

## **BASTIDORES BAUSCHIANOS: ESTÓRIAS DE UMA PESQUISA(DORA) EM MOVIMENTO**

### ***Bauschian back stages: stories of a research(er) in movement***

*Ciane Fernandes*  
Universidade Federal da Bahia – UFBA

**Resumo:** O texto é um relato de algumas experiências com o Tanztheater Wuppertal no período de 1990 a 1995, ao desenvolver dissertação e tese sobre a companhia no exterior. Inspirada no processo criativo de Pina Bausch - baseado nas histórias dos dançarinos e na relação entre palavras e movimento - uso da escrita performativa para compartilhar histórias que conectam arte, vida e pesquisa. Caetano Veloso, amigo de Bausch e parte da cultura de onde vivo desde que voltei da pós-graduação, ilustra cada seção com trechos de suas canções.

**Palavras-chave:** Dança-Teatro; pesquisa em movimento; escrita performativa.

**Abstract:** The text is a report of some experiences with the Tanztheater Wuppertal between 1990 and 1995, during the development of thesis and dissertation about the company abroad. Bausch's creative process is based on the dancers' stories and the relationship between words and movement. That inspired me to make use of performative writing to share stories that connect art, life and research. Caetano Veloso's verses open each section. Veloso was Bausch's friend and is part of the culture from where I have been living since my return to Brazil.

**Keywords:** Dance Theater; research in movement; performative writing.

---

“Enquanto a dança-teatro está recontando a história universal do corpo, está também sempre contando alguma coisa da vida real das pessoas no palco. ... O corpo não é mais um meio para um fim. Ele tornou-se o assunto da apresentação. Algo novo começa na história da dança: o corpo está contando sua própria estória.” (SERVOS, 1998, p. 42)

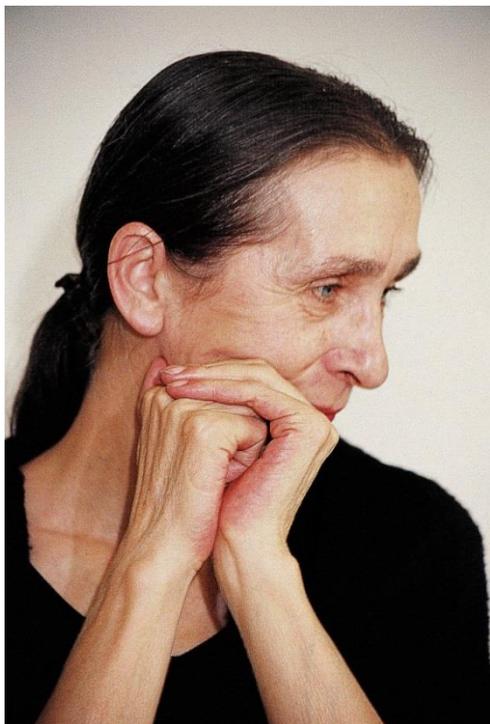


Figura 1. Pina Bausch, São Paulo, 2000.  
Foto: Euler Paixão.

### Brooklyn Academy of Music, New York, novembro de 1994

“De perto, ninguém é normal.”  
(Machado de Assis, gravado por  
Caetano Veloso)

Acabara de entrevistar Julie Shanahan nos bastidores e, após já ter assistido ao ensaio geral e às outras seis apresentações do espetáculo nas noites anteriores, ainda não tinha bilhetes para a concorrida última noite de *Two Cigarettes in the Dark* (1985). Decidi arriscar. Não é muito fácil entrar sem pagar num teatro bem guardado como aquele, preenchido de múltiplos pontos atentos e vigiadores onde a cada segundo alguém lhe interrompe perguntando onde é seu assento, de fato controlando seus passos. Como num panóptico, nenhum lugar parece escondido ali e somos induzidos ao auto-controle e auto-censura. “Daí o efeito mais importante do panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder” (FOUCAULT, 1987, p. 166).

Mas afinal, eu já estava no último ano do doutorado, merecia alguma recompensa, e, naquela altura, percebi que o imprevisto, o risco e a sorte eram condições *si ne qua non* da pesquisa. Inclusive só consegui entrevistar a Julie nos

bastidores depois de muita sorte e análise do movimento dos seguranças, interagindo na hora e modos precisos na lotada entrada dos fundos do teatro. Atravessar fronteiras era não apenas um método coreográfico bauschiano, mas um método de pesquisa coerente com esse tema.

Entre entrevistadora e público, por alguns instantes, encontrei também Helena Pikon no elevador, muito pálida, havia vomitado e estava tomando algum medicamento para conseguir entrar em cena em alguns instantes. A reconheci imediatamente por causa da cena inesquecível de *Viktor* (1986), onde ela sentada ao chão desliza para a frente do palco com uma sequência de movimentos muito fluidos nos braços, entre carícia e balanço, transferindo seu peso entre as pernas esticadas, ao som de uma música tradicional dos Bálcãs. E em *Two Cigarettes*, ela não estaria menos intensa, expondo as costas e braços em alta variação de fluxo, curvada sobre o elegante vestido longo de saia bufante (o mesmo que Dominique Mercy usaria mais tarde

com expressão facial de menina sapeca).

Na saída do elevador, recebo um sorriso de Dominique Mercy. Ele, que fluía entre mesas e cadeiras de *Café Müller* (1978), lançando-se ao chão como um ser em metamorfose, meio bípede, meio peixe, deslocando-se entre diferentes apoios com a leveza de um pássaro. Ele, que em breve mergulharia no aquário do cenário paisagístico de *Two Cigarettes*, da autoria de Peter Pabst. E permaneceria ali de modo quase mimético, imersivo, com a expressão facial meditativa, entre peixes dourados, suspenso na atemporalidade aquática.

E de repente lá estava a passagem dos bastidores para os camarotes do teatro, bastava atravessar uma cortina aveludada vermelha. Entrei no espaço amplo e vigiado do teatro e lá do alto à esquerda já fui imediatamente rastreada por dois ou mais lanterninhas que, curiosamente, me olharam por um tempo, se entreolharam, e me deixaram continuar meu percurso até os melhores assentos, três andares abaixo, bem próximos ao palco. Já

havia visto a peça de vários ângulos diferentes nas noites anteriores, mas, por questões econômicas, me faltava aquele tão privilegiado.

Pouco a pouco, o imenso teatro lotou. Alguns amigos chegaram também e me olharam admirados, comentando o que de certo modo me explicou a atitude dos lanterninhas do teatro: “Nossa, você está idêntica à Pina Bausch!”, disseram. De repente percebi que cobria meu corpo longo e ossudo com uma calça um pouco folgada, um coletinho preto de camurça, os cabelos compridos, escuros e lisos amarrados para trás, o rosto fino pálido e sem maquiagem. Teria eu me tornado parecida com meu tema de pesquisa ou escolhido propositalmente um tema que se assemelhava a mim, como minha professora RoseLee Goldberg havia comentado em outra ocasião?

Mimética ou autêntica, fato é que fiquei bem surpresa ao perceber que, ao primeiro anúncio do *black out*, Bausch e sua equipe finalmente chegaram ao teatro e ocuparam toda uma fila bem ao meu lado. E fiquei ainda mais surpresa quando o dono da poltrona em que eu havia me

sentado decidiu emergir da escuridão e reivindicar seu lugar (pelo menos não era ninguém da referida equipe). E lá fui eu para o único assento disponível, a apenas uma fileira de distância do palco, bem no meio da segunda fileira. Deste ângulo, as cenas que já havia visto tantas vezes ganharam outra dimensão, sobretudo contra o imenso cenário branco, com as três paredes preenchidas de ambientes reais (aquário, árvores, deserto).

Em meio a tanta limpeza bem demarcada, onde a natureza é confinada em quadros bem emoldurados, dançarinos em trajes igualmente herméticos fazem todo tipo de extrapolação, arregaçando posturas sociais em modos desajeitados e literalmente incabíveis. Nesta “dramaturgia de contrastes” (SCHMIDT, 2000), ressoava a incongruência, o estranho, o inusitado, em paisagens movediças de uma beleza contundente. Nada pode ser fixado, duetos pulam se arrastando pelo chão como sapos dançando *La Valse* de Ravel, e depois seguem em coro se arrastando pelo chão com as faces altivas, com seus trajes sociais

impecáveis, como se fosse um modo muito natural de se comportar num baile de gala. Enquanto isso, Mercy desmonta, remonta e descarta rolos de papéis sobre uma mesa com seu corpo-marionete em pedaços cambaleantes.

Em meio a este frenesi, Mechthild Grossmann entra calmamente com um cigarro caindo do canto da boca, vestida de gala para combinar com o ambiente pomposo, porém, carrega um enorme machado e, com sua crueza característica, corta violentamente grossos pedaços de troncos de árvores. Em outro momento, Helena Pikon posa como estátua sentada num banco alto com pernas e braços escancaradamente abertos como uma sapa abandonada pós-valsas de Ravel num dos cantos. Mais tarde, Mechthild Grossmann invade também sorratamente o ambiente arbóreo de uma das paredes e atira em uma das dançarinas que ali estava, como um *flash back* de algum filme distante da nossa realidade (afinal, seria aquilo uma espécie de palco dentro do palco, uma meta-representação, isto é, uma meta da meta-realidade?). Mais

tarde, dois dançarinos em *Black tie* derramam água sobre seus ternos engomados ao tentarem brindar e gargarejar com extrema elegância. E quase sem que percebamos, Michael Strecker de saia e sem camisa se sentou numa das esquinas brancas à frente do palco e, discretamente, se cobriu completamente de um spray branco e opaco, como se fosse possível sumir mimetizado no ambiente e se abster de tudo o que acontecia por ali.

Em meio a entradas e saídas de dançarinos abrindo e fechando as portas desse não-lugar que pode ser todo e qualquer lugar, meio paraíso meio manicômio onde tudo parece possível, dançarinos trocam radicalmente de figurino, atitude, estado emocional e objetos, oscilando entre doces e macabros, vítimas e assassinos, exagerados e casuais, isolados e imersos no coletivo, alternando e sobrepondo feminino e masculino, com figurino e atitude por vezes incongruentes com padrões sociais de gênero. Aos poucos, o que ressoa não é nenhuma dessas diferenças e polaridades, mas sim a capacidade de se trocar o tempo todo,

desfazendo qualquer padrão possível. A mudança parece ser o único modo permanente, e justamente nesse contraste mobilidade-estabilidade é que abrem-se as portas dos ambientes de cada um, para além do panóptico.

De repente, muitos dançarinos avançam do fundo para a frente do palco, em trajes de banho e polainas, extravagantes óculos escuros, os braços abertos avançando e recuando em oposição às pernas (contralateral), sorrisos exageradamente simpáticos, esfuziantes. Mesmo não sendo novidade para mim, a nova perspectiva da cena realmente me cativou. Os mesmos dançarinos que há pouco estavam casualmente nos bastidores, tão desprovidos de qualquer atitude egocêntrica ou figurino extravagante, surgiam ali como provocações cínicas e petulantes, em atitudes ousadas e auto-afirmativas. E esta sobreposição de pessoa-personagem estava tão exposta, que era irrecusável. Não se tratava apenas de uma dança, ou de uma dança com um figurino e uma música, ou de tudo isso com um

efeito teatral. Estava sendo exposta ali a rachadura entre pessoa e personagem, a natureza mesma da representação, uma anomalia (por vezes criativa) da humanidade chamada de simbólico, porque não podemos mais simplesmente ser reais. E por que não? Talvez agora sim, e agora mesmo, justamente no agora.

Pouco a pouco, conforme os dançarinos avançavam em nossa direção, comecei a gargalhar sem que conseguisse me controlar, o que parecia gerar um certo desconforto manifestado pelos olhares estranhos ao meu redor. De fato, quanto mais tentava disfarçar, mais alto minha gargalhada ficava, numa espécie de revanche da latinidade contida por quase cinco anos em herméticos ambientes acadêmicos anglo-saxões (variações de panópticos). Em certo ponto, desisti do controle e imergi como Mercy no aquário das minhas sensações. Afinal, àquela altura, eu é que era a especialista naquele acontecimento, e poderia reagir conforme julgasse mais coerente e inclusive com respaldo teórico:

É apenas durante este processo de recepção que o trabalho de arte torna-se coerente e completo. O observador não é mais o consumidor de prazeres inconsequentes, nem é ele testemunha de uma interpretação da realidade. Ele está envolvido e incluído numa experiência sensual da realidade. (SERVOS e WEIGELT, 1984, p. 21)

Rompe-se, assim, com o panóptico do olhar distanciado que a tudo controla. De fato, esta intenção baudschiana já havia sido anunciada logo na abertura da peça, quando Mechthild Grossmann nos convidou abertamente: “Por que vocês não entram? Meu marido esta na guerra...”

Enquanto continuo a me divertir em alto e bom tom, os comportados compradores dos assentos privilegiados já pareciam mais confusos com minha convicção e se conformaram em olhar menos para minha manifestação genuína e mais para o espetáculo para o qual, diferentemente de mim, pagaram bem caro para ver.



**Figura 2. Pina Bausch, São Paulo, 2000.  
Foto: Euler Paixão.**

### **Théâtre de la Ville, Paris, julho de 1991**

“Quem já botou pra rachar  
Aprende, que é do outro lado  
Do lado de lá do lado  
Que é lá do lado de lá”  
(Caetano Veloso)

Caminhava calmamente sem destino na minha primeira tarde em Paris, onde estaria só por alguns dias, afinal, deveria estar quietinha em New York onde cursava o mestrado desde agosto de 1990.

Curiosamente, atravessando uma ruazinha qualquer, vejo um caminhão de mudança enorme de onde retiram blocos feitos de uma textura acinzentada, e levam para dentro de um prédio misterioso através de uma porta dupla. Não pude acreditar na minha memória, mas aqueles objetos me remeteram imediatamente a imagens de um cenário de Pina Bausch que vi numa revista acadêmica. Em apenas um ano, eu já havia devorado tudo que tinham escrito sobre a coreógrafa, e estava inquieta para um dia, quem sabe, poder comprovar (ou não) tudo que diziam. Inclusive porque havia muitos jargões comuns nos textos, o que me incomodava bastante. Parece que havia mesmo uma dificuldade generalizada em falar das obras de Bausch, e eu precisava saber o porquê. Afinal, é fundamental buscar fontes primárias e evoluir nas fases das pesquisas ao invés de ficar só na revisão bibliográfica, mesmo que tudo isso aconteça de modo altamente casual e não previsto no cronograma.

Aproximei-me dos carregadores e perguntei meio sem jeito se por acaso aquele não era um

cenário de uma peça de dança-teatro. Sim, era de *Palermo Palermo* (1989), que estreava naquela noite no teatro que estava bem ali, o Théâtre de la Ville. Fui até a bilheteria e me alertaram para chegar cedo para tentar, pois há muito não havia mais bilhetes. Acabei chegando em cima da hora, pois não conhecia nada por ali, mas enfim, cheguei alguns poucos minutos antes de começar. O burburinho era geral, muitas pessoas esperavam em pé lotando toda a calçada e saguão principal do teatro. Havia até algumas pessoas carregando cartazes pedindo bilhetes e oferecendo uma boa quantia. Fiquei ali com meus cabelos ainda úmidos do banho, em estado alerta (foco indireto percebendo todo o ambiente e tempo acelerado, alternando fluxo com ondulações de tensão), conexão cabeça-cauda, forte ênfase vertical, tentando ver melhor alguma chance (im)possível.

De repente, um homem elegante que estava próximo à entrada do teatro veio em minha direção e, generosa e simpaticamente, meu deu dois convites, um para mim e outro para

meu companheiro, e justificou dizendo que eu parecia uma dançarina, merecia os bilhetes. Tratava-se de alguém da equipe de produção que ainda tinha duas entradas, mas advertiu que teríamos que sentar nas escadas do teatro, pois não havia mais assentos. Nem havia número de assento nos bilhetes daquela *Fantástica Fábrica de Chocolate* (filme de Tim Burton baseado na estória de Roald Dahl); pelo menos era assim que eu me sentia depois de ganhar aquele bilhete de probabilidade (quase) impossível. Entramos e estava tudo realmente preenchido, com exceção de duas poltronas que ainda estavam vazias, e arriscamos. Desta vez, os compradores dos assentos não chegaram, e perderam mesmo um evento indescritível (bem, em 1991 eu ainda não era analista de movimento).

Aquela noite eu deixaria de entender muita coisa, mas também entenderia porque minha orientadora evitou firmemente meu tema de pesquisa, atitude que também verifiquei repetidas vezes em possíveis membros da banca. Quem quer que eu convidasse para minha

banca de doutorado (quase quatro anos mais tarde) sempre me olhava assustado com minha escolha, ou realmente descrente e com uma perspectiva muito negativa. Mas para que pesquisar algo que não me desafiava?! Isso me fez, já no último ano de doutorado (setembro/1994 a agosto/1995) trocar de orientação e me sentir bem mais confortável com um compositor de música contemporânea, Prof. Dr. Robert Sirota, e com uma banca transdisciplinar que, no meio da defesa, acabou entrando num debate interessantíssimo que eu assisti com surpresa. Afinal, eu é que deveria estar debatendo alguma coisa e, de repente, virei plateia da/na minha própria defesa, que nem era sobre recepção. Isso deixou claro para mim que realmente tinha conseguido trazer um argumento de modo coerente com a obra de Bausch, pois aquilo tudo que eu presenciaria ali sem dúvida gera muito debate indisciplinar e até mesmo anti-disciplinar (DOMINGUES, 2013).

Era uma sensação estranha olhar para o palco e não ver nem luz nem cortina nem espaço nenhum. Era tudo meio escuro, não era

possível entender ao certo do que se tratava. Havia sim uma tênue luminosidade sobre algo que aos poucos se mexia, bem vagarosamente, como uma onda que começa e vai irradiando e ganhando uma amplitude gradualmente maior. Aos poucos, a onda delineava um grande objeto em movimento, mas não era mesmo uma cortina. E, de repente, percebe-se um muro enorme, uma quarta parede gigantesca tremendo bem diante de nossos corpos. A resposta sinestésica é imediata e generalizada, como uma catástrofe eminente. Para onde aquele monstro irá despencar afinal?! De súbito, caem aqueles mesmos blocos que havia visto naquela tarde, espalhados por todo o palco, como uma cidade em ruínas. Para mim, naquele instante, caíam por terra todos os textos que eu havia lido sobre tudo aquilo, e tantos corpos e objetos pisariam naquelas ruínas (i)letradas. A poeira pairava no ar, e nós parávamos de pensar e apenas tentávamos respirar. Como é que eles vão dançar nessa bagunça?! O jeito seria mesmo fazer ainda mais bagunça.

A peça é a segunda da série das cidades e, apesar de ser sobre a pitoresca Palermo na ilha da Sicília, ao sul da Itália, com atitudes corporais de mafiosos e muitas referências amorosas e alimentares, certamente trata-se de uma leitura transnacional e transtemporal. A obra estreou em Wuppertal em 17/12/1989, apenas 38 dias após a queda do muro de Berlim, mas a decadência do espaço em *Palermo* parece expor as ruínas de toda uma civilização, supostamente originária na Grécia e Roma antigas, em pleno momento do colapso do socialismo. A sobreposição Palermo-Berlim - multiplicada a cada nova capital onde a obra é apresentada, a exemplo de Paris – faz com que o efeito gravitacional da queda ou do “cair por terra” ganhe mais e mais impressões e repercussões.

A quarta parede em pedaços nessa babilônia transurbana não dá esperanças de união pacífica e, pelo contrário, instala a instabilidade generalizada e uma busca incessante por um equilíbrio frágil. A queda do muro separatista, tão comemorada na capital Alemã a apenas algumas semanas da estreia

da peça em Wuppertal, parece aqui expor os destroços de toda uma espécie em extinção, cujas fronteiras foram irreversivelmente abaladas e que luta desesperadamente pelos últimos mantimentos de sobrevivência. É nesse cenário traumático que vemos cenas arrebatadoras, cheias de fluxo e força, onde o belo renasce e insiste em ser refeito o tempo todo.

Em meio a cenas com todos os dançarinos em uníssono atravessando o palco de um lado a outro, às vezes com rostos rebaixados ou cobertos pelos próprios cabelos, algumas cenas compõem o espaço com uma intensidade *non-sense*, reverberando desencontro, angústia e agressão, mas também crítica, ironia e descaso. De repente, entram em cena seis pianos de cauda, arrastados e dispostos de um lado a outro do palco e músicos tocam todos ao mesmo tempo em uma sinfonia do caos, enquanto uma viúva com véu preto senta-se impávida numa cadeira à frente; Ruth Amarante com um discreto vestido preto (outra viúva) derrama água de uma garrafa transparente entre suas

pernas, à semelhança de um homem urinando e, em seguida, é carregada e deslocada bem rente ao chão, pelo pé direito de seis homens que caminham juntos; Nazareth Panadero com expressão desesperançosa experimenta incontáveis sapatos de salto dispostos numa mesa, como uma cinderela que não encontra seu par; o dançarino Andrey Berezin pouco a pouco se constrói como uma estátua da liberdade gay, com uma coroa de cigarros, adereços sado-masoquistas, unhas postiças vermelhas e maquiagem; Julie Shanahan é atacada com tomates por dois homens. Símbolo do pecado original, maçãs são mordidas e jogadas na parede ao fundo do palco até se espatifarem e se perderem em meio aos blocos cinzentos. Mais tarde estes mesmos dançarinos-atiradores voltarão para equilibrá-las no topo da cabeça, em duas fileiras caminhando vagarosamente para frente, homens à frente e mulheres atrás. Esta poderia ser uma procissão da trégua moralista, mas mais parece um funeral, pelo menos é o que nos indica claramente a

música e a expressão dos dançarinos.

Era um funeral de tudo que acontecera até a primeira vez que vi uma obra de Bausch ao vivo, e era irreversível. No intervalo, encostei-me em uma das janelas históricas do saguão daquele prédio, cambaleante como os blocos no início da noite, enquanto o pôr do sol em Paris

deixava a atmosfera suave e dispersa. Misturada com todas aquelas cinderelas, viúvas, violentadas, equilibristas e transexuais, eu pairava também sobre tijolos da engenharia humana, certa de que nada nunca mais seria como antes.



Figura 3. Pina Bausch, São Paulo, 2000. Foto: Euler Paixão.

### Acrópole, Atenas, Julho de 1992

“Tropeçavas nos astros desastrada  
Sem saber que a ventura e a desventura  
Dessa estrada que vai do nada ao nada  
São livros e o luar contra a cultura  
...

Podemos simplesmente escrever um:  
Encher de vãs palavras muitas páginas

E de mais confusão as prateleiras  
...

Mas pra mim foste a estrela entre as  
estrelas”  
(Caetano Veloso)

Estava em Atenas por um mês para o curso de filosofia e mitologia gregas pelo programa de verão da New York University (NYU). Concluía o mestrado e já estava preparada para dar continuidade no doutorado a partir de agosto daquele mesmo ano, após intermináveis relatórios e justificativas e pedidos ao Ministério da Educação, que finalmente um belo dia fez as contas e viu que compensava me pagar mais três anos e me ter de volta com tudo que eu tinha direito – mestrado, doutorado e, de quebra, o Certificado de Analista de Movimento.

Fazer uma viagem para ainda outro país na condição de bolsista no exterior exigia muita destreza (além do fato de não ser justificado no meu plano de estudos). Por exemplo, havia duas opções de mapas locais, e rapidamente escolhi o que era metade do preço, que, para minha surpresa, era em grego. Então em alguns poucos dias tive que aprender a ler aquele alfabeto, pelo menos para me localizar e des(g)locar (ROBERTSON, 1995). Enquanto fazia o curso intensivo pela NYU, consegui também a programação artística da cidade naquele período.

O pequeno caderninho estava cheio de obras clássicas, afinal, estávamos na Grécia. Mas, no meio de tantos itens, qual não foi minha surpresa ao ver também ali o nome da companhia do Tanztheater Wuppertal, desta vez com a obra *Nelken* (Cravos, 1982). A obra seria apresentada na acrópole, a céu aberto, em alguns poucos dias.

Fui com minha amiga grega, também aluna na NYU, e sentamos comportadamente na arquibancada perfeitamente arredondada contra as ruínas mais casualmente arrumadas que eu já tinha visto. Não entendia como o tempo poderia criar uma beleza cada vez maior na decadência dos materiais (bem, eu ainda não conhecia Roma, não por casualidade a primeira a inspirar Bausch na série das cidades do mundo, com a obra *Viktor*). Mas assim era, uma sensação de que quanto mais velho, mais belo. Eu que havia passado quase toda minha vida na jovem Brasília, com suas setorizações e seu plano piloto cheio de concreto (salvo pela beleza das tortuosas árvores do cerrado e todas as performances artísticas que pulsam ali), inebriava-me diante

daquele cenário amarelado à luz da lua. E a companhia ainda nem tinha entrado em cena.

O palco coberto de cravos era um cenário rosado suave e poético, onde por vezes dançarinos caminhavam cuidadosamente e, por outras, corriam e pulavam fluidamente. Objetos civilizatórios eram trazidos para contrapor tanta delicadeza e doação espontânea do solo: andaimes de vários metros de altura, amontoados de caixotes de papelão sobrepostos até uma altura de uns 2m, cadeiras em posições enviesadas ou deitadas onde os dançarinos sentavam-se/deitavam-se de pernas para o ar para olhar as estrelas, mesas alinhadas criando outra superfície desafiadora para a dança etc. Cadeiras eram enfileiradas somente para serem extrapoladas por movimentos altamente fluidos em unísono, e em seguidas reenfileiradas em outro lugar em direção diferente e assim por diante. Pouco a pouco, mesmo filas organizatórias e disciplinantes tornam-se apenas linhas e mais linhas em desfazimento permanente.

Neste peculiar jardim de infância, a criançada sapeca não

aceitou ficar sentadinha, e mexeu tudo por ali, inclusive saiu pulando como cabra se escondendo em meio ao mato cor-de-rosa como alguns dos vestidos esvoaçantes (quase todos em tom pastel). Mas afinal, quem ou o que machucava quem ou o que? De repente, Dominique Mercy (o único com vestido preto), expulsa todos do palco e demonstra exaustivamente cada passo de balé clássico, apresentando-os ao público e em seguida perguntando enfático: “Quantas vezes mais vocês querem que eu faça?!”. Esta é claramente uma crítica ao treinamento de balé, bem como às apresentações de virtuosismo exigindo inúmeras piruetas etc., que enfatizam o dançarino como um ser extraordinário, sem limites e sem dor.

Mas além do contexto da dança, não seria também a cultura do corpo enrijecido pelos repetitivos treinamentos de musculação, uma construção de resistência à dor e ao envelhecimento? A certa altura de *Cravos*, musculosos homens de terno preto entram em cena e alguns deles sobem nos caixotes empilhados e pulam vorazmente em meio às cenas. Era ainda mais gente

pisoteando aquele solo sensível. Desta vez, eram seguranças com corpos fortes, treinados em academia, contratados especialmente para esses momentos de desafio à fragilidade humana. Os conheci no dia seguinte nos bastidores improvisados da acrópole, quando cheguei mais cedo para entrevistar a coreógrafa.

Minha primeira pergunta era bem simples. Todos os textos que havia lido até ali (e realmente havia pouca publicação que, por acidente, eu ainda não tivesse devorado) faziam referência à repetição como uma das maiores marcas das obras de Bausch. Não sabia quanto tempo ela teria disponível para minhas perguntas, então decidi ir direto ao assunto. Indaguei-lhe logo sobre a repetição em seus trabalhos. Para meu total espanto, a coreógrafa me olhou estranhamente e respondeu reticente: “Repetição? Não... repetição não... não há repetição nos meus trabalhos.”. E enquanto ela esperava outra pergunta, percebi todo o mote da minha tese ainda por ser desenvolvida. Afinal, se todos frisavam algo que ela mesma não reconhecia em seu trabalho, isto era

já um grande problema, e eu tinha lá minhas hipóteses... Ficamos ali olhando uma para a outra com um leve sorriso de empatia mútua. Ela me abraçou e ambas ficamos um pouco sem jeito por sermos fisicamente tão semelhantes, dava até medo de apertar e quebrar (isso é o que sempre me diziam e naquele momento senti exatamente isso ao abraçá-la). Assisti à peça mais uma vez e, em seguida, fomos todos jantar num restaurante a céu aberto próximo dali, num clima de descontração e afetividade.

E como é que todas aquelas pessoas tão diferentes foram se reunir ali? Como é que cada um deles veio parar nessa arte do contraste – simultaneamente incorporada e fugaz - que é a dança? E ressoa a pergunta: “Por que você começou a dançar?”. Ao final de *Cravos*, os dançarinos do Tanztheater Wuppertal entram em cena um a um com seus trajes esvoaçantes em tons pastéis, respondem verbalmente a esta pergunta-chave de modo casual olhando para o público e, pouco a pouco, compõem uma pose em conjunto como para uma foto de

família. Cada um tinha uma estória mais banal que o outro, como se tivessem caído na dança num simples tropeçar, e por fim quando menos haviam se dado conta, estavam totalmente imersos naquela “Estranha forma de vida” (Alfredo Duarte e Amália Rodrigues, 1962; regravada por Caetano Veloso, 1986).

Mais uma vez, a imagem de dançarinos como seres extraordinários cai por terra, uma terra repleta de flores simples. Quanto mais a dança aproximava-se de seu fim, mais próximos estávamos daqueles começos tão cotidianos e, por isso mesmo, tão belos. Nesse fim-início, fiquei ali, olhando paralisada, compondo o cenário da arquibancada clássica como uma estátua inerte. Quando e por que eu começara a dançar? “Onde começa? Quando chamamos de dança?” (Bausch in SERVOS e WEIGELT, 1984, p. 239).

Poderia indicar as aulas de balé como possível resposta, mas com certeza foram já muito tarde perto de tudo que eu já criava num constante estado de/em movimento. Lembro-me da minha mãe me

puxando para as aulas de piano quando eu mal sabia andar, atravessando forçadamente as longas e largas pistas do eixão de Brasília, na atmosfera seca e quente, preenchida por uma luminosidade irrestrita. Aquele atravessamento, os fluxos, as pulsões e espaços estão sempre presentes, como uma perspectiva experiencial, mais do que uma ou outra forma nomeada e delimitada ou seus prazos. Então por isso escolhi Pina, era por atração mimética, identificação estético-existencial.

E hoje, me pergunto também, quando e por que comecei a escrever? De fato, todos esses modos se entrelaçaram pouco a pouco e culminaram durante o processo da tese, entre dança, canto, cidades, cenários, cenas, ambientes, pessoas, sensações, coisas etc. Se escolhi um tema tão audacioso, o modo de pesquisar deveria ser também permeado dessa (con)tradição: “a dança não pode acontecer sem a escrita, assim como a escrita não pode acontecer sem a dança. ... A dança *ainda* não é dança ao ser *apenas* fixada pela escrita” (LEPECKI, 2004, p. 137 e 139). É

numa terceira via que dança e escrita se atravessam e se contaminam, como na relação entre movimento e palavras no processo de Bausch. Este desafio em movimento me atravessava como o calor de Brasília, desta vez ao voltar de Wuppertal para New York após um mês repleto de espetáculos, noite após noite, no festival dos 20 anos do Tanztheater Wuppertal, em junho de 1994, às vésperas da escrita da tese, defendida um ano depois, em maio de 1995.

Com Bausch, finalmente reconheci que só posso aprender entre pausa e ebulição (LABAN [1937], 1984) e gerando mais ondas desestabilizadoras, como fazia em plena biblioteca de artes cênicas do Lincoln Center (Lincoln Center Library for Performing Arts, New York), em meio a uma espécie de “linha de produção” de pesquisa videográfica. Ali, enquanto espectadores bem comportados curvavam-se enfeitiçados, dispostos em seus assentos lado a lado, cada um diante de sua telinha particular, minha magreza inquieta não cabia na cadeira disciplinante e, apesar do figurino não tão esvoaçante,

arriscava-me experimentar os movimentos das indecifráveis cenas bauschianas ao desenhá-los em incontáveis folhas diante de vídeos em plano sequência de obras inteiras, com horas e horas de duração.

Aqueles longos dias (e noites, até que me enxotassem dali) eram coletas em movimento de dados em movimento. Seria impossível escrever estórias bauschianas sem dançar. Num mundo cada vez mais mediado, separatista e sedentário, é fundamental valorizar a criação e multiplicação de conhecimento através do corpo em movimento. Por isso, caros leitores, pesquisadores e amigos, cada vez mais, “dancem, dancem, senão estamos perdidos” (Bausch, s/d).



**Figura 4. Pina Bausch, São Paulo, 2000.  
Foto: Euler Paixão.**

“Por mais distante  
O errante navegante  
Quem jamais te esqueceria?...”  
(Caetano Veloso)

## Referências

ASSIS, Machado de. *O alienista*. São Paulo: Aggs indústrias gráficas, 1968.

DOMINGUES, Diana M. G. Arte e tecnociência: projetos com tecnologias criativas do LART. *II Seminário Internacional das Artes e seus Territórios Sensíveis: Metodologia(s) de Processos de Criação em Artes*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 06 de dezembro de 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

LABAN, Rudolf. *A vision of dynamic space*. Londres: Laban Archives & The Falmer Press, 1984.

LEPECKI, Andre. *Of The Presence of The Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University, 2004.

ROBERTSON, Roland. Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. In: LASH, Scott; ROBERTSON, Roland; FEATHERSTONE, Mike (org.). *Global Modernities*. Londres: Sage, 1995, p. 25-44.

SCHMIDT, Jochen. Learning what moves people. In: SCHMIDT, Jochen et al. *Tanztheater today: Thirty years of German dance history*. Seelze/Hannover: Kallmeyersche, 2000, p. 6-15.

SERVOS, Norbert. Pina Bausch: Dance and Emancipation. In: CARTER, Alexandra (org.). *The Routledge Dance Studies Reader*. Londres: Routledge, 1998, p. 36-45.

SERVOS, Norbert; WEIGELT, Gert. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish - Excursions into Dance*. Colônia: Ballett-Bühnen-Verlag, 1984.

## Referências Sonoras

DUARTE, Alfredo; RODRIGUES, Amália. *Estranha Forma de Vida*. EP record, 1962 (regravações 1963, 1970, 1972, 1990).

VELOSO, Caetano. *Atrás do Trio Elétrico*. Álbum *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Polygram, 1969.

VELOSO, Caetano. *Terra*. Álbum *Muito (Dentro da Estrela Azulada)*. Rio de Janeiro: Polygram, 1978.

VELOSO, Caetano. *Vaca Profana*. Álbum (LP e CD) *Totalmente Demais*. Amsterdã: Philips Records, 1986.

---

VELOSO, Caetano. Livros. Álbum *Livro* (CD). Amsterdã: Philips Records, 1997.