

O Teatro da Experiência coreografado por Pina Bausch

Sayonara Pereira

Universidade de São Paulo – USP, São Paulo/SP, Brasil

RESUMO – O Teatro da Experiência coreografado por Pina Bausch – Um teatro no qual o espectador é envolvido em todos os seus sentidos, oferecendo condições de acolhimento. Na obra de Pina Bausch, o comportamento do corpo cotidiano não será apenas uma questão de estilo; sua dança desenvolve conteúdo, com grafia própria e convida o espectador a experimentar uma realidade poética. Para isso, o artigo apresenta inicialmente uma linha histórica do *Tanztheater*, seus atributos e inter-relações, até chegar às características específicas de quatro obras da coreógrafa, criadas no período que abrange as duas primeiras décadas (1974-1989) de sua frutífera produção, e que foram assistidas ao vivo pela autora do texto.

Palavras-chave: **Tanztheater. Pina Bausch. Teatro da Experiência. Coreografias.**

ABSTRACT – The Experience Theater choreographed by Pina Bausch – A theater where the spectator is involved in all senses, offering welcoming conditions. In the work of Pina Bausch, everyday body behavior is not just a matter of style; her dance develops content with a proper writing, inviting the spectator to experience a poetic reality. For this purpose, the article initially presents a historical line of *Tanztheater*, its attributes and interrelationships, closing with the specific characteristics of four works of the choreographer, created in the period comprising the initial two decades (1974-1989) of her fruitful production, and which were watched live by the author of the text.

Keywords: **Tanztheater. Pina Bausch. Experience Theater. Choreographies.**

RÉSUMÉ – Le Théâtre de l'Expérience chorégraphié par Pina Bausch – Un théâtre où le spectateur est impliqué dans tous vos sens, en offrant des conditions d'accueil. Dans l'œuvre de Pina Bausch, le comportement du corps quotidien ne sera pas seulement une question de style; leur danse développe contenu, avec une graphie propre, et invite le spectateur a expérimenté une réalité poétique. Pour cela, cet article présente d'abord une ligne historique du *Tanztheater*, leurs attributs et interrelations, jusqu'aux caractéristiques spécifiques de quatre œuvres de la chorégraphe, créées dans la période dès deux premières décennies (1974-1989) de leur fructueuse production, et qu'étaient regardé en direct par l'auteur du texte.

Mots-clés: **Tanztheater. Pina Bausch. Expérience de Théâtre. Chorégraphiques.**

Introduzindo

A arte dramática e a noção de representação estão associadas, historicamente, a rituais mágicos, religiosos e primitivos. Tendo alicerces em princípios interdisciplinares, o teatro vai se servir tanto da palavra como de outros signos não verbais. Em sua essência, essa expressão artística lida com códigos estabelecidos a partir do gesto e da voz, responsáveis não só pela performance do espetáculo, como também pela linguagem e expressividade. O uso dos gestos e da voz tornou o teatro um texto da cultura que reporta a outros códigos, com a utilização do espaço, do tempo e dos movimentos.

Pelo fato de a Alemanha não ter uma tradição muito grande com o *ballet* clássico¹, e também por ter sido palco de vários movimentos anteriores que refletiam a relação do homem com a natureza², são possíveis justificativas para o país ter sido o berço do *Tanztheater*³. Ou, ainda, como alguns historiadores consideram: os coreógrafos de *Tanztheater* seriam os herdeiros do *Ausdruckstanz*⁴ – Dança de Expressão.

O jornalista Jochen Schmidt (1992) sugere que tracemos uma linha:

Pina Bausch (1945-2009) pode ser considerada a herdeira direta de seu professor Kurt Jooss⁵ (1901-1979). Susanne Linke⁶ (1944) é considerada a sucessora de Mary Wigman⁷ (1886-1973) e de Dore Hoyer⁸ (1911-1967). Gerhard Bohner⁹ (1936-1992), o seguidor de Oskar Schlemmer¹⁰ (1888-1943) e do movimento Bauhaus¹¹. E que o 'Teatro Coreográfico' de Johann Kresnik¹² (1939) tenha pontos em comum com as críticas sociais feitas por Valeska Gert¹³ (1892-1978) em seu trabalho (Schmidt, 1992, p. 10, tradução da autora).

Essa linha histórica com os nomes de artistas protagonistas, sugerida por Schmidt, não garante nenhuma ligação direta entre as duas formas de expressão, *Ausdruckstanz* e *Tanztheater*, aqui destacadas, mas percebemos que rastros foram deixados. Nas considerações pedagógicas, que são encontradas a partir das práticas docentes exercidas por Mary Wigman e Kurt Jooss, percebe-se que estes mestres não queriam ensinar um estilo ou uma estética, já existente, e sim pretendiam que cada aluno encontrasse em si mesmo ferramentas para que fossem conciliadas com as técnicas que iriam ser absorvidas ao longo dos seus estudos.

Kurt Jooss, especialmente, acreditava na possibilidade da fusão do *ballet* clássico com a capacidade de expressar todas as formas dramáticas, origi-

nárias do teatro; empenhava-se em criar uma nova dança que possuísse um texto, mesclando o desenvolvimento do seu pensamento metodológico entre criação e pedagogia do ensino da dança.

***Tanztheater* e Algumas Interrelações**

Esteticamente o *Tanztheater*, que chega à contemporaneidade, descende das inter-relações entre protagonistas da Dança de Expressão alemã, da atividade de Kurt Jooss na *Folkwang Hochschule*¹⁴ na cidade de Essen - Alemanha, assim como da influência da dança moderna americana, já que os mais significativos coreógrafos de *Tanztheater* da primeira geração estudaram em New York. Como é o caso de Pina Bausch, que atuou, inclusive, por um certo número de anos, em diferentes companhias americanas.

Pode-se dizer que o *Tanztheater* possui várias faces e que a personalidade de cada criador, suas histórias e vivências pessoais irão caracterizar e imprimir a leveza e o peso de suas respectivas obras. Encontraremos nas obras de *Tanztheater* gestos associados com os gestos do cotidiano das pessoas que habitam diferentes cidades do mundo. Determinadas produções são bastante econômicas, vê-se apenas o intérprete, seu corpo, uma trilha sonora, a iluminação e um figurino simples. Coreógrafas como Pina Bausch, Reinhild Hoffmann¹⁵, ou Susanne Linke criaram obras que necessitam de grandes produções com efeitos mirabolantes, objetos que ocupam todo o palco ou cenários com elementos reais da natureza, como: água, terra, areia, algodão, flores, entre outros. E, ainda, projeções de filmes, música ao vivo e muitos outros subsídios. Existem, ainda, elementos que podem ser considerados como elementos de uso em comum, como se fossem regras que os coreógrafos de *Tanztheater* seguem, por exemplo, a não utilização de elementos do *ballet* clássico na sua forma original, mesmo que encontremos um personagem que venha a dançar com sapatilhas de ponta, mas isso seria em um contexto diferente do que se utilizaria no *ballet* clássico.

Sem dúvida, existe entre *ballet* clássico e o *Tanztheater* uma zona de intersecção muito extensa e, dentro dessa intersecção, podem ser encontrados alguns dos fenômenos que inspiraram as diferentes modalidades de danças vistas na contemporaneidade.

Schmidt escreve que:

Tanztheater tem a ver com a postura espiritual de cada coreógrafo. Com a sua relação com determinadas convenções, e estéticas, que durante o desenvolvimento dos fatos contados por eles, fazem com que brotem livremente como um novo filme, ou um novo romance (Schmidt, 1992, p. 25, tradução da autora).

As estruturas cênicas encontradas nas peças de *Tanztheater* podem ser solos, colagens de cenas ou sequências dançadas em grupo. Os solos servem para apresentar o intérprete ou mostrar uma especificidade de sua movimentação. As colagens cênicas podem acontecer em diferentes partes do palco, falam do mesmo tema ou de temas diferentes; em tais colagens, algumas vezes as cenas se sobrepõem. As sequências que são dançadas em grupo apresentam a força do coletivo, mas os intérpretes mantêm suas individualidades.

A palavra cantada ou falada não pertence necessariamente ao *Tanztheater*, mas começa a ser experimentada já na metade da década de 70 do século XX, como que para aumentar as possibilidades de expressão. Porém, é somente na década de 80 que a palavra alcança outra dimensão, quando coreógrafos descendentes da linhagem *Folkwang* começam a desenvolver, em algumas de suas obras, a utilização de textos como *partner* da dança.

O uso da música no *Tanztheater* não obedece a nenhuma regra. As opções são muito livres e individuais, abrangem a música de *jazz*, passando por músicas étnicas, músicas contemporâneas, indo até o silêncio. Muitos desses coreógrafos trabalham com uma colagem musical, outros trabalham com música composta especialmente para as suas peças e outros, ainda, trabalham com obras musicais completas já existentes. Os intérpretes dançam em algumas peças suas histórias pessoais, mas estas aparecem na cena como referências coletivas e, às vezes, podem se relacionar, de algum modo, às histórias de vida das pessoas que estão na audiência também.

Como na obra de Brecht¹⁶, o *Tanztheater*, especialmente o de Pina Bausch, retira tudo do gesto, gesto este que estará focado no campo das ações corporais, ele falará por si só.

Bausch, quando questionada, por Lothar Schmidt-Mühlisch (2000) em entrevista, se tinha consciência que a assinatura que ela produzia com o seu trabalho havia revolucionado o *Tanztheater*, respondeu:

Eu sei, naturalmente, quais os efeitos que o meu trabalho teve. Mas nunca foi isso o que me preocupou, porque eu nunca trabalho a partir de uma razão externa, ou teórica. Funcionou e tem funcionado porque volto a me perguntar sempre: Como posso expressar o que sinto? (Schmidt-Mühlisch apud Koldehoff; Pina Bausch Foundation, 2016, p. 238, tradução da autora)¹⁷.

Pistas sobre a Criadora

Eu não pensei muito sobre isto. Possivelmente isto acabou acontecendo por si só. Na verdade, eu sempre tive muito medo de fazer alguma coisa, mas eu gostava muito de fazer dança. E mais ou menos no final da escola quando a gente pode ou deve escolher o que vai ser, porque sabe que a escola vai terminar – então já estava claro para mim: iria estudar dança (Bausch apud Schmidt, 1998, p. 28, tradução da autora).

Pina Bausch alargou o conceito já existente de *Tanztheater*, revolucionou e redefiniu a dança na sua totalidade. Da mesma forma, o seu *Tanztheater*, que nos aproxima de um Teatro da Experiência, no qual o espectador é envolvido em todos os seus sentidos, tem influenciado as artes, em especial a ópera, o teatro e o cinema.

A menina Philippine Bausch, natural da cidade de Solingen, na Renânia do Norte Westfalia - Alemanha, disse em várias entrevistas que, na sua infância, ficava de baixo das mesas do restaurante de seus pais, ouvindo as histórias dos visitantes e observando-os.

O quê que eu faço: eu olho. Talvez seja isto. Eu sempre observei somente as pessoas. Eu sempre só vi as relações humanas, ou procurei vê-las, para falar sobre elas. Isto é pelo que eu me interesso. Eu não conheço também nada mais importante do que isto (Bausch apud Hoghe, 1986, p. 8, tradução da autora).

Pina Bausch decidiu, logo aos 15 anos, dar continuidade aos seus estudos de dança na *Folkwang Schule*, na vizinha cidade de Essen, onde cursou dança e pedagogia da dança, e, de lá para atuar pelo mundo, tudo foi acontecendo um passo após o outro, mas sempre com certo êxito.

Na *Folkwang Schule*, conviveu com a herança dos ensinamentos de mestres como Laban¹⁸ e Leeder¹⁹, mestres que buscavam expressividade na dança.

Seu primeiro mentor, ainda na *Folkwang Schule*, foi Kurt Jooss. De Jooss, Bausch diz ter aprendido a sinceridade e como dar ferramentas para

que fossem lapidadas as qualidades já existentes nos corpos de seus futuros intérpretes-colaboradores, vindos de diversas partes do mundo e protagonistas de suas 47 peças e 1 filme, ao longo de sua fértil trajetória criativa. Em um segundo momento, trouxe para as suas criações pistas do realismo com que Jooss tratava as questões sociais nas suas peças.

Seus estudos em dança tiveram continuidade em New York (EUA) entre 1959 e 1962, a partir de uma bolsa de estudos recebida pelo DAAD (*German Academic Exchange Service*), inicialmente como *special student* na renomada *Juilliard School*, onde estudou com Antony Tudor, Donya Feuer, José Limon, Paul Sanasardo, entre outros. E, na sequência, teve possibilidade de ser contratada como bailarina em companhias americanas de dança moderna. Com certeza, toda essa confrontação com a dança moderna americana, que Bausch teve oportunidade de experimentar no seu corpo, influenciou diretamente o modo da dança que viria a compor e protagonizar nos anos seguintes, quando voltou à Alemanha.

Pina Bausch retornou à *Folkwang Schule*, em 1962, a pedido de Jooss, para lecionar na escola e para atuar como solista no *Folkwang-Ballett*. E, como a companhia não tinha, naquele momento, muitas apresentações, Bausch iniciou-se no exercício da coreografia para ocupar o seu tempo livre. Com a aposentadoria de Kurt Jooss, em 1969, Pina Bausch, com 29 anos de idade, somou às atividades que vinha exercendo em Essen o cargo de diretora do *Folkwang-Ballett*, que depois troca o nome para *Folkwang Tanzstudio*, nome mantido até a atualidade.

A metodologia na hoje mundialmente conhecida *Folkwang Universität der Künste*, no departamento de Dança, foi e é até os dias de hoje bastante influenciada pelo pensamento de Jooss, que versa menos sobre o aprendizado de uma técnica, embora diferentes técnicas de dança sejam oferecidas no *curriculum* da escola, mas o motor do ensino é a ideia de que os estudantes devem encontrar o seu modo de se relacionar e se desenvolver dentro da dança. Talvez uma espécie de autoria criativa. E, com o sucesso da talentosa Pina Bausch e o seu *Tanztheater Wuppertal* sempre em turnês internacionais, a escola se tornou um grande centro de estudos que abriga estudantes originários de diversos países do mundo.

Mas voltemos à cronologia do percurso que está sendo contado aqui.

Na sequência, ao longo da década de 1970, Pina Bausch aceitou convites para lecionar em *workshops* em diferentes cidades, seguiu ensinando na *Folkwang*, incluindo classes para crianças, voltou a *New York* para dançar e desenvolveu algumas coreografias que entraram no repertório do *Folkwang Tanzstudio*. Após alguns contratos para realizar diferentes coreografias no Teatro da Ópera de Wuppertal, em 1973, aos 33 anos de idade, Pina Bausch foi nomeada por Arno Wüstenhöfer (1920-2003), diretor geral do Teatro, coreógrafa-residente, cargo que ocupou com grande êxito até o seu falecimento, em junho de 2009.

Eu achava que não seria de maneira alguma possível fazer alguma coisa individual dentro do sistema. Eu pensava na rotina e nas determinações e em tudo que existe. Achava que no Teatro tudo deveria ser feito como a direção já estava acostumada, eu tinha um grande medo (Bausch apud Schmidt, 1998, p. 42, tradução da autora).

Todas as regras existentes dentro do *sistema* teatro foram adquirindo uma grande flexibilidade para conviver com a criatividade inovadora de Pina Bausch e seu talentoso *Ensemble*. Ao longo de 36 anos desde seu ingresso na Ópera de Wuppertal, pode-se dizer que ela foi a única personalidade da cena teatral alemã que conseguiu transformar, possivelmente, todas as suas visões cênicas em realidade. Entretanto, seus primeiros trabalhos não foram muito bem aceitos pelo público que frequentava a Ópera de Wuppertal, acostumados que estavam a *ballets* clássicos e operetas colocados na cena de uma forma tradicional. Reagiam agressivamente, levantando e indo embora antes do término dos espetáculos, dizendo palavras rudes e batendo às portas do teatro.

Acreditamos que, a partir do apoio dado pelo *Goethe-Institut*²⁰, inicialmente ao *Tanztheater Wuppertal* no início da década de 1980, levando o *Ensemble* para a América do Sul, Israel, Austrália, EUA e diversos países europeus, e com as críticas positivas recebidas no exterior, é que o público da pacata cidade de Wuppertal começou a tentar se relacionar com aquele tipo de concepção cênica.

É importante salientar que Pina Bausch, que sempre foi considerada extremamente talentosa, recebeu nos seus dois inícios de carreira como bailarina-docente-coreógrafa, e depois como coreógrafa-diretora, apoio incondicional e crédito de seus dois mentores: respectivamente, Kurt Jooss e Arno Wüstenhöfer. Jooss ofereceu espaço e confiança, indispensáveis para que

Bausch crescesse na *Folkwang Hochschule*, e Wüstenhöfer ofereceu a ela liberdade para que desenvolvesse seu modo de trabalho. E, em determinados momentos de crise, quando integrantes do *Ensemble* queriam pedir demissão da companhia por se sentirem inseguros com relação ao tipo de trabalho que estavam realizando, ou pelas reações do público, era Wüstenhöfer quem conversava com os bailarinos, para que eles dessem mais uma chance para a coreógrafa e experimentassem mais um pouco. A arte irá precisar sempre de pessoas visionárias e instintivas que apoiem artistas talentosos, protagonistas que atuam com modelos que estão antes de seu tempo e, por isso, em um primeiro momento, podem ser incompreendidos.

Como já foi comentado, Pina Bausch, ao longo das quatro décadas de sua atuação como diretora e mentora do seu *Ensemble Tanztheater Wuppertal* (1974-2009), criou diversas peças as quais chamava de *Stück*. A seguir, apresentaremos dois quadros, em forma de tabelas, de duas fases específicas da criadora, para o leitor ter uma visão geral de todo o repertório que foi criado nesse período. Os quadros informam também o título original das peças, sua duração, o tipo de música utilizada, os realizadores *partners* de Bausch, o número de bailarinos vistos em cena, o local da estreia da peça, e alguma outra observação específica.

Escolhemos para abordar, aqui neste texto, obras que foram criadas nas duas primeiras décadas (1974-1989), e nos valem para a escolha da cronologia das criações. Salientamos ainda, em cada uma das fases, aspectos gerais do período e alguns aspectos emblemáticos das criações escolhidas. No entanto, nosso intuito não será saciar todas as informações existentes sobre cada peça, e sim apresentar algumas pistas para o leitor se aproximar da vasta obra de Pina Bausch.

Pistas sobre as Criações - Fase I (1974-1979)

Não é sobre arte ou sobre ter habilidade. É sobre a vida e o encontrar uma linguagem para a vida. E é sobre o tempo e sempre o tempo, e sobre o que não é arte, mas talvez possa vir a ser (Bausch apud Koldenhoff; Pina Bausch Foundation, 2016, p. 255, tradução da autora)²¹.

Nessa fase, que denominaremos de Fase I, estão listadas no Quadro 1 as obras de Pina Bausch realizadas entre 1974 e 1979, um período muito produtivo no qual a criadora chegou a criar três trabalhos por temporada. Nessa fase, observa-se também que a caligrafia de Bausch ainda estava com

influências bastante perceptíveis dos mestres com quem havia trabalhado até então, a partir das estruturas apresentadas nas obras e que puderam ser detectadas por nós²². Nesse primeiro período de produção intensa, Bausch achava importante manter as criações no repertório, ou seja, qualquer produção poderia ser sempre reapresentada. Importante também salientar que o *Ensemble* não tinha mais do que 25 integrantes na ocasião e os bailarinos dançavam todas as obras.

Título original Tradução	*Duração **Música ***Observações	Cenografia Figurinos (F)	Lugar de estreia	Ano	Número de bailari- nos
. Fritz	* ---- ** Gustav Mahler, Wolfgang Hufschmidt *** A peça era parte do Programa com “A Mesa Verde”, de Kurt Jooss & “Ro- deo” de Agnès de Mille	Hermann Markard	Wuppertal	1974	18
. Iphigenie auf Tauris . <i>Ifigenia em Tauris</i>	* 2 horas ** Cristoph W. Gluck *** Ópera dançada	Jürgen Dreier Pina Bausch Rolf Borzik (colaboração)	Wuppertal	1974	23
. Zwei Krawatten . <i>Duas Gravatas</i>	* ---- ** Mischa Spoliansky		Wuppertal	1974	*
. Ich Bring dich um die Ecke . <i>Eu o levo até a esquina</i>	* ---- ** Música para dan- çar *** A peça era parte do Programa com “Grande Cidade” coreografia de Kurt Jooss & <i>Adágio</i> , <i>Cinco canções de Gustav Mahler</i> de Pina Bausch	Karl Kneidl	Wuppertal	1974	24
. Adagio, Fünf lieder von Gustav Mahler <i>Adágio, Cinco canções de Gustav Mahler</i>	* ---- ** Gustav Mahler *** A peça era parte do Programa com “Grande Cidade” coreografia de Kurt Jooss & <i>Eu o levo até a esquina</i> de Pina Bausch	Karl Kneidl	Wuppertal	1974	24



. Orpheus und Eurydike . <i>Orfeu e Euridice</i>	* 2h e 30 min. ** Cristoph W. Gluck *** Ópera dançada	Rolf Borzik	Wuppertal	1975	22
Frühlingsopfer: . Wind von Westen/ . Der zweite Frühling/ . Le Sacre du printemps Sacrifício à Primavera: . <i>Vento do Oeste /</i> . <i>Segunda Primavera</i> . <i>A Sagração da Primavera</i>	* ---- ---- 35 min ** Igor Strawinsky	Rolf Borzik	Wuppertal	1975	1) 23 (Cantata) 2) 06 3) Estreou com 26. Atualmente: 30/38
. Die sieben Todsünden . <i>Os sete pecados capitais</i>	* 2h 25min. ** Kurt Weill, (Textos de Bert Brecht)	Rolf Borzik	Wuppertal	1976	1ª. Parte 22 2ª. Parte 26
. Blaubart, Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzog Blaubarts Burg" . <i>Barba Azul- Escutando uma gravação da ópera de Béla Bartók "O Castelo do Barba Azul</i>	* 1h 50min. ** Béla Bartók	Rolf Borzik	Wuppertal	1977	25
. Komm, tanz mit mir . <i>Vem, dançar comigo</i>	* 1h e 30 min. ** Canções do folclore	Rolf Borzik	Wuppertal	1977	24
. Renate wander aus . <i>Renate emigra</i>	* ---- ** Canções populares, Evergreens *** Opereta	Rolf Borzik	Wuppertal	1977	25
. Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die andere	* ---- ** Peter Raben, a partir de Textos de Shakespeare	Rolf Borzik	Bochum Em coprodução com Schauspie-	1978	10

folgen... . <i>Ele a levou pela mão ao castelo, os outros os seguiram...</i>			lhaus Bochum		
. Café Müller	* 40 min ** Henry Purcel	Rolf Borzik	Wuppertal	1978	06
. Kontakthof . <i>Pátio de Encontros</i>	* 2h 50min ** Colagem musical	Rolf Borzik	Wuppertal	1978	24
. Arien . <i>Árias</i>	* 2h 05min. ** Colagem musical	Rolf Borzik	Wuppertal	1979	21
. Keuschheitslegende . <i>A lenda da Castidade</i>	* 3h ** Colagem musical e Textos de Ovid, Wedekind, Binding	Rolf Borzik	Wuppertal	1979	22

Quadro 1 – Catálogo de obras de Pina Bausch para o *Tanztheater Wuppertal* (1974-1979).

Fonte: Elaboração da autora.

Desde o seu início em Wuppertal, Bausch cria, com o seu jovem *Ensemble*, peças diversificadas, característica que se desdobrará ao longo de toda a sua rica produção.

Para desenvolver suas peças, Pina Bausch experimentou diferentes gêneros musicais como: opereta, ópera e também se utilizou de peças inteiras, como a ópera de Béla Bartók, *O Castelo do Barba Azul*; *Os sete pecados capitais*, de Brecht e Weill; Purcel; canções populares; textos de Shakespeare, até chegar nas colagens músicas, que se tornarão uma constante em seu repertório com o *Tanztheater Wuppertal* a partir do final dos anos 1970.

Norberto Servos, pesquisador que acompanhou ao longo de quatro décadas o trabalho de Bausch, sugere que:

O Tanztheater se assemelha muito mais aos princípios musicais, onde existe um pensamento com temas e contra tema (tese e antíteses), variações e contraponto a trabalhar. Início e fim não marcam o intervalo de tempo do desenvolvimento psicológico das pessoas. O Princípio dominante é a Dramaturgia, e a livre motivação, contudo muito cuidadosamente orquestrada a coreografia amarra o processo (Servos, 2012, p. 25-26, tradução da autora).

Hoje fala-se em dramaturgia do corpo, dramaturgia do corpo que dança; dramaturgia, termo que a dança tomou emprestado do teatro e nos dá pistas de algo como *escrita de um texto*, ou um modo de organizar e fazer.

No *Tanztheater*, de Pina Bausch, percebemos sempre o corpo do intérprete, e as histórias nele contidas serão o tema principal de todas as suas peças. Através do corpo ou dos corpos dos intérpretes, as histórias serão contadas e essa rede de histórias tecidas em uma grande colcha de retalhos coreográficos é que dará vida a cada uma de suas peças (*Stücke*).

Da Fase I a reflexão, e os comentários, incluídos neste texto, serão apenas sobre a *Sagração da Primavera*, por ter sido a peça, que assistimos o maior número de vezes, dançada por distintos elencos, em diferentes espaços cênicos, inclusive com a orquestra tocando a música de Igor Stravinsky (1882-1971) ao vivo. E especialmente por ser a única peça, do repertório de Pina Bausch, que nos foi oportunizado experimentar e aprender algumas seqüências corporalmente²³.

A criação de Pina Bausch, a *Sagração da Primavera* (1975), com música de Stravinsky, é uma peça com grande dificuldade técnica, ao mesmo tempo de grande significado dentro do repertório do *Tanztheater Wuppertal*. A peça é realizada na tradição da dança de expressão e contém toda a matéria-prima da qual Pina Bausch, ao longo de seus próximos trabalhos, se utilizaria.

A Sagração da Primavera marca ao mesmo tempo o final e o ponto de virada de um incremento, que se utiliza radicalmente dos meios oferecidos pelo teatro e que alarga o entendimento tradicional da dança. Posteriormente a esta peça pode se dizer que é encontrado um outro senso de coreografar e a partir dela segue a formação do conceito de *Tanztheater* que é associado a Wuppertal [grifos no original] (Servos, 1996, p. 24, tradução da autora).

Quando Pina Bausch, aos 35 anos, criou a *Sagração da Primavera*, demonstrava cada movimento, com o seu próprio corpo, para os bailarinos do seu Ensemble. Demonstrar pode-se entender aqui como passar de um corpo para outro corpo a movimentação, quase como um tipo de história *corpo-oral*.

Para que seja possível executar os movimentos que compõem a coreografia *Sagração da Primavera* é necessário que o corpo do intérprete possua registros de técnicas de *ballet* clássico e de dança moderna bastante avançados. E o aprendizado deve ocorrer por meio de repetições, em busca de uma precisão da qualidade do movimento juntamente com o encontro da música.

Stephan Brinkmann, bailarino que teve a oportunidade de atuar em *Sagração da Primavera* entre os anos de 1993 e 2010, comenta sobre a qualidade dos movimentos na peça em seu artigo:

Os movimentos da *Sagração da Primavera* são dramaticamente e musicalmente motivados e baseados em um conceito predeterminado. No entanto, a relação entre emoção e movimento não deve ser considerada como uma causa e efeito, mas como uma reciprocidade (Brinkmann, 2015, p. 160, tradução da autora)²⁴.

As palavras-chave que poderíamos atribuir para essa peça seriam: ritual, grupo, luta entre os sexos, tensão, sacrifício/sacrificada, exaustão. Não vemos essas palavras cristalizadas, ao longo da peça, mas vemos a transformação delas na movimentação realizada pelos integrantes do *Ensemble*, dentro de uma música pulsante, arrebatadora, e que parece reger todas as ações vistas em cena.

Quando o diretor do documentário *Les Printemps du Sacre* (1993), Jacques Malaterre, pergunta à autora o que ela quer significar com a sua versão de *Sacre*, Bausch responde:

Não posso falar sobre a Sagração da Primavera. Ela é muito poderosa. Eu não tenho as palavras. Cada frase minha, toda minha intenção está presente em meus movimentos. Eu tenho apenas a minha dança (Bausch apud Haitzinger, Jeschke, Karl, 2015, p. 177, tradução da autora)²⁵.



Figura 1 – Sagração da Primavera – Elenco *Tanztheater Wuppertal*.
Fonte: Foto da Coleção *Tanztheater Wuppertal-Pina Bausch*²⁶.



Figura 2 – Programa Café Müller – Sagração da Primavera.
Fonte: Foto da Coleção *Tanztheater Wuppertal-Pina Bausch*.

Stephan Brinkmann (2015) conta ainda em seu artigo que o que movia a coreógrafa Pina Bausch, no início do trabalho, era a música. Em 1997, 23 anos após a estreia em Wuppertal, Bausch foi convidada a montar a sua *Sagração da Primavera* para os bailarinos da Ópera de Paris, e na primeira conversa com os bailarinos falou sobre isto:

A primeira coisa que eu fiz foi dizer a eles o que *Sacre* significava para mim. O ponto inicial é a música. Existem tantos sentimentos nela; e eles vão trocando constantemente. Também há muito medo nisso. Eu pensei, como seria dançar sabendo que você tem que morrer? Como você se sentiria, como eu me sentiria? A Escolhida/Sacrificada é especial, mas ela dança sabendo que o fim é a morte. Os dançarinos escutaram, *com grandes orelhas*, atentamente. Eles pareciam muito interessados (Brinkmann apud Riding, 15 jun. 1997, tradução da autora)²⁷.

Na peça (Figura 1), como único aparato cênico encontra-se o palco coberto por uma camada de terra, que remete a um lugar arcaico, ancestral, sem com isso permitir identificar um período definido. A terra influencia diretamente a movimentação dos bailarinos, dificulta as suas ações, adere aos vestidos das mulheres no desenrolar da peça, aos torsos nus dos bailarinos, nos rostos e nos cabelos, misturada pelo suor dos corpos dos intérpretes.

No *Tanztheater* de Pina Bausch não acontece nada ‘como se fosse’, como que os bailarinos estivessem interpretando o seu cansaço. Eles estão realmente com os pés enterrados na terra, até a altura do osso maléolo. A energia que é exigida pelos bailarinos na *Sagração* atinge o público diretamente, sem nenhuma dissimulação (Servos, 1996, p. 25, tradução da autora).

Os bailarinos escolhidos para atuarem no rico repertório de peças do *Tanztheater Wuppertal* pertencem a um grupo de seres humanos que, através da direção de Pina Bausch, insistem em mostrar para o público como as pessoas realmente são, e não como elas deveriam ser. Pina Bausch conseguiu desenvolver com eles um novo tipo de teatro: um teatro que possui diferentes faces do mundo. Provavelmente muito disso tem a ver com a procedência de seus atores, que possuem nacionalidades diversificadas, oriundos dos cinco continentes e trazendo suas experiências de variadas culturas, temperamentos e mentalidades e, mesmo assim, mantendo a particularidade de suas identidades.

Pistas sobre as Criações - Fase II (1980-1989)

Nessa fase, que denominaremos de Fase II, estão as obras realizadas entre 1980 e 1989, fase em que Pina Bausch diminuiu suas novas criações para uma por ano, com algumas exceções, como é possível ver no Quadro 2. Década de chegadas e partidas na vida pessoal de Pina Bausch, que perdeu seu companheiro de vida e de trabalho Rolf Borzik (1945-1980), autor de parte da cenografia e figurinos da primeira década de atuação do *Tanztheater Wuppertal*. Além disso, Borzik atuava em *Café Müller* (1978), peça emblemática e muito significativa, que está no repertório do *Tanztheater Wuppertal* até os dias de hoje. Em *Café Müller*, Borzik criou as ações da personagem que realiza insistentemente a organização das cadeiras que fazem parte da cena e tenta amparar as pessoas que circulam por aquele *café*. Essa década foi também uma década de várias inovações, quando nasceu seu filho²⁸ e quando os convites para que o *Ensemble* participasse de Festivais Internacionais ao redor do mundo cresceram significativamente. Ademais, Pina Bausch participou do filme *E la Nave Vá*, de Federico Fellini (1920-1993), no papel da Princesa *Lherimia*, em 1983, e dirigiu seu próprio filme com os integrantes do *Wuppertal Tanztheater* (*Die Klänge der Kaiserin / O Lamento da Imperatriz*), ao longo de 1988, com estreia nos cinemas em 1989.

Título original Tradução	* Duração ** Música **** Obser- vações	Cenografia Figurinos (F)	Lugar de estreia *Residência artística	Ano	Número de baila- rinos
.1980 – Ein Stück von Pina Bausch . 1980- Uma peça de Pina Bausch	Colagem Musical	Peter Pabst a partir de uma ideia de Rolf Borzik Marion Cito (F)	Wuppertal	1980	19
. Bandoneon	Tangos Sul- americanos	Gralf Edzard Habben Marion Cito (F)	Wuppertal	1980	18
. Walzer . Valsas	Colagem Musical	Ulrich Bergfelder Marion Cito (F)	Amsterdam Em coprodu- ção com o Holland Festi- val	1982	23
. Nelken . Cravos	Colagem Musical	Peter Pabst Marion Cito (F)	1a.versão - dezembro 1982 Wuppertal	1982 1983	19

			2a.versão- maio 1983, Englischen Garten, Mu- nique		
. Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört . <i>Na montanha ouviu-se um grito</i>	Colagem Musical	Peter Pabst Marion Cito (F)	Wuppertal	1984	24
. Two Cigarettes in the Dark . <i>Dois cigarros no escuro</i>	Colagem Musical	Peter Pabst Marion Cito (F)	Wuppertal	1985	11
. Viktor	Colagem Musical	Peter Pabst Marion Cito (F)	Wuppertal *Cooperação com o Teatro Argentina e a cidade de Roma <i>Roma</i>	1986	22
. Ahnen . <i>Antepassados</i>	Colagem Musical	Peter Pabst Marion Cito (F)	Wuppertal	1987	23
Film: Die Klage der Kaiserin . <i>O lamento da Imperatriz</i>	Colagem Musical *Martin Schäfer (Ca- mera) *Detlef Erler (Camera)	Marion Cito (F)	Wuppertal	1988/ 1989	
. Palermo Palermo	Colagem Musical	Peter Pabst Marion Cito (F)	Wuppertal *Coprodução com o Teatro Biondo - <i>Palermo/ Sici- lia</i> e Andreas Neumann Internacional	1989	22

Quadro 2 – Catálogo de obras de Pina Bausch para o *Tanztheater Wuppertal* (1980-1989).

Fonte: Elaboração da autora.

Pina Bausch, com sua relação inovadora com a dança, incluía nas suas criações, além dos bailarinos, atores e músicos que interagiam nas cenas. Nessa década, observamos que suas criações partem também de pensamentos, textos, repetições de células coreográficas, em conexão com fragmentos

de histórias da vida pessoal, pequenos testemunhos de seu diferenciado *Ensemble*.

Sobre isso encontramos em Hoghe (1986) uma pequena conversa de Bausch após um ensaio com um de seus bailarinos-coautores:

Eu acho ótimo que cada peça tenha algo de vocês, um pedaço de suas vidas. Eu até acho outras coisas também ótimas, mas isto eu acho muito bonito [...]. Cada um deve poder ser assim como quer ou se desenvolveu (Hoghe, 1986, p. 124, tradução da autora).

Esse período inaugura o emprego das perguntas feitas por Bausch para os intérpretes durante a realização das produções. Os intérpretes podiam responder as questões de Bausch por meio de palavras, por movimento ou ambos. Os intérpretes só respondiam as perguntas que desejassem, mas todas as respostas eram gravadas em vídeo. Pina Bausch selecionava as respostas-cenas que julgava serem mais interessantes e retrabalhava-as individualmente ou pedia para que o bailarino-autor repassasse para outros colegas suas respostas, de texto ou movimento.

É importante também ressaltar que Pina Bausch não achava correto afirmar que esse procedimento fosse chamado de *improvisação*, pois na verdade os bailarinos tinham tempo para pensar e preparar as suas respostas-cenas e a coreógrafa revia todo o material inúmeras vezes.

Analisando as cenas e situações que são apresentadas nas peças criadas ao longo dessa movimentada década, percebemos uma coreógrafa observadora e interessada nas mudanças sociais, culturais e geopolíticas que estavam acontecendo no mundo. Através de suas observações sensíveis e das perguntas que fazia para os integrantes do seu *Ensemble*, em determinadas cenas, nota-se o surgimento de respostas em que alguns fatos reais eram apresentados. E, da forma que emergem na cena, encontraremos uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício, mesmo que suas fronteiras não sejam, na maior parte do tempo, claramente definidas. Nas três peças desse período, que destacaremos, acreditamos que algumas dessas mudanças sociais, culturais e geopolíticas vieram à tona através da linha de condução de Bausch. Cada uma das peças criadas nesse período tem um aspecto especial, mas *Bandoneon* (1980), *Cravos* (1982) e *Palermo Palermo* (1989) talvez devam ser destacadas.

A peça *Bandoneon* foi nomeada fazendo referência a um instrumento comum na América do Sul e que tem muita importância em um estilo de música conhecida como tango. Tangos instrumentais ou tangos cantados integrarão a trilha sonora da peça do início ao fim, sugerindo em algumas cenas melancolia e, em outros momentos, certa sensualidade. O lugar onde a peça se desenrola é um grande salão, com mesas, cadeiras e, nas paredes, vemos quadros com diferentes figuras. Os homens do elenco usam terno e gravata, as mulheres usam vestidos festivos, trajes que passaram a ser típicos nas peças de Pina Bausch. Os trajes foram concebidos por Marion Cito (1938), a experiente ex-bailarina da companhia que, ao longo de três décadas, tem criado os figurinos para o *Tanztheater Wuppertal*.



Figura 3 – Bandoneon – Dominique Mercy.

Fonte: Foto da Coleção *Tanztheater Wuppertal-Pina Bausch*.

A temática da peça não é *dançar o tango*, mas este gênero musical atravessa a peça inteira dando ao público oportunidade de, por meio das imagens cênicas apresentadas, fazer livres associações. Uma das cenas mais emblemáticas da peça é quando, aos pares, um homem e uma mulher entram pelo proscênio. O homem, muito lentamente, coloca a sua mão e o antebraço através do vestido da mulher e, vagorosamente, a suspende até esta montar no seu pescoço (Figura 4). O casal seguirá lentamente andando pelo

espaço, até o próximo par entrar e realizar a primeira ação. Na continuidade da cena, todos os casais entram e realizam a primeira ação descrita. Mas é somente quando o nono e último casal entra e conclui a sua ação que acontece um forte acento musical, dando um alerta para os bailarinos, que despençam literalmente para o chão e lá iniciam a dança, de uma forma nada convencional, um tango muito marcado e impactante. Nas diversas cenas de *Bandoneon* vemos rastros de uma dança que parece resistir e que tenta quebrar clichês de gênero humano e gênero estilístico, os quais estão instaurados na sociedade há muito tempo.



Figura 4 – Bandoneon – Cristiana Morganti e Andrey Berezin.
Fonte: Foto da Coleção *Tanztheater Wuppertal - Pina Bausch*.

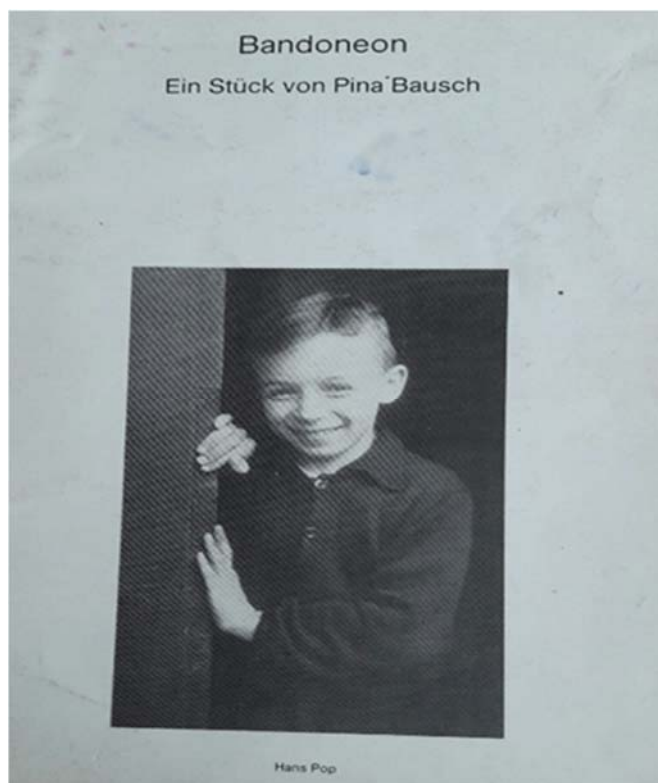


Figura 5 – Programa Bandoneon.

Fonte: Foto da Coleção *Tanztheater Wuppertal - Pina Bausch*.

O impacto cenográfico da peça *Cravos* acontece quando o público entra na sala onde o espetáculo irá acontecer e depara-se com um campo de cravos rosados em tamanho natural espalhados por todo o palco. Como é de praxe nas peças de Pina Bausch, a quarta parede²⁹ está aberta, fazendo a ponte entre o real e o teatral sem barreiras. Entre as cenas emblemáticas da peça está o solo, criado originalmente pelo bailarino Lutz Foster (Figura 6), que, com as mãos, em linguagem de sinais, traduz a canção *The Man I love*, dos compositores estadunidenses George e Ira Gershwin. O que parece ser muito pesquisado, ao longo da peça *Cravos*, pela coreógrafa e pelo *Ensemble*, é o motivo pelo qual a capacidade de ser feliz é tão difícil de adquirir ou preservar. Palavras como *amor* e *ser amado*, *companheirismo*, a *busca da felicidade* ou a frase *o amor é forte como a morte* são ditas pelos bailarinos ou em diferentes cenas são sugeridas.



Figura 6 – Cravos – Lutz Foster.

Fonte: Foto da Coleção *Tanztheater Wuppertal - Pina Bausch*.

É possível perceber, na linha condutora da peça, um certo humor provocativo, com relação aos elementos tradicionais da dança clássica. O bailarino Dominique Mercy, trajando um vestido preto, realiza repetidamente difíceis combinações, cheias de acrobacias oriundas do *ballet* clássico. Ofegante, entre uma combinação e outra, pergunta ao público se eles desejam ver mais e, sem esperar realmente uma resposta, já inicia uma nova combinação acrobática. Associando com o real, podemos, por um lado, perceber a crítica feita a uma sociedade que exige cada vez mais da população especializações e uma grande competitividade. E, especificamente ao *Ensemble*, uma forma de se contrapor a algumas críticas feitas, na ocasião, referentes aos resultados vistos em cena, que pareciam não exigir grande capacidade técnica dos bailarinos. Aqui é importante lembrar que o ano de estreia da peça foi 1982, quando a dança mais popular no mundo ainda era o *ballet* clássico e as companhias que eram consideradas de vanguarda, na época, eram companhias que se aventuravam por temáticas mais contemporâneas³⁰, todavia, a maioria das coreografias eram realizadas com movimentos oriundos do *ballet* clássico.

Ao longo da peça, em algumas cenas, bailarinos e bailarinas vestem vestidos (Figura 7); em outras cenas, o tradicional terno para os homens e vestidos de noite para as mulheres. Em *Cravos*, teremos a combinação, hoje

popularizada, em que todo o elenco desfila pela diagonal cênica, realizando gestos que podem ser identificados como as estações do ano, iniciando pela primavera, seguida pelo verão, pelo outono e, por último, o inverno; toda essa cena embalada por uma ritmada música de *jazz* tradicional e o bom humor contagiante de todo o elenco.



Figura 7 – Cravos – Elenco Tanztheater Wuppertal.
Fonte: Foto da *Coleção Tanztheater Wuppertal - Pina Bausch*.



Figura 8 – Programa Cravos.
Fonte: Foto da *Coleção Tanztheater Wuppertal - Pina Bausch*.

Palermo Palermo

Diferente de todas as peças realizadas por Pina Bausch para o *Tanztheater Wuppertal*, com cenografia de Peter Pabst, até então, *Palermo Palermo* inicia com a cortina fechada (Figura 11). Coreógrafa e cenógrafo desejaram que o muro, que é o grande *partner* dessa peça, estivesse atrás da cortina, para que a audiência não pudesse vê-lo inicialmente. Somente após a abertura da cortina é que a audiência via o muro que fecha todo o proscênio. Alguns instantes de admiração, o muro cai literalmente. Após o colapso, o barulho de muitos tijolos, seus restos e muita poeira pelo chão, uma nova paisagem estéril surge, marcada pela pobreza de alguns retratos referentes ao sul da Itália. No mesmo ano, no mês de novembro, o muro que dividia as duas Alemanhas foi derrubado. Tanto Bausch como Pabst negaram qualquer relação entre o fato de a unificação alemã com a peça, e que sua ideia de ter um muro como cenografia havia acontecido duas semanas antes do episódio histórico.



Figura 9 – Palermo Palermo – Elenco Tanztheater Wuppertal.

Fonte: Foto da *Coleção Tanztheater Wuppertal - Pina Bausch*.

Palermo Palermo é o resultado de uma complexa composição dramática que tenta apresentar algumas associações de experiências vividas pelos integrantes do *Tanztheater Wuppertal* pela cidade que dá nome à peça. Ao longo da peça, aparecem diferentes grupos de mulheres que dançam ao

som de música muito marcada e, em outros momentos, somente os homens. Característica esta que foi observada, pela cidade, em que os gêneros andavam separados. Solos são dançados pelas bailarinas e bailarinos, entre os escombros, cheios de dinâmicas, virtuosismo e muitas simbologias. Talvez seja, até esse período, a peça onde haja mais movimentação dos intérpretes na cena. Alguns críticos disseram na ocasião que *Pina Bausch voltou a colocar dança em suas peças*. Entre os temas tratados na peça, a eterna procura do amor e as saudades e, entre os fatos mais emblemáticos observados pelo elenco, na Sicília, e que pode ser visto em algumas cenas, é a carência de água na região.



Figura 10 – Palermo Palermo – Elenco Feminino Tanztheater Wuppertal.
Fonte: Foto da *Coleção Tanztheater Wuppertal - Pina Bausch*.

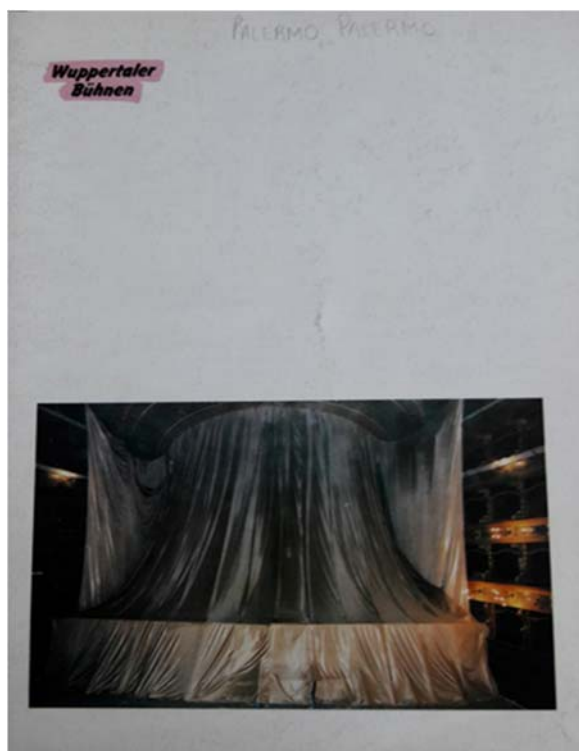


Figura 11 – Programa Palermo Palermo.

Fonte: Foto da *Coleção Tanztheater Wuppertal - Pina Bausch*.

O cenógrafo Peter Pabst, parceiro de trabalho de Pina Bausch ao longo de três décadas, em conversa com Wim Wenders (2010) sobre *Palermo Palermo*, diz que:

Eu não teria a coragem necessária para sonhar sozinho, ou para conceber e projetar algo. Suas fantasias teriam que ser permitidas para serem executadas. Eu gosto disso. Além disso, durante esta fase, muitas vezes eu prometia a Pina qualquer coisa e tudo sob o sol, sem saber se ou como o que prometi seria mesmo possível. Pina e eu éramos quase idênticos nesse sentido. Ela sempre inventou de forma desinibida, sem saber como tudo deveria ou seria eventualmente combinado. De alguma forma, nós dois sempre conseguimos posicionar-nos com as costas contra a parede (Pabst; Wneders et al., 2010, p. 15-16, tradução da autora)³¹.

Muitas buscas que a coreógrafa vinha fazendo ao longo dos últimos trabalhos, em termos de experimentações cênicas, confirmam-se aqui em *Palermo Palermo*, mas a longa procura de como decifrar as mensagens das sensações, vividas pelos intérpretes, Pina Bausch diz sorrindo em entrevista que *ainda não sabe decifrá-las*. Talvez o público, encantado com as criações da coreógrafa, tenha começado por sua parte a partir desse período, a encontrar algumas dessas respostas.

As perguntas não param e a procura também não para.

Há algo infinito nesta busca, e essa parece ser a beleza de tudo (Bausch apud Koldenhoff; Pina Bausch Foundation, 2016, p. 259, tradução da autora)³².

Durante a escrita deste artigo tivemos a oportunidade de rever vídeos de obras de Pina Bausch e de seu maravilhoso *Ensemble*. Rer ler escritos de autores que têm sua pesquisa ancorada na obra de Bausch, como Schmidt, Servos, Brinkmann, e ainda estar em contato com pensamentos da própria Bausch, que podem ser encontrados em bibliografia atualizada e lançada recentemente pela fundação que leva o seu nome. O que percebemos é que, como sua obra é tão vasta e rica, serão encontrados sempre novos rastros que possibilitarão alargar as pesquisas existentes.

Neste artigo, fizemos a escolha de discorrer apenas sobre alguns aspectos das obras *Sagração da Primavera* (1974), *Bandoneon* (1980), *Cravos* (1982) e *Palermo Palermo* (1989), situadas dentro das duas primeiras fases cronológicas (1974-1989) de criações de Bausch para o *Tanztheater Wuppertal*. Ademais, a partir da metade da década de 1980, o *Tanztheater Wuppertal*, além de realizar inúmeras apresentações a partir do seu amplo repertório, começou a receber muitos convites para realizar turnês internacionais, parecendo que a mensagem contida nas suas obras chegava mais perto do sensorial do público. A popularidade do *Tanztheater Wuppertal* cresceu tanto que mais pessoas passaram a se interessar pelo tipo de linguagem apresentada por este *Ensemble*. Desse modo, países como: Itália, Espanha, EUA, China, Portugal, Hungria, França, Brasil, Turquia, Índia e Chile, amparados por instituições culturais como: os *Goethe Instituts* locais, Teatros, Festivais, Universidades, entre outros, convidaram Pina Bausch e o seu *Ensemble* para realizar o que conhecemos hoje como *residência artística*. É a partir das experiências vividas nas residências artísticas que Bausch criaria suas novas peças, inspirada na cultura específica de cada país *partner* nessa aventura.

As peças desse período (1991-2009) trazem à tona as variadas observações poéticas de Pina Bausch e dos integrantes do seu *Ensemble* sobre as cidades que os hospedaram e seus contrastes. Em nenhuma das peças Pina Bausch pretendeu descrever a cidade ou os fatos reais, e sim apresenta seus atores, que aparecem em sua totalidade humana, sem nenhuma proteção. Mostram seus medos, suas alegrias, as descobertas, a partir das vivências, e parecem não se envergonhar em se surpreender sempre, e mais uma vez.

Por meio dos cenários das peças, que nestas últimas duas décadas foram concebidos por Peter Pabst, é possível encontrar certas realidades em uma grande utopia. Principalmente nos cenários que se movimentam no espaço cênico, como na peça *Como el Musquito...* (2009), ou dificultam as ações dos bailarinos por conter uma *montanha de flores*, em *Fensterputzer* (1997), ou uma *montanha de pedras*, em *Masurca Fogo* (1998), ou pelos bailarinos terem que se mover tendo o chão coberto por água, em *Voolmund* (2006), só para citar algumas.

O resultado das pesquisas das últimas duas décadas (1991-2009), realizadas por Bausch e os integrantes do seu *Ensemble*, fizeram com que o conjunto de cenas, que compunham as obras, ganhassem cada vez mais vida e autonomia, através do seu conteúdo que falava do frágil, dos estranhamentos, da saudade, da inclusão dos desejos do outro, e sempre do amor.

Em entrevistas, lê-se a coreógrafa dizendo que nunca via suas obras como concluídas e, portanto, estava sempre procurando melhorias para fazer uma cena ficar ainda mais verdadeira e coerente, ou por aprimorar mais e mais cada um dos gestos realizados pelos integrantes do *Tanztheater Wuppertal*.

São suas as palavras que gostaríamos de deixar ecoando na finalização deste texto:

A experiência individual, é apenas um meio para revelar o que realmente 'todos têm', e que liga os atores no palco com o público. Ao expor-se para a experiência de chegar ao fundo das emoções, os dançarinos dão o primeiro passo, e eles convidam o público a segui-los em suas viagens em territórios desconhecidos (Bausch apud Koldenhoff; Pina Bausch Foundation, 2016, p. 256, tradução da autora)³³.

Notas

- ¹ *Ballet Clássico* - Dança artística que normalmente acontece no teatro, é geralmente executada por um grupo de bailarinos, num cenário, com acompanhamento de música; representa um tema, uma história ou uma cena qualquer.
- ² *Movimentos da Reforma da Vida* - Movimento abrangente que buscava um retorno às *forças geradoras da vida* e à regeneração do homem e da sociedade por meio do não consumo do álcool e da carne, integrado com adultos e estudantes que, pelo cansaço com os problemas característicos da vida nas grandes cidades, buscavam recuperar um contato com a natureza. O movimento pretendia também resgatar sen-

timentos de liberdade, da individualidade e da descoberta do próprio corpo e, juntos, faziam parte da denominada *Körperkultur* (Cultura do Corpo).

- ³ *Tanztheater* - Movimento de dança que ocorreu na Alemanha a partir de 1932, sua característica foi a transcendência da técnica do *ballet* clássico utilizando-se da dramaticidade do teatro. Teve como seu precursor o coreógrafo e pedagogo Kurt Jooss (1901-1979) e, entre seus seguidores mais conhecidos, que transitam na contemporaneidade, encontramos as coreógrafas Pina Bausch (1940-2009), Reinhild Hoffmann (1943) e Susanne Linke (1944). Em sua Tese de Doutorado, *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO, espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP*, a autora Sayonara Pereira (2007; 2010) opta em manter o uso da palavra *Tanztheater* sem tradução, por acreditar que não há necessidade de uma tradução literal, assim como no caso da expressão *Comédia Del Arte*. Posteriormente, defende que, se houver tradução, a que melhor definiria o uso da expressão seria *Dança teatral*, por acreditar que a expressão aproxima as duas disciplinas.
- ⁴ *Ausdruckstanz* (Dança de Expressão) - Surgiu na Europa no início do século XX e a Alemanha tornou-se um país com simpatizantes desse movimento que entraram para a história, representados por nomes como Mary Wigman (1886-1973), Harald Kreutzberg (1902-1968), entre outros. O Expressionismo como movimento irá se ocupar de várias expressões artísticas, abrangendo as artes plásticas, o cinema, a dança (*Ausdruckstanz*), a literatura, a música e o teatro. Esse movimento artístico preocupou-se em expressar os conflitos da alma humana e a instabilidade da sociedade vigente.
- ⁵ *Kurt Jooss* (1901-1979) - Foi um bailarino, coreógrafo, pedagogo alemão considerado o precursor da *Tanztheater*. Sua visão para a dança incluía o *ballet* clássico, artes visuais e teatro. Fundou e dirigiu várias companhias de dança, incluindo o *Folkwang Tanzstudio*, que existe até os nossos dias dentro da *Folkwang Hochschule* de Essen - Alemanha (hoje *Folkwang University of the Arts*, escola internacionalmente conhecida). Foi aluno do grande mestre Rudolf von Laban (1879-1958) e um de seus seguidores mais notáveis. Escreveu seu nome na história com a peça *A mesa verde* (1932), na qual é possível ver encenada, de forma satirizada, a hipocrisia dos diplomatas, os senhores da guerra e também a dor e os aspectos terríveis que envolvem as guerras. A peça é encenada ainda hoje.
- ⁶ *Susanne Linke* (1944) - Linke é uma das criadoras pioneiras dentro do *Tanztheater* e, na contemporaneidade, é uma das artistas vivas que têm maior significado dentro da chamada *German Dance*. Realizou seus estudos com Mary Wigman, Kurt Jooss e Pina Bausch. A partir das influências recebidas, tem desenvolvido, ao longo de sua trajetória, novas formas de movimentação e um caminho muito próprio, em que seus movimentos são cheios de controle, contenção e de uma enorme precisão. Um

dos maiores legados que deixará para a história da dança são os solos coreografados e dançados por ela, entre eles: *Im Bade wannen / Na Banheira* (1980) e *Flut / Maré* (1981). Além disso, fez a remontagem do ciclo de solos de Dore Hoyer, *Affectos Humanos*, pela primeira vez em 1987. Atualmente, dirige o *Ensemble Susanne Linke*, no *Trier Theater* - Alemanha.

- ⁷ *Mary Wigman* (1886-1973) - Foi uma bailarina, coreógrafa e pedagoga alemã. É o principal nome associado ao pioneirismo da dança de expressão. As obras de sua autoria, como *Hexentanz / A dança da Bruxa*, permanecem emblemáticas até a contemporaneidade.
- ⁸ *Dore Hoyer* (1911-1967) - É considerada uma das mais importantes bailarinas solistas alemãs. Iniciou seus estudos de ginástica ainda criança, que a levaram à conclusão na escola de Jaques-Dalcroze, em Hellerau, e, na sequência, estudou dança na *Palluca Schule*. É através da dança de expressão que garante seu espaço na história da *German Dance*. Atuou na Argentina na década de 1950, onde apresentou a *German Dance* por meio de aulas e de apresentações propriamente ditas. Sua técnica é apuradíssima e sua produção é enorme entre peças para grupo e solos. Seu legado está registrado somente através do ciclo *Affectos Humanos* (1962), que foi gravado para a televisão alemã na década de 1960, mas sua dança influenciou e segue influenciando muitos artistas de diferentes partes do mundo até os nossos dias.
- ⁹ *Gehard Bohner* (1936-1992) - Formou-se em dança clássica na cidade de Karlsruhe e trabalhou em companhias de diferentes teatros alemães, tais como: Mannheim, Frankfurt e Deutsche Oper em Berlim, como bailarino. A partir de 1964, começou a desenvolver seu estilo coreográfico, trabalhando com composições musicais de vanguarda e ganhando prêmios e destaque. Na década de 1970, Bohner dirigiu e coreografou para companhias estatais e, na sequência, trabalhou a sua versão para o *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmers e desenvolveu solos com os quais performou até o final de sua carreira.
- ¹⁰ *Oskar Schlemmer* (1888-1943) - Pintor e escultor alemão, foi também professor de artes, nomeado por Walter Gropius (1883-1969) para atuar na *Escola Bauhaus de Weimar*, na Alemanha. Desenvolveu uma carreira vanguardista na arte, mas aqui salientamos a concepção do seu *Triadisches Ballett (Ballet Triádico)*. Nessa peça, na qual Schlemmer começou a conceber a movimentação espacial, com a participação dos bailarinos Albert Burger e Elsa Hötzel, desde 1912, concebeu também os figurinos utilizados. A estreia parcial da obra aconteceu em 1916 e, em 1922, foi finalizada e apresentada em Stuttgart. Cf.: <<https://youtu.be/mHQMnumNngo>>.

- ¹¹ *Bauhaus* - Foi uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado *Modernismo* no design e na arquitetura, sendo a primeira escola de design do mundo. A escola foi fundada por Walter Gropius em 1919. A intenção inicial era fazer da Bauhaus uma escola combinada de arquitetura, artesanato e uma academia de artes, e isso acabou sendo a base de muitos conflitos internos e externos que se passaram ali. Inicialmente, a escola foi sediada em Weimar, depois mudou-se para Dessau e, mais tarde, Berlim. Atualmente a *Bauhaus - Universität Weimar* está outra vez na cidade de Weimar e mantém a sua liderança como uma das melhores universidades na Alemanha, lecionando, sobretudo, arquitetura, integrada a um núcleo de ensino ligado às artes e de onde se destaca design, media, música, entre outros.
- ¹² *Johann Kresnik* (1939) - É um bailarino e coreógrafo austríaco, que desenvolve sua carreira com grandes êxitos na Alemanha. Dirigiu várias companhias de dança em teatros estatais em cidades como Bremen, Berlin, Bonn, entre outras. Nomeia seus trabalhos como Teatro Coreográfico e tem, na maioria das vezes, uma conotação política, subversiva e provocativa. A temática preferida de Kresnik gira em torno do militarismo, do imperialismo, do nazismo, do terrorismo, das guerras, de assassinatos, de suicídios e da loucura. Seu público nunca senta confortavelmente nas poltronas quando assiste às suas peças.
- ¹³ *Valeska Gert* (1892-1978) - Seu nome de nascimento é Gertrud Valesca Samosch; pode ser considerada uma das mais ambiciosas artistas alemãs. Descendente de uma família judaica berlinense, Gert foi dançarina, atriz de teatro e ficou imortalizada como atriz de cinema e cabaretista. Também pode ser considerada pioneira como performer, abrindo portas para o futuro movimento punk. Nos anos 1930, devido ao regime nazista, Gert teve de deixar os palcos oficiais e, na sequência, emigrou para Londres e, depois, para os Estados Unidos da América, onde continuou atuando. Em 1947, retorna à Europa e, em 1949, para Berlin, onde segue atuando em seus próprios cabarets. Durante as décadas de 1960, 1970 e 1980 trabalha nos filmes de diretores como Fellini, Fassbinder, Schlöndorff, entre outros.
- ¹⁴ *Folkwang Hochschule* - localizada na Alemanha, na cidade de Essen, na Renânia do Norte Vestfália, foi fundada em 1927 como escola na qual os estudantes se especializavam em música, teatro e dança. Atualmente, existem novos cursos, como Design, e níveis de Pós-Graduação. Em 1968 a escola superior (*Hochschule*) foi elevada à categoria de universidade. Em 2010 a escola recebeu o nome de *Folkwang Universität der Künste* Folkwang Universidade de Artes. O departamento de dança foi, inicialmente, dirigido por Kurt Jooss. Entre seus estudantes ilustres encontraremos Pina Bausch, Susanne Linke e Reinhild Hoffmann. Além disso, a Companhia In-

ternacional de Dança Folkwang Tanz Studio (FTS), fundada por Jooss, é sediada na escola até os dias de hoje.

- 15 *Reinhild Hoffmann* (1943) – Bailarina alemã e coreógrafa. Uma das protagonistas do *Tanztheater*, que teve como mestre Kurt Jooss e Jean Cébion (1927) na *Folkwang Hochschule* de Essen (1965-1970). Na sequência, dançou com Johann Kresnik no Teatro de Bremen. Depois dirigiu, entre 1975 e 1979, juntamente com Susanne Linke, o *Folkwang Tanz Studio* em Essen, e, com Gerhard Bohner (1978-1986), o *Bremen Tanztheater*. Entre 1986 e 1995, teve sua companhia baseada no Teatro de Bochum, em que, em suas peças, combinava dança e teatro falado. Presentemente atua como coreógrafa em óperas.
- 16 *Eugen Berthold Friedrich Brecht* (1898-1956) – Poeta, dramaturgo e encenador alemão.
- 17 No original em alemão: Ich Weiss natürlich,welche Auswirkungen meine Arbeit gehabt hat. Aber darum ging es mir nicht. Ich arbeite nie aus einem äusserlichen, theoretischen Grund heraus. Es ging und geth mir immer nur darum: Wie kann ich ausdrücken, was ich fühle? (Schmidt-Mühlisch, entrevista para o jornal Die Welt, 05 maio 2000, apud Koldenhoff; Pina Bausch Foundation, 2016, p. 238).
- 18 *Rudolf von Laban* (1879-1958) - Foi arquiteto, pedagogo, dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo e considerado o maior teórico da dança do século XX. Estudou e sistematizou a linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Criou a *Labanotation*, um dos principais sistemas de notação de movimento utilizados atualmente.
- 19 *Sigurd Leeder* (1902-1981) - Artista plástico, cenógrafo, figurinista, dançarino do *Ballets Jooss* e grande colaborador de Kurt Jooss. Cria sua própria metodologia com influências recebidas por Laban e Jooss. Em 1959, cria na Universidade do Chile o departamento de Dança, onde permaneceu até 1964.
- 20 O *Goethe Institut* é uma organização sem fins lucrativos sediada na cidade de Munique, na Alemanha, e tem a tarefa de promover o conhecimento da língua alemã no exterior, promover a cooperação cultural internacional e, assim, fornecer uma visão abrangente da cultura alemã. Ao mesmo tempo, o instituto, que leva o nome do importante poeta e filósofo alemão Johann Wolfgang von Goethe, relaciona-se, de alguma maneira, com as culturas locais, já que, ao longo dos anos, foram criados institutos em diversas cidades do mundo. Além do *Tanztheater Wuppertal*, o *Goethe Institut* subvencionou diversas companhias de dança alemãs em turnês por diferentes países.
- 21 No original em inglês: It's not about art, or about mere ability. It's about life and finding a language for life. And time and time again it's also about that which is not

yet art, but perhaps could become art (Bausch apud Koldenhoff; Pina Bausch Foundation, 2016, p. 255).

- ²² É importante salientar que a autora do texto assistiu, ao vivo, 40 das 47 peças (incluindo as 2 novas versões para *Kontakt* – 2000 e 2008) que Pina Bausch criou para o *Tanztheater Wuppertal*, mais o filme dirigido por Bausch. Nesse sentido, sente-se à vontade para falar a partir de suas próprias impressões, lembranças e também a partir de informações encontradas em bibliografia especializada.
- ²³ Em 1985, como *guest-student* na *Folkwang Hochschule* - Essen, a autora do texto teve a oportunidade de participar de alguns ensaios coordenados por *Hans Pop*, bailarino e assistente de coreografia do *Wuppertal Tanztheater*.
- ²⁴ No original em alemão: Die Bewegung von *Sacre* sind dramatisch und musikalisch motiviert und orientieren sich an einem vorgegebenen Konzept. Das Verhältnis von Emotion und Bewegung ist dennoch nicht als eines von Ursache und Wirkung zu denken, sondern als eines der Wechselseitigkeit (Brinkmann, 2015, p. 160).
- ²⁵ No original em inglês: I cannot speak of the Rite of Spring. It's too powerful. I don't have the words. My every phrase, my every intention is there in my movements. I have only my dance (Bausch apud Haitzinger, Jeschke, Karl, 2015, p. 177).
- ²⁶ Todas as imagens estão disponíveis em: <https://www.facebook.com/TanztheaterPinaBausch/?ref=br_rs>. Acesso em: 01 ago. 2017.
- ²⁷ No original em inglês: The first thing I did was to talk to them about what *Sacre* means to me. The starting point is the music. There are so many feelings in it; it changes constantly. There is also much fear in it. I thought, how would it be to dance knowing you have to die? How would you feel, how would I feel? The Chosen One is special, but she dances knowing the end is death. The dancers listened carefully with big ears. They seemed very interested (Brinkmann apud Riding, 15 jun. 1997).
- ²⁸ *Rolf Solomon Bausch* (1981) - Filho de Pina Bausch com o poeta chileno Ronald Kay. Jurista e presidente do conselho de curadores da Pina Bausch Foundation desde 2009.
- ²⁹ *Quarta parede* - Parede imaginária que separa o palco da plateia. O teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão da cena e força a participação do público.
- ³⁰ Esta nota de rodapé teria de ser extensa, mas como estamos focados no *Tanztheater Wuppertal* e nas obras de Pina Bausch, sugerimos que o leitor pesquise sites como: <<https://www.bejart.ch>>, <<https://www.stagium.com.br>>, <www.grupocorpo.com.br>, <<https://www.ndt.nl>>, entre outros, para comprovar nossa afirmação.
- ³¹ No original em inglês: I would no longer have the courage necessary to dream. To conceive of and design something, your fantasies must be allowed to run free. I en-

joy that. Also, during this phase. I would often promise Pina anything and everything under the sun, without knowing if or how whatever I've promised was even possible. Pina and I were nearly identical in this regard. She always invented in an uninhibited fashion, without knowing how everything should or would eventually fit together. Somehow, we both always managed to position ourselves with our backs up against the wall (Pabst; Wenders et al., 2010, p. 15-16).

- ³² No original em alemão: Die Fragen hören nicht auf, und die suche hört nicht auf. Es liegt etwas endloses darin, und das ist das schöne daran (Koldenhoff; Pina Bausch Foundation, 2016, p. 259).
- ³³ No original em alemão: Die individuelle Erfahrung, ist nu rein Medium, um aufzudecken, was tatsächlich 'alle haben', was die Akteure auf der Bühne mit den Zuschauern verbindet. Indem sie sich der Erfahrung aussetzen und den Gefühlen auf den Grund gehen, tun die Tänzer den ersten Schritt, und sie laden ihr Publikum ein, ihnen auf ihren Reisen in unbekanntes Gebiet zu folgen (Koldenhoff; Pina Bausch Foundation, 2016, p. 256).

Referências

BRINKMANN, Stephan. Ihr seid die Musik! Zur Einstudierung von *Sacre* aus tänzerischer Perspektive. In: BRANDSTETTER, Gabriele; KLEIN, Gabriele (Org.). **Methoden der Tanzwissenschaft** – Modellanalysen zu Pina Bauschs 'Le Sacre du Printemps / Das Frühlingsopfer'. Bielefeld/Deutschland: Transcript Verlag, 2015. P. 143-161.

HAITZINGER, Nicole; JESCHKE, Claudia; KARL, Christiane. Die Tänze der Opfer. Tänzerische Action, Bewegungs Texte und Metatexte. In: BRANDSTETTER, Gabriele; KLEIN, Gabriele (Org.). **Methoden der Tanzwissenschaft** – Modellanalysen zu Pina Bauschs 'Le Sacre du Printemps / Das Frühlingsopfer'. Bielefeld/Deutschland: Transcript Verlag, 2015. P. 177-193.

HOGHE, Raimund. **Pina Bausch Tanztheatergeschichten**. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1986.

KOLDENHOFF, Stefan; PINA BAUSCH FOUNDATION (Hrsg). **O-Ton Pina Bausch – Interviews und Reden**. Schweiz: Nimbus. Kunst und Bucher AG, 2016.

LES PRINTEMPS DU SACRE. Diretor: Jacques Malaterre. Produção: La Sept/Arte e telmondis. França, 1993. (100 min.). 1 DVD.



PABST, Peter; WENDERS, Wim et al. **PETER for PINA**. Deutschland: Druck Verlag Kettler, 2010.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO** – Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. 2007. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO** – Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. São Paulo: Annablume, 2010.

RIDING, Alan. Using Muscles Classical Ballet has no Need for. **The New York Times**, New York, 15 June 1997.

SCHMIDT, Jochen. **Tanztheater in Deutschland**. Frankfurt am Main; Berlin: Propyläen Verlag, 1992.

SCHMIDT, Jochen. **Tanzen gegen die Angst-Pina Bausch**. Düsseldorf & München: Econ & List-Taschenbuch Verlag, 1998.

SERVOS, Norbert. **Pina Bausch – Wuppertal Tanztheater** – Oder Die Kunst, Eine Goldfisch Zu dressieren. Seelze-Velber: Kallmeyer's Verlag, 1996.

SERVOS, Norbert. **Pina Bausch**. Deutschland: K. Kieser Verlag, 2012.

Sayonara Pereira é professora na Universidade de São Paulo. Pós-Doutora pela Freie Universität Berlin e pela Universidade Estadual de Campinas. Estudou, a convite de Susanne Linke, na Folkwang Hochschule de Essen (1985), período em que a escola estava sob a direção de Pina Bausch. Em Essen/Alemanha atuou como bailarina, coreógrafa e pedagoga por 19 anos (1985-2004).

E-mail: sayopereira@usp.br

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 02 de setembro de 2017

Aceito em 28 de março de 2018

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