.2 Tradução do texto “Dance and emancipation” in SERVOS, Norbert; WEIGELT, Gert (Photography). *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish. Excursions into dance*. Translated by Patricia Stadié. Cologne: Ballett-Buhnen-Verlag Rolf Garske, 1984.

“Dança e emancipação”

Quando Pina Bausch assumiu o *Tanztheater Wuppertal* no começo da estação 1973/74, uma mudança ocorreu no estagnado desenvolvimento da cena da dança na Alemanha. Com certeza outros coreógrafos antes dela – como Hans (Johann) Kresnik, em Bremen, e Gerhard Bohner, em Darmstadt –, começaram a romper o limitado quadro de expressões tanto da dança clássica quanto da moderna, procurando novas formas, apropriadas para os tempos. Mas a companhia Wuppertal, sob a direção de Pina Bausch, foi a primeira a estabelecer o termo ‘dança-teatro’ – antes disso utilizado nos nomes de companhias de dança como um sinônimo de um gênero novo e independente. A dança-teatro, uma mistura da dança e do teatro, abriu uma nova dimensão para ambos os gêneros. Basicamente, o termo representa um tipo de teatro que estava almejando algo novo, tanto na forma quanto no conteúdo.

O *Tanztheater Wuppertal* descobriu e desenvolveu seu incomum campo de ação no meio de uma cultura de balé que – exceto os poucos centros experimentais como Bremen, Darmstadt e Colônia – foi essencialmente satisfeita em preservar e gradualmente atualizar sua herança clássica ou lidar com a dança moderna que estava sendo importada dos Estados Unidos. A tradição da *Ausdruckstanz* (dança de expressão), com nomes como Mary Wigman, Rudolf von Laban, Harald Kreutzberg e Gret Palucca, estava abandonada desde a segunda guerra mundial. Esforçando-se por um teatro apolítico, supostamente atemporal, as pessoas evitaram um confronto com os provocativos ancestrais, de quem a radical rejeição da sapatilha de ponta e dos tutus nos anos 1920 trouxe uma nova compreensão da essência do corpo. John Cranko, um inovador, a despeito de sua formação clássica, ficou como a exceção. Agora, pela primeira vez, com Pina Bausch, o contato foi reestabelecido – indiretamente – com essa quase esquecida tradição revolucionária, mas sem o seu *pathos ecce homo*, sem seu fatalismo universal, e de uma maneira completamente nova. De peça para peça, o *Tanztheater Wuppertal* gradualmente abriu caminho em direção a uma meta à qual *Ausdruckstanz* tinha provavelmente sempre aspirado, mas falhou em alcançar: liberar a dança das limitações da literatura, aliviar a dança das suas ilusões de contos de fadas e levá-la em direção à realidade.

O treinamento de Pina Bausch com Kurt Jooss na escola *Folkwang*, em Essen, familiarizou-a com o conceito do movimento do *Ausdruckstanz*, e um período de estudo em Nova York a familiarizou com a dança moderna. Então, entre as suas primeiras peças, a que mais se destacou foi, provavelmente, *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, em que Pina Bausch criou uma síntese entre tradição alemã e o modernismo americano. Mesmo nesses trabalhos, que estavam totalmente dentro do quadro convencional, a especial qualidade da sua dança-teatro era óbvia. No palco, seus bailarinos desencadeavam uma energia nova e crua, seus corpos contando histórias com honestidade, livres de qualquer conotação imposta. Embora *Sagração* e as duas óperas de Gluck, *Ifigênia em Tauris* e *Orfeu e Eurídice* e, mais tarde, o *Barbazul*, fossem ainda baseadas em tramas originais, Pina Bausch já tinha ido além de qualquer conceito prévio de interpretação de libretos. Ela não coreografava o material, mas, ao invés disso, pegava elementos individuais da trama como um ponto de partida para sua própria riqueza de associações. Enquanto outros coreógrafos esforçam-se para traduzir música em movimento, a dança-teatro lida diretamente com energias físicas. Sua história é contada como a história do corpo, e não como literatura dançada.

Contudo, o real significado do trabalho de Pina Bausch está em como ela ampliou o conceito de dança, liberando o termo coreografia de sua estreita definição como uma série de movimentos conectados. De forma crescente, a própria dança se tornou um objeto a ser questionado. A dança-teatro desenvolveu-se em algo que se poderia definir como ‘teatro da experiência’, um teatro que fez a realidade comunicada de uma forma estética, tangível como uma realidade física. Simultaneamente rejeitando limitações literárias e concretizando a abstração da dança, o *Tanztheater Wuppertal* fez dança – talvez pela primeira vez em sua história – consciente de si mesma e libertou a dança para seus próprios meios.

Processo de maturação: teatro da experiência

A primeira apresentação de Pina Bausch em Wuppertal teve uma recepção crítica extremamente misturada e controversa. Esse começo da inovação da dança-teatro não foi facilmente integrado ao cânon dos valores e categorias existentes. Eles contrastavam fortemente com o conceito comum de dança. As reações variavam do assombro e perplexo reconhecimento de sua existência à rejeição aberta. A confusa novidade do trabalho de Bausch aparentemente demandou - e os trabalhos que se seguiram tornaram isso cada vez mais óbvio – uma nova compreensão da dança. A barreira entre os gêneros foi quebrada, e as linhas de demarcação, que tradicionalmente separaram dança, teatro falado e teatro musical,

foram abolidas e resistiram a qualquer tentativa de categorizações padronizadas. As peças permaneciam atravessando desafiadoramente a correnteza, causando uma fricção que, a princípio, dificilmente alguém estaria preparado para reconhecer como produtiva. A recepção inicial refletiu uma dura batalha contra críticos, que são extremamente relutantes em mudar seus padrões estabelecidos de ver e absorver o que estão vendo. De um lado, as pessoas estavam certamente preparadas para admitir que a artista Bausch tinha fantasia, imaginação e genialidade, mas, por outro lado, o conteúdo de seus trabalhos permanecia fortemente misterioso e inacessível. A distinção entre a talentosa personalidade e o trabalho hermeticamente lacrado provara ser uma característica decisiva de sua primeira recepção e, com o crescimento da popularidade do *Tanztheater Wuppertal*, deu argumentos simultaneamente para a atração e para a rejeição.

Uma forte fonte de irritação é o princípio de montagem, que se desenvolveu como o prioritário princípio estilístico da dança-teatro. A ligação de cenas em livre associação, sem a necessidade da continuidade da trama, psicologia do personagem ou causalidade também se recusa a ser decifrada normalmente. Isso desafia a interpretação. A elucidação de cada detalhe da peça de um único e universal ponto de vista é tão impossível quanto pegar os elementos individuais e declarar que têm um sentido bem definido.

Os elementos do conteúdo e da forma nas peças são entrelaçados numa simultaneidade que é tão complexa que mal são apreensíveis com um único olhar. Apenas recontar a sequência cronológica das cenas é igualmente inadequado. Os eventos no palco mal podem ser reconstruídos em palavras. Alguém pode descrevê-los e pode ficar contente com uma aproximação. A complexidade dos elementos que torna o processo teatral vivo não pode ser definida em termos de um único significado. Desde que as peças de Bausch não têm a fábula no sentido Brechtiano e não perseguem a sistemática variação de um único tema, a coerência só se torna aparente durante o processo da recepção. Nesse sentido, as peças não são completas. Elas não são autossustentáveis trabalhos de arte porque, a fim de se desenvolver completamente, elas requerem um espectador ativo. A chave está com a audiência, que é levada a questionar seus interesses e suas experiências diárias. Isto poderia, e realmente deveria, ser comparado criticamente com os acontecimentos no palco e ser relacionado com eles. Uma conexão de sentido pode ser feita somente quando a corporalidade (a consciência física retratada) no palco se relaciona com a experiência física do espectador. Essa conexão depende das expectativas concretas (físicas) do espectador que está desapontado, confirmado ou confundido pelas atividades no palco, e, portanto, dá a oportunidade de aprender novas lições. Deixando a literatura de lado, dança-teatro, com toda

a sua possibilidade física, mimética e gestual, de novo coloca o teatro em movimento como uma comunicação dos sentidos.

O começo para os trabalhos de Pina Bausch são as experiências sociais diárias do corpo, que ela traduz e distancia em sequências objetivas de imagens e movimentos. As experiências diárias dos indivíduos, as constrictões e restrições físicas, mesmo atingindo o ponto do autocontrole tragicômico, são demonstradas no palco por meio de repetição provocativa, duplicação etc., e são assim experienciáveis. O ponto de partida é autêntico, experiência subjetiva que é também solicitada da audiência. Recepção passiva é impossível. 'Teatro da experiência' mobiliza os afetos e as emoções, porque lida com energias indivisíveis. Ele não finge. Ele é. Porque o espectador é afetado pela autenticidade dessas emoções que confundem tanto o sentido, quanto os sentidos, mas é simultaneamente agradável, ele deve também tomar uma decisão, deve definir sua posição. Ele não é mais o consumidor de prazeres inconsequentes, nem é testemunha de uma interpretação da realidade. Ele está incluído numa experiência total que permite a experiência da realidade num estado de excitação sensual. A disseminação do conhecimento é secundária para a experiência. A dança-teatro, no entanto, não nos seduz com ilusões; ela nos põe em contato com a realidade. Seu ponto de referência é uma estrutura social universal de afetos, que, em cada caso, pode ser claramente localizada historicamente. O teatro nos anos 1960 tentou mostrar as dificuldades da abstração. A dança-teatro está agora em processo de maturação.

A arte de treinar um peixinho dourado: como a nova dança-teatro conta a sua história

O *Tanztheater Wuppertal* forneceu pela primeira vez material para a discussão sobre o significado da realidade na dança de palco. Esse tipo de 'teatro da experiência' não somente muda as condições da recepção envolvendo todos os sentidos do espectador, mas a transferência da dança de um nível estético abstrato para a experiência física do dia a dia torna-se não só uma questão de estilo, há também uma diferença em termos de conteúdo. Enquanto a dança era vista como o domínio de ilusões atrativas, como um refúgio para uma técnica que se autossatisfaz, ou para o tratamento abstrato de temas existenciais, o trabalho de Bausch faz o espectador voltar-se para a realidade. Fazer a dança consciente de si mesma também significa carregá-la com o espectro total do fenômeno real. A qualidade especial da dança, o fato de que ela conta sua história através da presença sensual dos corpos, agora tem a chance de retratar uma realidade que é definida por convenções físicas. Até mesmo Bertolt

Brecht deve ter tido uma ideia dessas possibilidades quando escreveu em seu *Kleines Organon*:

Coreografia, também, recebeu novamente tarefas de um tipo realístico. É uma falsa crença dos tempos recentes que isto não tem nada a ver com a ilustração das ‘pessoas como elas realmente são’(...) Pelo menos um teatro que pega tudo do *Gestus* não pode dispensar coreografia. A elegância de um movimento e a graça de uma formação causam distanciamento, e a invenção da pantomima ajuda muito a fábula.(BRECHT, 1977, p. 698).

Mesmo se o teatro do movimento de Pina Bausch não comunica seu conteúdo através da fábula, realmente se distinguindo em sua rejeição pelo fio da trama na literatura, o uso dos meios do teatro épico não está excluído. Aplicados ao processo individual, à cena individual, estes são, como eram para Brecht, elementos essenciais da dança-teatro. Algumas das definições-chave do teatro didático podem ser redescobertas no *Tanztheater Wuppertal*, apesar de não fazerem nenhum apelo ao didatismo: o ‘*Gestus* de indicação’, a exibição consciente do processo, a técnica do distanciamento, como também um uso especial da comédia tornaram-se, de forma crescente, meios característicos de representação. Junto com os temas emprestados do mundo da experiência de todos os dias, servem para ilustrar ‘pessoas como elas realmente são’, como postulado por Brecht.

O princípio de montagem de Pina Bausch, que ela não pegou emprestado do teatro falado ou da literatura, mas, ao invés disso, desenvolveu das tradições com menos reputação de seu próprio meio, como *vaudeville*, *music hall* e *revue*, adquire sua realidade em incidentes e situações individuais, ignorando no processo qualquer dramaturgia convencional de trama. Ao invés de cada detalhe ser absolutamente interpretável, as características dominantes das peças são a multi-dimensionalidade e a complexa simultaneidade de ações que oferecem um amplo panorama do fenômeno. As peças não pretendem ter o tipo de integridade na qual cada elemento pode ser questionado em sua significação individual em relação a uma história contínua. Ao invés disso, o princípio da estrutura da dança-teatro parece com o da música, nos temas e contratemas; variações e contrapontos são tecidos em volta de uma ideia básica. O começo e a conclusão não marcam limites temporais no desenvolvimento psicológico dos seus personagens. Seu princípio capital é aquele de uma dramaturgia de números individuais, que lida com temas numa ordem livre, mas, ao mesmo tempo, precisamente calculada e coreografada.

Estes são campos de estudos visados na profundidade de convenções físicas e emocionais e o que eles encontram lá é trazido à superfície. Grupos de temas podem ser

iluminados de diferentes ângulos e enfocados de várias direções. Ao mesmo tempo, a dança-teatro abandona qualquer posição óbvia, que requer uma interpretação inequívoca da realidade. Ela não quer conhecer onde não pode haver conhecimento. Ao invés disso, ela pega o que acha e faz isso valer, no sentido mais positivo. Na dança-teatro de Pina Bausch lida-se com o material realístico de forma aberta, e pode-se observar esse material em todas as suas variações. Mas as transformações são feitas não para enganar os espectadores como brincadeiras baratas, nem para consolá-los, nem para torná-los inconscientes de algo. A dança-teatro não anestesia os sentidos. Ela os acentua para aquilo que ‘realmente é’. O teatro é um laboratório no qual o autor/coreógrafo permite que os integrantes trabalhem juntos, para contradizer e complementar um ao outro, para combinar e encontrar novos *insights*. O observador participa do processo como um todo e não é pacificado com meros efeitos, como no teatro de puro entretenimento. E ainda as expedições da dança-teatro são agradáveis aventuras. O seu valor de entretenimento é dado pela curiosidade, pela fome de experiência.

Nenhum julgamento moral é feito. Enquanto a narrativa da dramaturgia convencional forma seus personagens com aspectos morais, de todos os tipos, sejam eles politicamente motivados ou baseiem-se em argumentações humanas, a dança-teatro abstém-se de fazer tais julgamentos. Ela apresenta seus achados, e o espectador é capaz de experienciar por si mesmo a extensão para a qual estes deformam as necessidades originais ou ajudam-nas a alcançar reconhecimento. Nesses campos de estudo, amostras são tiradas da vida do dia a dia, e as formas dos intercursos sociais são testadas em sua adequação. Opiniões pré-concebidas não existem. A liberdade de experimentação permite despertar a curiosidade. Pina Bausch faz perguntas. Suas peças são o resultado das explorações que ela fez com sua companhia.

Porque os exercícios e variações em um tema não estão sujeitos ao rigor lógico, os princípios usuais e a causalidade também não existem. Nenhum fio de narrativa existe entre começo e fim para o público agarrar e seguir um destino pré-determinado pelo autor. Como e por que as pessoas no palco se comportam de determinada maneira não é determinado por nenhuma força psicológica. As imagens e ações livremente associadas formam cadeias de analogias, giram uma complexa rede de impressões que estão conectadas, como se estivessem abaixo da superfície. Se existe uma lógica, não é a lógica da consciência, mas do corpo, que adere não às leis de causalidade, mas ao princípio da analogia. A lógica das emoções não depende da razão.

Consequentemente, nenhuma diferenciação é feita entre papéis principais e papéis menores no *Tanztheater Wuppertal*. Quando os protagonistas aparecem – como em *Sagração*

da Primavera e Barbazul – eles são anônimos. Seus destinos representam o destino de todo homem e toda mulher. O espectador não pode mais identificar-se com as histórias de personagens individuais, e está, então, forçado a encontrar a tensão da peça não onde ele está acostumado a procurar, mas em outro lugar. E esta tensão não é mais dirigida a um único clímax tensão-relaxamento, pelo contrário, existe em cada momento, provém da combinação de diferentes ferramentas e humores. O forte alterna com o macio, rápido com devagar, tristeza com alegria, histeria com momentos de quietude, isolamento com tentativas de aproximação. Pina Bausch não investiga como as pessoas se movem, mas o que move as pessoas.

O campo de visão é aumentado para revelar as melhores correlações que existem. Nenhum personagem tem a função de comando e age de modo exemplar. Os aspectos individuais e os sociais estão diretamente refletidos no panorama teatral das paixões. Não existe necessidade de interpretação no sentido de descobrir as condições sociais atrás das figuras no palco. Os desejos que não foram realizados, que são o assunto das peças de Pina Bausch, são formulados com desvio. Pela primeira vez, os bailarinos aparecem não como desempenhando seus papéis de forma técnica; eles aparecem desprotegidos em suas próprias personalidades. Seus medos e alegrias possuem a força de uma experiência autêntica. Enquanto a dança-teatro está recontando a história universal do corpo, está também sempre contando alguma coisa da história real da vida das pessoas no palco. Embora Bausch faça uso das mais variadas ferramentas teatrais, emprestadas de todos os gêneros, a autonomia dos meios de comunicação (mídia) individuais está preservada. A dissonância e a fricção entre eles – totalmente no sentido Brechtiano – não estão unidas num ‘trabalho total de arte’, mas sim “as interações de uns com os outros são caracterizadas pelo fato de que eles se distanciam mutuamente” (Brecht, 1977, p. 699). Entretanto, num teatro que apela menos para as habilidades cognitivas que para as emotivas do espectador, o distanciamento ganha uma outra função. Como o teatro do movimento não faz uso da fábula “como o coração da *performance* teatral” (Brecht, 1977, p. 693) para passar informação, sua meta só pode ser vista como a comunicação de uma realidade que foi pessoalmente experienciada. O efeito imediato é mais importante que a elucidação racional. Onde o teatro épico de Brecht serve para criar uma ‘consciência apropriada’, a dança-teatro nos oferece experiência. Sua oposição não é organizada com base em *insights* racionais, mas no tumulto dos afetos. Enquanto a atenção do teatro didático está voltada principalmente para o contexto social e organiza os fenômenos de acordo com uma visão de mundo pré-concebida, Bausch começa das normas e convenções

internalizadas. No seu teatro do movimento, as ‘condições’ podem ser lidas nos comportamentos individuais.

Como em Brecht, o teatro de Bausch pega ‘tudo do *Gestus*’. Entretanto, em Bausch o *Gestus* refere-se à esfera das ações físicas. Ele não dá suporte ou contrasta uma declaração literária. Ao contrário, ele ‘fala’ por si mesmo. O corpo não é mais um meio para um fim. Ele mesmo tornou-se o assunto da apresentação. Alguma coisa nova surgiu na história da dança: o corpo está contando sua própria história. Quando, por exemplo, um homem carrega uma mulher jogada sobre seus ombros como um cachecol, como um sinal que, para ele, ela não é mais que um acessório decorativo, uma cena como esta não necessita de mais interpretação. Ela não deve ser analisada buscando seu significado. Novamente, o corpo revela-se num estado de fraqueza. O alcance total dos afetos humanos é mostrado como apertado e confinado a convenções, mas o prazer envolvido em quebrar os tabus também é visto. Essas limitações que se tornaram uma segunda natureza pra nós, tornam-se mais óbvias pelo distanciamento. Coisas que são vistas como normas geralmente aceitas são tiradas de seus contextos familiares e podem ter sua experiência renovada. A imagem distanciada permite que a linguagem do corpo, que é diariamente e sempre deformada, seja ‘reconhecida, mas, ao mesmo tempo, apareça estranha’ (Brecht, 1977, p. 680). Coisas que na vida diária tornaram-se uma questão de curso são percebidas pela primeira vez das perspectivas desse novo distanciamento.

Sempre o distanciamento é atingido com a comédia que faz uso de ferramentas cinemáticas. Séries inteiras de movimentos são apresentadas em câmera lenta ou são recitadas em velocidade rápida. Mas o resultado é como gargalhadas ao custo de uma única pessoa. O humor não denuncia as necessidades reais, mas revela alguma coisa que foi enterrada pela deformação. Os momentos de humor sempre têm um tom de tristeza que faz a tragédia da grotesca *egg-dance* da etiqueta burguesa. A autojustificada lógica de convenções é demolida. Os gestos práticos são invalidados com o objetivo de mostrar o que foi perdido e revelar um desejo que é merecedor de preservação. Como se risse, o espectador reconhece no palco a realidade do próprio comportamento. A diferença entre isso e teatro *boulevard* é que não é mais o apuro de alguém que causa a diversão. Pina Bausch reduz a distância e traz a ‘realidade dos desejos’ para uma proximidade desconfortável. Pode resultar em revelação quando a esfera pública e privada – na vida diária cuidadosamente separadas – inesperadamente colidem. Um casal está na frente do palco, sorrindo alegremente enquanto, por trás, se maltrata com pequenos beliscões e chutes. Essa cena cômica e séria ao mesmo tempo demonstra, da forma mais simples, a contradição entre a harmonia hipócrita em público

e a realidade das batalhas que são travadas na intimidade. A máscara de sorriso não é o verdadeiro semblante.

As explorações da dança-teatro equivalem a repetidamente conferir as formas de comportamento adquiridas sem pensar. De forma crescente, Bausch faz uso das fantasias populares propagadas pelos filmes de Hollywood, *comic strips*, músicas pop e mídias relacionadas como opereta e *revue*. Ela pega deles não somente os elementos básicos do seu teatro do movimento (como o *chorus line*, a formação *revue* e o princípio da repetição), ela também pega seus ideais de beleza, companheirismo e alegria, literalmente. Mas os conceitos idealistas não podem ter comparação com a realidade. Através deles, as conformidades internalizadas são reveladas como um autocontrole físico. O polido abraço estilo Hollywood é um fracasso. Os gestos rígidos dos casais recusam-se a adaptar-se. Os mitos populares não podem manter suas promessas. As concordâncias tácitas mostram-se sem valor. Atrás delas a verdadeira necessidade que não pode mais ser obscurecida pela brilhante fachada está visível. Com um leve empurrão ou um piscar de olhos, o espectador torna-se cúmplice para a retirada das máscaras; rir junto torna mais fácil não dar importância a compulsões.

Mas não só o ‘mundo de fora’, o teatro também está incluído nas reflexões. As convenções do aparato teatral, com sua distinção entre a atividade do palco e a passividade na plateia, são atacadas em furiosas corridas em direção à frente do palco, e estendendo-se a ação em direção à plateia. A plateia torna-se também assunto do que está acontecendo no palco. No final da peça com o mesmo nome, os bailarinos atraem a plateia para ‘Venha dançar comigo’.

O *Tanztheater Wuppertal* resiste às exigências por edificações inconsequentes e puramente estéticas. Como no *Ausdruckstanz*, que dispensava *sets* e figurinos elaborados e concentrava-se no corpo e na dança, para Bausch, o *design* e as propriedades do palco estão subordinados às declarações pretendidas. Seus *sets* simples e poéticos recusam-se a permitir uma atitude passiva, culinária, consumista. Suas belezas frágeis estão sempre em perigo, como a massa de flores em *Carnations*, que é guardada por cães presos por coleiras. Os *sets* são ‘tangíveis’(o elenco original de uma rua, um quarto com tamanho aumentado, um cinema), longe de qualquer naturalismo. Eles são poéticos *playgrounds* (um gramado, uma pintura do mar congelado, uma enorme poça de água), que estende o ‘realismo’ da dança-teatro a uma realidade Utópica, uma Utopia realística. Mas, acima de tudo, eles são espaços para se mover, cujas estruturas impõem certos movimentos prescritos aos bailarinos, que fazem aqueles movimentos audíveis (por exemplo, folhas ou água no chão) e oferecem resistência.

Os figurinos, vestidos simples e ternos, saltos-altos e sapatos de usar na rua, ou vestidos de noite brilhantes e extravagantes são emprestados da realidade. Eles são as típicas roupas de homens e mulheres e, ao invés de servir como mera decoração, eles são questionados em suas funções. Eles são a pele de fora de uma sociedade aprisionada em papéis rígidos e, frequentemente, provam ser instrumentos de tortura física. Especialmente para as mulheres, vestidas como vampiras devoradoras de homens ou ingênuas ninfetas, as roupas são, de acordo com os ideais masculinos de beleza, feitas sob medida na forma de comprimir identidades. Eles não deixam dúvidas do que os homens e as mulheres estão vendendo. A abertura do palco, que está normalmente despido até as portas corta-fogo e estende-se além do fosso da orquestra para o proscênio é continuada nos próprios trabalhos. Em contraste com a usual consistência e continuidade da comunicação, a dança-teatro tematiza as contradições das convenções teatrais. Ela se recusa a aceitar a compulsão ao exibicionismo ou a expectativa muda da plateia. O teatro não se separa da realidade. A dança-teatro ataca o que o teatro incorpora como uma instituição – a rigidez – com o objetivo de fazer dele mais uma vez um lugar de experiência viva. No processo, a fronteira entre o ensaio e a apresentação não é mais reconhecida. O produto final é revelado como realmente é, um produto do desenvolvimento. Os atores/bailarinos explicam a próxima passagem, discutem a cena seguinte, não fazem segredo de seu mau humor, ou do seu divertimento no seu trabalho; andam para frente com as palavras, ‘eu tenho que fazer alguma coisa’, e são incertos de si mesmos. Somente quando a esfera pública e a privada convergem, então a distinção entre o processo da produção ‘atrás das cenas’ e o produto artístico final ‘no palco’ não é mais válida. Revelando a visão dos processos criativos e de suas ferramentas, a dança-teatro destrói a astuta ilusão teatral. O teatro é trazido de volta à vida como um processo em andamento de compreender a realidade. Ele se alimenta das contradições da realidade e lida com elas na frente do público.

Em uma cena, um bailarino fala de um processo trágico-cômico de treinar um peixinho dourado para se tornar um animal terrestre, com o resultado de que a criatura, seu ambiente tornando-se estranho a ela, ameaça afogar-se na água. O processo da civilização – poderia parecer – deixa as pessoas em dificuldades exatamente do mesmo jeito: numa realidade física que é como um elemento estranho.

7.3 Tradução da entrevista “Not how people move, but what moves them” feita por Jochen Schmidt a Pina Bausch in *SERVOS*, Norbert; Weigelt, Gert (Photography). *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish. Excursions into dance*. Translated by Patricia Stadié. Cologne: Ballett-Buhnen-Verlag Rolf Garske, 1984.

(Esta entrevista foi realizada em 1978, logo antes da estréia de *Kontakthof*).

“Não como as pessoas se movem, mas o que move as pessoas”

Schmidt - Pina Bausch, quando você deixou o *Folkwang Dance Institute* em 1973 e veio para Wuppertal, você disse que estava com medo de ser devorada pelo maquinário do teatro. Você ainda tem esse sentimento hoje em dia?

Bausch - As coisas são muito diferentes hoje em dia do que eu tinha imaginado que elas seriam. Naqueles dias eu achava que não seria possível fazer nada pessoal. Imaginei uma rotina e regras e tudo o que isso envolve. Eu pensava que o teatro teria que seguir da maneira usual. Eu estava com muito medo disso naqueles dias.

Schmidt – E do que você tem medo hoje em dia?

Bausch – No momento... bem, talvez eu esteja um pouco apavorada pela situação em que me encontro, em que não tenho tempo de dizer ‘Será que eu não posso descansar em algum lugar por duas semanas?’ Não falo de feriados, simplesmente para relaxar, para sair dessa pressão e dessa carga por um momento. Isso nunca para... Algumas vezes eu penso: por quanto tempo vou seguir dessa forma?... mas o problema toma conta de si mesmo normalmente. Se as coisas estão te dando prazer, se elas são divertidas – falo do trabalho em geral – então você..., qual a palavra de novo?... você se regenera por si mesmo. É agradável num certo sentido... sim, tem sido agradável. Realmente estou surpresa de ter tanta energia. De onde mais poderia vir?

Schmidt – Você poderia dizer quantas horas você trabalha por semana?

Bausch - Ninguém poderia contar, porque... bem, ninguém conseguiria dividir isso. Na realidade..., na realidade, estou sempre trabalhando. Toda hora é uma hora de trabalho e também não é. Depende do que você quer dizer com a palavra.

Schmidt – É uma cobrança para você, o fato de que o público e os críticos agora têm uma grande expectativa em relação ao seu trabalho?

Bausch – Não sei. Talvez isso nunca tenha mudado. Na realidade o sentimento sempre foi o mesmo. Sempre vem um momento em que se está tão incerto com o que se fez, porque é

necessário distância – e depois tem esse medo que sempre está lá e sempre esteve. E não adianta dizer ‘Sim, isso vai funcionar. Eu fiz outras coisas antes’. O medo continua o mesmo.

Schmidt – Você acha que este medo entra na peça como tema?

Bausch – Não, penso que não.

Schmidt – Você tem temas? Temas específicos? Ou isso muda?

Bausch – Bem, poderia dizer que eles se movem como num círculo. São sempre as mesmas coisas ou coisas parecidas. Na realidade, os temas sempre têm a ver com relacionamento homem-mulher, a maneira como nos comportamos ou nosso desejo ou nossa incapacidade, apenas, às vezes, as cores mudam. Eu já observei isso. Hoje em dia, sempre acho coisas supostamente alegres bem mais tristes. De alguma maneira, eu mudei bastante, também.

Schmidt – Você disse uma vez que basicamente não está interessada em como as pessoas se movem, e sim no que move as pessoas. Como uma pessoa que pensa dessa maneira vem a estar na dança-teatro?

Bausch – Bem, por que fazemos isso? Em primeiro lugar, por que dançamos? Existe um sério perigo no jeito como as coisas estão se desenvolvendo no momento e como vêm se desenvolvendo nos últimos anos. Tudo virou rotina e ninguém mais sabe por que está usando determinados movimentos. Tudo o que fica é um estranho tipo de vaidade que está sendo tirada das pessoas agora. E eu acredito que devemos estar perto um do outro novamente.

Schmidt – Você diz ‘nós’, você quer dizer dança, coreografia?

Bausch – Sim, e os bailarinos também.

Schmidt – De onde você vem e como você começou a dançar?

Bausch – Meu pai administrava uma casa pública e, no começo, fui levada a uma escola de dança clássica para crianças.

Schmidt – Isso quer dizer que você na realidade começou aprendendo balé ao invés de ter visto o balé sendo dançado em algum lugar, o que deve ter sido uma experiência decisiva para você.

Bausch – Sim, eu nunca tinha visto nenhum balé antes.

Schmidt – E você gostou de dançar desde o começo?

Bausch – Bem, fui em frente e tentava fazer o que os outros estavam fazendo. Eu me lembro de que nós tínhamos que deitar em nossos próprios estômagos e tocar nossas cabeças com nossas pernas, e depois houve esta mulher que disse: “Ela é uma verdadeira contorcionista!”. Isso parece muito estúpido agora, mas de alguma maneira eu estava extremamente satisfeita que alguém tivesse me elogiado. Quando seu pai tem uma casa pública, você está sempre seguindo de lado, basicamente cada um é sempre por si mesmo. Você também não tem uma

vida familiar. Eu estava sempre acordada até meia-noite ou uma da manhã, ou sentada debaixo da mesa em algum lugar na casa pública. Nós nunca comíamos juntos também. Essa é a razão por que eu nunca tive nenhum... Meus pais nunca tiveram tempo para cuidar muito de mim.

Schmidt – Nós estamos ainda longe da pequena garota realmente tomando a decisão de que quer se tornar uma bailarina.

Bausch – Ah, não foi assim mesmo. Eu simplesmente segui em frente e, depois, eles começaram a me colocar em alguns papéis infantis, a ascensorista em alguma opereta, ou oh, eu não sei... a moura no harém que tinha que abandonar o leque ou a garota do jornal. Coisas assim. E eu estava sempre extremamente assustada.

Schmidt – Mas você ainda não tinha planos de trabalhar no teatro naquele momento?

Bausch – Eu realmente não pensava nisso. Foi provavelmente uma coisa que simplesmente aconteceu. Eu estava sempre com medo, com muito medo de fazer algo, mas eu gostava muito. E na época em que estava pronta para deixar a escola, que era quando realmente se começava a pensar ou se tinha que pensar sobre o que se iria fazer - porque sabíamos que a escola tinha acabado – naquele tempo isso estava basicamente claro.

Schmidt – Então você foi direto da escola para a *Folkwang Hochschule*? Ou houve um período entre?

Bausch – Isso foi basicamente o que eu fiz. Fui para a *Folkwang*.

Schmidt – E quando foi que a bailarina se tornou coreógrafa?

Bausch – Naqueles dias na *Folkwang*, eles tinham um grande interesse em – do que eles chamavam, então? – em classes de improvisação. Muito mais que hoje em dia... Mas não eram classes de improvisação... Nós fazíamos bastante trabalho de composição, trabalhávamos em umas poucas pequenas danças e peças de estudo. De qualquer maneira, eu era uma das estudantes mais ativas nesse sentido. Mas não aconteceu até eu retornar da América e achar que não tinha nada realmente acontecendo no grupo no qual estava, e eu estava me sentindo muito insatisfeita como bailarina... Eu queria me expressar de uma maneira completamente diferente, mas nós não tínhamos a oportunidade. Nós não tínhamos muito o que fazer, também. Não havia nada novo acontecendo e, na realidade, foi a frustração que me fez pensar em talvez tentar fazer alguma coisa por mim mesma. Mas não era porque eu queria coreografar. A única razão era porque eu queria dançar. Sim, a razão de eu querer fazer alguma coisa por mim mesma foi, simplesmente, porque queria dançar.

Schmidt – Algo que você brevemente mencionou: América. Você estudou dança por muitos anos em Nova York. Este episódio na sua vida foi sem nenhum significado real ou foi importante para seu desenvolvimento?

Bausch – Penso que foi muito importante para mim. O mero fato de ter vivido numa cidade como aquela foi muito importante para mim. As pessoas, a cidade – que para mim incorpora alguma coisa de ‘hoje’ e onde tudo é literalmente misturado, seja em nacionalidade, interesses ou coisas de moda – tudo muito próximo. De alguma maneira, achei isso incrivelmente importante.

Schmidt – Mas você não gostaria de viver lá agora?

Bausch – Eu me relaciono muito fortemente com Nova York. Você vê, quando penso sobre Nova York, tenho esse tipo de sentimento que é normalmente totalmente estranho para mim de outro modo, é um pouco como se fosse minha casa... saudade de casa, em outras palavras. É muito estranho.

Schmidt – Pode-se basicamente pensar em você como uma criança do interior. Pina Bausch sem o ‘*Bergishes Land*’ ou sem o ‘*Ruhrgebiet*’, sem Essen ou Wuppertal – pode-se de alguma maneira sentir que isso seria impossível. Você pode se imaginar, Pina Bausch, como uma diretora de balé na *Bavarian State Opera* em Munique?

Bausch – Se tivesse a chance, ou se alguém achasse certo que eu fosse para um teatro particular, seja em Munique ou em qualquer outro lugar, então, realmente seria simplesmente uma questão de quão fortemente eu sinto que é certo para mim. Mas só poderia fazer o que sinto que deveria fazer, eu penso. Se alguém dissesse, ‘Você pode vir trabalhar aqui, mas você tem que fazer isso, isso e isso’, então penso que eu não seria capaz de ir.

Schmidt – Seria impossível para você fazer uma produção tradicional da Bela Adormecida, por exemplo?

Bausch – Não iria querer fazer.

Schmidt – Você disse que, basicamente, você vive 24 horas por dia para coreografia e dança...

Bausch – Bem, não estou tão certa quanto à coreografia...

Schmidt – Tudo bem, mas isso te ocupa todo o dia. Como isso se traduz na prática? Como você prepara uma peça?

Bausch – Eu vivo em função disso. É assim que as coisas são. Sim, é assim que na realidade isso acontece também... Quando nós estamos trabalhando em uma peça, não tenho absolutamente tempo para pensar sobre a próxima peça, estou simplesmente impossibilitada de dividir meu tempo... Isso é impossível. Primeiro tenho que finalizar o que estou fazendo e depois ir direto para o próximo. Posso sentir o que estou procurando, mas sempre estou

impossibilitada de dizer racionalmente o que é. Não posso colocar em palavras, talvez nem mesmo queira colocar em palavras algumas vezes. Algumas vezes, você chega às coisas totalmente por acidente, alguma coisa que você lê. Mas, basicamente, eu procuro por elas.

Schmidt – E de onde o material vem, na maior parte?

Bausch – O material que aparece no palco? Oh, é muito mais tarde no processo. Eu sempre fico em pânico antes de começar uma peça. Realmente fico com muito medo de começar, de dizer categoricamente ‘tudo bem, nós vamos ensaiar hoje’. E eu evito. Vou adiando o tanto que posso e depois começo pelos cantos, pelas beiradas. Algumas vezes, posso chegar para um dos bailarinos e dizer ‘Nós podemos tentar algo?’ Ou falo com eles sobre isso um pouco. Mas, basicamente, acho incrivelmente difícil dar o primeiro passo, porque... porque sei que eles, os bailarinos, vão esperar que eu diga a eles o que quero. E então fico em pânico. Fico apavorada de ter que falar pra eles, porque o que eu tenho é sempre muito vago. É verdade, eu sei que posso sempre dizer ‘Aqui estou eu – tem uma ou duas coisas particulares na minha cabeça no momento’, e devo mesmo achar algum tipo de palavra para descrever isso e, então vou dizer ‘Certo, bem, aqui é de onde nós vamos começar. Vamos ver aonde isso nos leva’. É bom que eu consiga mesmo colocar isso em palavras hoje em dia. Dois anos antes eu não conseguia. Simplesmente não tinha esse tipo de palavras. Achava tão difícil, porque tudo que alguém dizia, de repente estava... bem, estava-se tão preso. Então, de repente, você irá dizer algo e esperar que a outra pessoa pegue a chave do mistério, porque o que eu queria dizer era, na realidade, outra coisa. Tudo o que eu dissesse seria simplesmente uma ajuda para me fazer entendida. Algumas vezes era simplesmente uma ideia ou um pensamento... De repente tive o sentimento de que se falasse muito, seria como se fosse sujar isso. Eu não posso dizer por que é assim. E depois, sempre tenho esse sentimento de que eu devo proteger isso. Devo falar ao redor, de forma que fique intocado, pelo menos para começar. Basicamente, quero que o grupo use a sua própria imaginação. Nós ainda não estamos fazendo o que realmente nós queremos fazer.

Schmidt – E o que vocês querem realmente fazer?

Bausch – Bem, sinto que nós estamos ainda contendo algo. É completamente natural, porque mais que tudo, nós queremos ser amados. Penso que tem algo que te segura em algum lugar. Você pensa que tem esse ponto e que se você for além, então você não poderá dizer exatamente aonde isso o irá levar.

Schmidt – Eu sempre senti que esta necessidade de ser amado era, de fato, algo que fez você querer produzir e não uma coisa que te continha.

Bausch – Certo, certo..., mas, então, são ambos. Porque isto é um processo, você vê. O desejo de ser amado, este é definitivamente nosso motor. Eu não sei. Poderia ser diferente se eu estivesse por minha conta, mas tem sempre outras pessoas envolvidas. Não quero forçar as pessoas e dizer ‘Agora você tem que fazer isso’. O que eu gostaria que os outros no grupo sentissem é que as coisas que me ocupam são também importantes para eles. Talvez isso seja algo que eu não possa fazer no momento, porque nós não atingimos esse estágio como grupo ainda.

Schmidt – Você mencionou a palavra processo. Processo significa desenvolvimento. Você mesma se desenvolveu consideravelmente. Por exemplo, você desenvolveu mais e mais em relação à forma da dança clássica e da moderna no que diz respeito ao drama, embora eu saiba que isto é somente uma descrição muito superficial do processo. Você tem alguma ideia de aonde o processo está conduzindo você ou aonde você mesma está indo? Você poderia imaginar se retirando da dança completamente e se tornando uma diretora teatral, por exemplo?

Bausch – Isto é possível. Eu não sei. Estou sempre tentando. Continuo desesperadamente tentando dançar. Estou sempre esperando encontrar novas maneiras de me relacionar com o movimento. Eu não posso continuar trabalhando de um jeito prévio. Seria como repetir algo, estranho.

Schmidt – Poderia ser também que o movimento simplesmente não é mais suficiente para o que você quer dizer – que você também precisa de palavras?

Bausch – Palavras? Não posso dizer exatamente. Mas, então novamente, ao contrário... pode ser um movimento. É simplesmente uma questão de quando é dança e quando não é. Quando é que começa? Quando nós chamamos de dança? Tem, de fato, alguma coisa a ver com consciência corporal, e o jeito que nós formamos as coisas. Mas, então, não precisaria ter este tipo de forma estética. Pode ter uma forma totalmente diferente e ainda ser dança. Basicamente, alguém quer dizer alguma coisa que não pode ser dita, então, o que se faz é um poema onde se possa sentir o significado. Então, palavras, eu penso, são um meio – um meio para um fim. Mas palavras não são o verdadeiro objetivo.

Schmidt – O que você descreveria como o verdadeiro objetivo? Comunicação, ou arte?

Bausch – Não sei.... Não sei....

7.4 Lista das peças de Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal*:

- **Fritz** (05/01/1974).
- **Iphigenie Auf Tauris** [*Ifigênia em Tauris*] (21/04/1974).
- **Zwei Krawatten** [*Duas gravatas*] (02/06/1974).
- **Ich bring dich um die Ecke...** [*Eu o levo até a esquina...*] (08/12/1974).
- **Adagio – Fünf Lieder Von Gustav Mahler** [*Adágio – Cinco canções de Gustav Mahler*] (08/12/1974).
- **Orpheus und Eurydike** [*Orfeu e Eurídice*] (23/05/1975).
- **Frühlingsopfer (Wind Von West / Der zweite Frühling / Le Sacre du Printemps)** [*Sagração da Primavera: Vento do Ocidente / A segunda Primavera / Sagração da Primavera*] (03/12/1975).
- **Die Sieben Todsünden** [*Os Sete Pecados Capitais*] (15/06/1976).
- **Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper “Herzogs Blaubart Burg”** [*Barba-Azul – escutando uma gravação em fita da ópera de Béla Bartók “O castelo de Barba-Azul”*] (08/01/1977).
- **Komm tanz mit mir** [*Vem Dançar Comigo*] (26/05/1977)
- **Renate wandert aus** [*A Mudança de Renato*] (30/12/1977).
- **Er nimmt sie na der Hand und führt sie in das Schlob, die anderen folgen** [*Ele a levou pela mão ao castelo, os outros os seguiram*] (22/04/1978).
- **Café Muller** (20/05/1978).
- **Kontakthof** [*Pátio de Encontros*] (09/12/1978).
- **Arien** [*Árias*] (12/05/1979).
- **Keuschheitslegende** [*A Lenda do Cinto de Castidade*] (04/12/1979).
- **1980 – Ein Stück Von Pina Bausch** [*1980 – Uma Peça de Pina Bausch*] (18/05/1980).
- **Bandoneon** (21/12/1980).
- **Walzer** [*Valsas*] (17/06/1982).
- **Nelken** [*Cravos*] (30/12/1982).

- *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* [*Sobre a Montanha Ouviu-se um Grito*] (13/05/1984).
- *Two Cigarettes in the Dark* [*Dois Cigarros no Escuro*] (31/03/1985).
- *Viktor* (14/05/1986).
- *Ahnen* [*Antepassados*] (21/03/1987).
- *Palermo, Palermo* (17/12/1989) em co-produção com Teatro Biondo (Palermo) e Andes Neumann International.
- *Tanzabend II* (27/04/1991) em co-produção com Festival de Outono/Madrid.
- *Das Stück mit dem Schiff* [*A Peça com o Barco*] (16/01/1993).
- *Ein Trauerspiel* [*Um Jogo Triste*] (12/02/1994).
- *Danzón* (13/05/1995).
- *Nur Du* [*Só você*] (11/05/1996) em co-produção com Universidade da Califórnia em Los Angeles, Universidade da Califórnia em Berkley, Universidade do Texas em Austin, Darlene Neel Presentations, Rena Shagan Associates Inc. e The Music Center Inc.
- *Der Fensterputzer* [*O Limpador de Vidraças*] (12/02/1997) em co-produção com Hong Kong Arts Festival Society e o Instituto Goethe de Hong Kong.
- *Masurca Fogo* (04/04/1998) em co-produção com a Expo 98 Lisboa e Instituto Goethe de Lisboa.
- *O Dido* (10/14/1999) em co-produção com o teatro Argentina/Roma e Neumann Productions
- *Wiesenland* [*Terra de Prados*] (05/05/2000) em co-produção com o Instituto Goethe de Budapeste e o Théâtre de La Ville, Paris.
- *Kontakthof mit Damen und Herren ab' 65* [*Pátio de encontros com senhores e senhoras acima de 65 anos*] (25/02/2000).
- *Água* (12/05/2001) em co-produção com o Instituto Goethe de São Paulo e Emílio Kalil.
- *Für die Kinder Von gestern, heute und morgen – Ein Stück von Pina Bausch* [*Para as Crianças de Ontem, Hoje e Amanhã, uma peça de Pina Bausch*] (25/04/2002).
- *Nefés* (21/03/2003) em co-produção com International Istanbul Theatre Festival e Istanbul Foundation of Culture and Arts.
- *Tem Chi* (08/05/2004) em co-produção com Prefeitura de Saitama, Saitama Arts Foundation e Nippon Cultural Centre.

- ***Rough Cut*** [*Corte Bruto*] (15/04/2005) em co-produção com LG Arts Center e Instituto Goethe de Seul, Coréia.
- ***Vollmond*** [*Lua Cheia*] (11/05/2006).
- ***Bamboo Blues*** em co-produção com a Índia e o Goethe Instituto/Max Mueller (18/05/2007)
- ***Sweet Mambo*** [*Doce Mambo*] (30/05/2008).
- ***Neues Stück 2009*** [*Nova Peça 2009*] (12/06/2009) em co-produção com o Chile.