

**PINA BAUSCH E TANZTHEATER WUPPERTAL:
processos de criação e dispositivos de composição (1973 a 2009)**

Pina Bausch and Tanztheater Wuppertal: creation processes and dispositives of composition (1973 a 2009)

Juliana Carvalho Franco da Silveira

Universidade Federal de Viçosa – UFV

Mariana Lima Muniz

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

93

Resumo: Este artigo busca evidenciar os dispositivos de composição utilizados por Pina Bausch nos processos de criação do *Tanztheater Wuppertal* entre 1973 e 2009. Para tanto, apresentamos uma panorâmica desta produção identificando duas fases: antes e depois do *Método das Perguntas*. Os dispositivos de composição observados revelam uma dramaturgia que se constrói durante os processos de criação como um espelho fragmentado da experiência humana.

Palavras-chave: Pina Bausch, processos de criação, dispositivos de composição.

Abstract: This article attempts to find the dispositives of composition used by Pina Bausch for the creation processes of the *Tanztheater Wuppertal*, from 1973 to 2009. For that, we present one panoramic view of this production, identifying two phases: before and after the *Question's Method*. The dispositives of composition observed reveal a dramaturgy that is built during the creation processes, like a fragmented mirror of the human experience.

Keywords: Pina Bausch, creation process, dispositives of composition.

Na contemporaneidade, novas possibilidades dramáticas vêm sendo experimentadas na dança, no teatro e na *performance*. Neste contexto, a dramaturgia deixa de ser entendida como texto prévio à representação e passa a ser percebida como o conjunto de escolhas, conscientes e inconscientes, que delimitam os contornos da obra e seus dispositivos de composição. Os elementos trabalhados pelo conjunto de criadores de uma obra artística

(coreógrafo, bailarino, dramaturgo, músico, cenógrafo, figurinista, entre outros), bem como a disposição desses elementos no convívio com o público, conformam uma tessitura de vozes que não tem como finalidade a sua soma, e sim um outro todo, uma composição diferente que varia a cada experiência de convívio com o público.

O trabalho da bailarina, coreógrafa e diretora alemã Pina Bausch (1940-2009) expandiu o conceito de dança no século XX e na

primeira década do século XXI. Sua dança-teatro pode ser vista como uma forma de arte única, que tem especial capacidade de absorver e refletir a vida contemporânea. Neste sentido, concordamos com Servos (1984), que afirma que o trabalho da diretora alemã desenvolveu-se como um “teatro da experiência”, pois seu ponto de partida para a criação das peças é a experiência subjetiva dos bailarinos, como veremos ao longo deste texto.

Como metodologia para a análise do que chamamos dispositivos de composição, ou seja, as diversas escolhas que a equipe artística realiza de forma mais ou menos consciente e que cria uma trama de tecidos e vozes a ser finalizada no contato com o público e modificada a cada nova experiência de convívio, realizamos três procedimentos básicos de pesquisa. Revisão bibliográfica sobre o tema em diversas línguas, assistência a espetáculos da companhia, seja presencialmente ou em vídeo, e trabalho de campo em fevereiro de 2008 e em abril e maio de 2009, ocasiões nas quais foi acompanhado o dia a dia de trabalho do *Tanztheater Wuppertal* - aulas de dança e ensaios - e foram realizadas pesquisas nos

arquivos de vídeos, hemeroteca, além de entrevistas com artistas da companhia¹.

Ao longo do processo de pesquisa, que durou aproximadamente três anos, iniciando-se em 2007, pudemos identificar duas fases que se diferenciam nos processos de criação de Pina com o *Tanztheater*, como será apresentado a seguir.

Processos de criação: antes e depois do Método das Perguntas

Em relação aos dispositivos de composição utilizados por Pina Bausch para a criação das peças do *Tanztheater Wuppertal*, é possível identificar uma primeira fase, que vai de 1973 a 1978, em que a diretora experimentou diferentes maneiras de construir suas peças, e uma segunda fase, de 1978 a 2009, em que passou a utilizar o *Método das Perguntas*².

¹O trabalho de campo em 2008 e 2009 foi realizado por Juliana Silveira, que participou como bailarina das aulas de dança com a companhia. A orientação no Brasil foi feita por Mariana Lima Muniz.

²Termo empregado por Leonetta Bentivoglio (1994) para se referir ao processo das perguntas e respostas utilizado por Pina Bausch nos processos de criação.

Ainda que afirmasse ser contra sistemas fechados, pois queria ter a liberdade para mudar sua forma de trabalhar quando quisesse, a coreógrafa alemã reconheceu o processo de perguntas e respostas como um método de trabalho que, a partir da montagem de *Ele a levou pela mão ao castelo, os outros os seguiram* (1978), passou a ser utilizado para a criação das peças do *Tanztheater Wuppertal* (BAUSCH, 2000). Por representar uma diferenciação bastante significativa no processo de criação de suas obras, como veremos a seguir, elegemos o *Método das Perguntas e Respostas* como um divisor de águas que contribui para a compreensão da produção do *Tanztheater* e o amadurecimento de seus dispositivos de composição.

Primeira fase: experimentação de diferentes maneiras de construir as peças

Pina Bausch fundou o *Tanztheater Wuppertal* em 1973, quando convidada por Arno Wustenhofer, então diretor do *Opernhaus Wuppertal*, um teatro

público, para dirigir a companhia de dança desse teatro, que, até então, era um corpo de baile com repertório clássico, como afirma Cypriano (2005). Ela aceitou o convite, mas o começo não foi fácil, pois teve que desenvolver seu campo de ação em uma cultura que cultuava a dança clássica e que se satisfazia em preservar e atualizar a herança da dança clássica ou da dança moderna. Wustenhofer fala desse começo de Bausch com o *Tanztheater Wuppertal*:

Pina em Wuppertal – Oh, Deus! Naquela época, quando a chamei para o teatro, que é até hoje seu primeiro e único engajamento, foi como uma revolução no palácio. Pina não era aceita na casa e era criticada por todos os lados. Eu realmente precisava estar sempre ao lado dela. Vários bailarinos queriam abandonar a montagem logo nos primeiros meses de trabalho. O público deixava em massa o teatro, enquanto hoje acontece o contrário.[...] Os espectadores que iam a balés em geral queriam ver apenas Giselle ou O Lago dos Cisnes, e não as imagens de pesadelo de Pina Bausch. (Wustenhofer *apud* CYPRIANO, 2005, p. 26)

De acordo com Cypriano (2005), nos primeiros anos Bausch criou peças como *Fritz* (1974), em que experimentava um novo tipo de montagem que tinha a *collage* como

estrutura e que incluía movimentos gestuais. Durante esse mesmo período, Pina coreografava também óperas de maneira mais formal, como *Ifigênia em Tauris* (1974) e *Orfeu e Eurídice* (1975), ambas do alemão C.W. Gluck (1714-1787). Sobre sua percepção desta primeira fase:

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

De acordo com Servos (1984), mesmo nos trabalhos que estavam totalmente dentro do quadro convencional da dança, a especial qualidade da dança-teatro de Pina Bausch era visível. No palco, seus bailarinos desencadeavam uma energia nova e crua, e seus corpos contavam histórias com honestidade, livres de possíveis conotações impostas pela direção. Segundo o autor, embora as duas óperas, *Ifigênia em Tauris* e *Orfeu e Eurídice*, assim como *Sagração da Primavera* (1975) e *Barba-Azul* (1977), fossem

desenvolvidas a partir de textos já existentes, Pina Bausch já tinha ido além de qualquer conceito prévio de interpretação de libretos. Ela não coreografava os enredos, mas, em vez disso, inspirava-se em elementos da trama como um ponto de partida para associações que refletiam seu tempo, corpos e desejos. Servos (1984) afirma que, enquanto outros coreógrafos esforçavam-se para traduzir música em movimento, a dança-teatro de Pina Bausch lidava diretamente com energias físicas, e sua história era contada como a história do corpo, e não como literatura dançada.

Schmidt (1999) afirma que, desde o começo, as peças de Bausch refletem questões essenciais da existência humana, perguntas que nos fazemos e que têm ligação direta com nossa maneira de estar no mundo. Sendo assim, nessa primeira fase, de 1973 a 1978, mesmo baseando-se em tramas pré-existentes, Bausch concedia a liberdade de criar algo próprio: “Escolhi somente aquelas obras que me concediam a liberdade de criar algo próprio. (...) Nelas encontrei exatamente o que queria dizer. Daí nasceu uma nova forma: a

Tanzoper, a Ópera-dança” (Bausch *apud* SERVOS, 2000, p. 65).

Como dito anteriormente, *Sagração da Primavera*, com música de Igor Stravinsky, também está entre as peças que se inspiram em uma obra pré-existente. Essa peça segue uma narrativa em sua estrutura e fala da escolha de uma mulher para o sacrifício. O único cenário é uma camada de terra que cobre todo o palco. Essa camada de terra influencia diretamente no movimento dos bailarinos. A exaustão que aparece nos corpos dos bailarinos é real, vem da dificuldade de se realizar uma coreografia, que exige grande habilidade técnica, em um palco todo coberto de terra. Os bailarinos terminam a apresentação completamente contaminados pelo cenário. A resistência da terra sob os pés dos bailarinos cria uma tensão muito particular que gera uma energia forte e direcionada no estado geral dos corpos, concedendo grande intensidade aos rituais de transe e sacrifício. No vídeo-documentário *A la búsqueda de la Danza – el otro teatro*

de Pina Bausch³ (1994), podemos ver como a bailarina que interpreta a vítima no momento de sua imolação acaba seus movimentos com um desmaio. Seu desmaio real nesta gravação nos indica um jogo corporal entre narrativa e realidade que aproxima os movimentos às inquietudes existenciais do público, seus sonhos e pesadelos.

Sagração da Primavera é a última peça de Bausch a ter uma coreografia tradicional e contínua, assim como se faziam as coreografias criadas na tradição da dança clássica e da dança moderna. A partir da pesquisa bibliográfica, da visualização dos espetáculos em vídeo ou diretamente no palco, bem como do trabalho de campo realizado, consideramos que as peças *Os Sete Pecados Capitais* (1976) e *Barba-Azul* passaram a ter a *collage* como estrutura dramática principal. Esse procedimento já pôde ser observado em *Fritz*, a primeira peça criada por Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal*.

³ *A la búsqueda de la Danza – El otro teatro de Pina Bausch*. Direção: Patrícia Corboud. Bonn: Inter Naciones, 1994.

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

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

Segunda fase: método das perguntas

De 1978 a 2009, Pina Bausch passou a criar suas peças a partir do *Método das Perguntas*. Esse método pode ser considerado como um importante dispositivo de composição, que contribui fortemente

para o que parece ser um dos grandes propósitos da diretora: apresentar experiências humanas ressignificadas esteticamente. Veremos, ao longo do texto, como o conceito de experiência pode ser revelador para o entendimento do trabalho da diretora alemã.

Segundo Bentivoglio (1994), foi em *Barba-Azul* que Pina passou a criar a partir de perguntas. Em uma entrevista feita com Dominique Mercy – bailarino que integra o elenco da companhia desde 1973 –, este afirma:

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

Bentivoglio (1994) afirma que *Barba-Azul* provocou uma ruptura interna do grupo, que, durante os ensaios, foi se dividindo em dois

blocos: os que apoiavam Pina Bausch e os que contestavam seu trabalho.

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

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

Nessa peça, além dos atores, Pina Bausch trabalhou apenas com alguns bailarinos do *Tanztheater Wuppertal*, entre eles, Jan Minarik, Dominique Mercy e Josephine Ann Endicott, bailarinos que sempre tiveram presença muito marcante na companhia. Conforme Bentivoglio (1994), Dominique Mercy afirma que, a partir dessa experiência em Bochum, começou a sentir um interesse vivo e

aliciante por essa forma de trabalho e compreendeu que, através desse método, começava a descobrir algo muito importante sobre si mesmo.

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

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

De acordo com Bentivoglio (1994), a estreia de *Ele a levou pela mão ao castelo, os outros os seguiram* provocou certo alvoroço. O público, que esperava ver um clássico shakespeariano, ficou desiludido e irritado. Os espectadores chegaram a

pensar que a peça fosse uma provocação e começaram a gritar e assobiar durante o espetáculo, que correu até o risco de ser interrompido. Diante dessa situação, Josephine Ann Endicott interveio com violência, gritando mais alto que o público, e havia tal força em sua fúria isolada que o público ficou atônito, sem saber se aquilo era parte do espetáculo.

Pina Bausch voltou a Wuppertal depois da montagem em Bochum e, desde então, suas peças foram criadas a partir de perguntas propostas aos bailarinos durante os ensaios. O *Método das Perguntas* é um dos procedimentos importantes para se compreender a construção dramaturgica das suas peças. As perguntas que a coreógrafa formulava eram tentativas de sempre recomeçar, de reaprender a ver o mundo, as pessoas e suas relações. Os temas recorrentes nas perguntas da diretora relacionavam-se à infância, ao amor, ao carinho, à saudade, ao medo, à tristeza e ao desejo de ser amado. Questões relativas ao seres humanos e suas relações eram o eixo de seu trabalho. Nas palavras da diretora: “É a vida, o que sucede à nossa volta, que inevitavelmente constitui uma

influência.[...]O que me interessa é a humanidade, as relações entre os seres humanos” (*apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 16).

De acordo com Hoghe (1989), que foi dramaturgo do Tanztheater entre 1980 e 1989, Pina incentivava cada bailarino a se posicionar individualmente, a obter seus próprios pensamentos, sentimentos, associações. Critérios como certo e errado não tinham a menor importância.

Para a criação de uma peça, Pina Bausch fazia mais de cem perguntas aos bailarinos. Todas as respostas eram anotadas e registradas em vídeo. Segundo Regina Advento, bailarina da companhia (informação oral)⁴, a diretora chegava de manhã para o trabalho, fazia a primeira pergunta, cada um pensava e respondia. Os bailarinos eram livres para responder da maneira que quisessem. As perguntas podiam ser respondidas com uma sequência de movimentos, verbalmente ou as respostas podiam começar de uma ideia que se desenvolvia no momento mesmo em que era apresentada. Pina fazia cerca de quatro ou cinco

⁴Entrevista concedida à autora.

perguntas por dia de trabalho. Algumas perguntas eram apenas uma palavra, como, por exemplo, “ternura”, “agressividade”. Outros exemplos de perguntas, segundo Bentivoglio (1994, p. 24), são: “sê terno consigo mesmo”, “revela uma parte de ti”, “qual é o teu maior complexo físico”, “o que fazes quando te sentes envergonhado”, “o que fazes quando alguém te agrada”, “apresenta-te” “finge!”. Hoghe (1989) afirma que a infância, assim como o amor, o carinho, a saudade, o medo, a tristeza e o desejo de ser amado eram temas sempre retomados por Pina Bausch. Regina relata que, quando a pergunta era muito difícil e ninguém conseguia responder, Pina a reformulava até deixá-la mais clara e, assim, provocar respostas em seus bailarinos. As sequências de movimentos advinham das respostas e eram também trabalhadas paralelamente durante a criação da peça. Segundo Morena Nascimento⁵, também bailarina da companhia, nas respostas que correspondiam a movimentos de dança, Pina selecionava, em cada resposta, os movimentos que queria utilizar e os

que deveriam ser descartados e, num segundo momento, pedia aos bailarinos que construíssem sequências maiores, juntando os movimentos que foram selecionados por ela em várias respostas. Cabia aos bailarinos descobrir como juntar pequenas sequências em uma sequência maior, que, assim que concluída, era novamente apresentada para a diretora.

Como vimos ao longo deste texto, através de entrevistas da própria coreógrafa ou de seus bailarinos, as respostas que os bailarinos davam à diretora eram seu ponto de partida para a criação. Servos (1984) perguntou a Pina Bausch como essas questões se transformavam em dança. A diretora respondeu:

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

⁵Entrevista concedida à autora

vai se tornando gradualmente maior. (Apud SERVOS, 1984, p. 236, tradução da autora).

Na fase final do *Método das Perguntas*, Pina Bausch já começava a fazer uma primeira seleção do material criado. Das mais de cem perguntas, somente 5 ou 10% eram aproveitadas. A diretora selecionava as respostas que desejava utilizar no espetáculo e dizia aos bailarinos o que desejava que eles repetissem. Cada bailarino, então, tinha sua lista das respostas que a diretora iria utilizar na montagem do espetáculo. A partir desse momento, Bausch começava a experimentar diferentes possibilidades de montagem das respostas. Assim, uma possível abordagem da estrutura das peças montadas a partir do *Método das Perguntas* é que elas eram construídas a partir do procedimento da *collage*.

A *collage* como dramaturgia

De acordo com Servos (1984), o princípio da montagem de Pina Bausch não veio do teatro falado ou da literatura, mas se desenvolveu das tradições com menos reputação em seu próprio meio, como o *vaudeville*,

omusic hall e o teatro de revista e outras formas de entretenimento populares no início do século XX. O gênero *vaudeville* constituía-se de espetáculos de variedades, em que vários números eram levados ao palco, sem que estivessem necessariamente relacionados entre si. Misturava canto, dança, teatro e continha elementos de crítica social – características que podem ser identificadas nas peças do *TanztheaterWuppertal*. Segundo Lehmann (2007), o espetáculo de variedades, de início apenas frequentado pelas classes economicamente mais baixas, acabou se estabelecendo como um divertimento também muito apreciado pelas classes superiores.

Assim como o *vaudeville*, as peças de Pina Bausch criadas a partir do *Método das Perguntas* podem ser analisadas dentro da perspectiva da *collage* como estrutura, pois surgiam da composição das respostas dadas pelos bailarinos às suas perguntas. Ruth Amarante dá seu depoimento sobre o processo:

Nós passamos um bom tempo repetindo improvisações, e destas, ela peneira ainda mais; e no final, bem no

finalzinho mesmo ela diz: “tente juntar isso com isso, isso com aquilo, tente fazer com outra pessoa”. Aí ela começa a fazer um dominozinho; neste ponto o trabalho é só dela, o trabalho final, de composição. (Apud FERNANDES, 2000, p. 162)

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

tranquilizador” (PICASSO *apud* DEMPSEY, 2003, p. 86).

De acordo com Regina Advento⁶, na fase de seleção do material criado, Pina Bausch escolhia uma das respostas dadas às suas perguntas como tema da cena a ser criada e experimentava a *collage* de várias outras respostas com a resposta-tema, testando, assim, várias possibilidades de composição. Com esse procedimento, ela ia montando pequenas cenas, colando-as a outras e formando blocos de cenas. No final a diretora juntava bloco com bloco até finalizar o espetáculo. Servos também identifica a composição a partir de elementos descontínuos e relacionados de forma singular como processo nas criações de Bausch:

As peças não pretendem ter o tipo de integridade em que cada elemento pode ser questionado em sua significação individual em relação a uma história contínua. [...] Seu princípio capital é aquele de uma dramaturgia de números individuais, que lida com temas numa ordem livre, mas, ao mesmo tempo, precisamente calculada e coreografada. (SERVOS, 1984, p. 21, tradução da autora)

⁶ Entrevista concedida à autora.

A *collage*, no caso de Pina Bausch, é a justaposição de pequenas cenas advindas das respostas dos bailarinos às perguntas da diretora. Quando se cola uma cena em outra, ressignificam-se ambas, e a consequência disso é a proliferação dos sentidos criados pela peça, ou seja, se cenas que normalmente não aconteceriam juntas são justapostas, elas ganham novos significados e possibilidades. Quando se destaca algo de seu contexto original e se coloca em outro contexto, força-se uma observação distanciada deste. Na *collage* nenhuma interpretação conclusiva pode ser afirmada. Essa característica sintoniza-se com as propostas da diretora que estimulavam a participação ativa dos espectadores na fruição das peças e na atribuição de sentidos que permanecia sempre aberta. Cada espectador deveria estar livre para fazer suas próprias conexões e deveria formar o seu próprio ponto de vista sobre as obras.

Servos diz que esse princípio de montagem, no começo, causou muita irritação no público e nos críticos:

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

O autor observa que a ligação de cenas em livre associação, sem a necessidade da continuidade da trama, psicologia do personagem ou causalidade, também se recusa a ser decifrada por essas vias convencionais. Dessa forma, parece-nos que, assim como o procedimento pictórico da *collage*, a elucidação de cada detalhe a partir de um único e universal ponto de vista é tão improvável quanto pegar os elementos individuais das obras e dar-lhes um sentido bem definido. A manutenção de uma obra aberta a diferentes percepções, que escapa, muitas vezes, a uma leitura racional e deseja sua apropriação a partir dos diversos sentidos do espectador, nos parece ser um desejo constante da diretora, que aponta a experiência como elemento central em sua produção. Observamos que a *collage* de elementos díspares e

contraditórios mantém a atenção do público para a experiência convival ao evitar uma leitura *a priori* da obra a partir de relações de causa e consequência.

Concepção cênica das peças

Para observar a concepção cênica das peças do *Tanztheater Wuppertal*, é fundamental considerar a presença do holandês Rolf Borzík. Figura central no início da carreira de Pina Bausch, Borzík era cenógrafo, fotógrafo e figurinista. Estudou com Bausch em Essen e foi seu companheiro de 1970 até 1980, quando morreu prematuramente de leucemia. Foi junto a Rolf Borzík que Pina Bausch concebeu os cenários com materiais orgânicos (terra, água, galhos de árvores, etc.) e os cenários com objetos do dia a dia (sofás, cadeiras, mesas, chuveiro, etc.), assim como os figurinos que explicitam papéis sociais, como vestidos e ternos. A utilização desses elementos cênicos foi e continua sendo uma característica marcante da construção dramática das peças,

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

Nós nunca pensamos que fôssemos capazes de fazer uma nova peça sem ele... mas de alguma maneira nós tínhamos que dar à Pina a força para criar uma linda peça dedicada a Rolf. Por Rolf ... de alguma maneira, eu acho que perdi minha timidez e medo ... um tipo de poder surgiu ... Eu queria criar uma linda paisagem para ele... verdes montanhas e vales com árvores e rios e canais ... uma perfeita paisagem ... De alguma forma, uma força interior retornou ... e nós criamos *1980* para Rolf ... Nunca mais

foi a mesma coisa depois daquilo (TANZTHEATER WUPPERTAL, 1999, p. 88, tradução da autora).

um certo impacto. Ocupam nossos sentidos e fazem com que se pare de pensar e se comece a sentir. (BAUSCH, 2000, p. 12)

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

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

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

Pabst declara que tudo o que está presente em cena tem que ser apropriado pelos bailarinos:

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

representação que decorre num espaço cênico e que o ocupa conquistando-o, como acontece nos espetáculos da Pina. (Apud BENTIVOGLIO, 1994, p. 29)

Assim, observa-se que as escolhas feitas em relação aos cenários e aos figurinos das peças de Pina Bausch são elementos determinantes para a construção dramaturgica. Parecem indicar a intenção da diretora de potencializar as experiências sensíveis dos bailarinos, o que poderia potencializar também a experiência do público. Os cenários conferem uma atmosfera sensível às cenas, e os muitos materiais orgânicos utilizados provocam experiências diferenciadas tanto nos bailarinos, quanto nos espectadores. Os figurinos explicitam papéis sociais, contribuindo, assim, para a apresentação das relações e experiências humanas.

Outro elemento do espaço cênico que precisa ser ressaltado é o uso de projeções nas peças, e, neste caso, Federico Fellini pode ter sido uma influência significativa. Em 1982, Pina Bausch foi convidada por Fellini para participar da filmagem de *E la*

nave va, na qual a coreógrafa interpretou a princesa cega Lherimia. Cypriano (2005) chama a atenção para o fato de que foi nesse mesmo ano que Pina Bausch começou a utilizar projeções em suas peças. Cypriano (2005) relata que *Valsas* (1982), primeira peça criada depois do nascimento do filho de Bausch, utiliza projeções de um parto, o que novamente nos remete a uma relação de tensão entre artificialidade e natureza, real e ficção, experiência vivida e metáfora.

A relação de Bausch com Fellini continuou, mesmo depois da filmagem de *E la nave va*, como afirma a diretora:

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

A experiência de Bausch com o cinema de Fellini pode ter sido também um estímulo para a criação de seu filme *O lamento da Imperatriz* (1990). As filmagens foram feitas

entre outubro de 1987 e abril de 1989, em Wuppertal, com o elenco do *Tanztheater*. O filme tem a estrutura da *collage*, assim como as peças da companhia a partir de 1978. Bausch afirma que “não é um filme propriamente dito: simplesmente, foi como ter um palco maior à disposição” (*Apud* CYPRIANO, 2005, p. 38).

Outra experiência da diretora com o cinema foi em 2002, quando o diretor Pedro Almodóvar incluiu cenas das peças *Café Muller* e *Masurca Fogo* em seu filme *Fale com ela* (2002). Para 2009, estava agendada a filmagem das peças *Café Muller*, *Sagração da Primavera*, *Vollmond* e *Kontakthof* pelo diretor Wim Wenders, projeto que foi continuado mesmo como falecimento de Pina em junho de 2009. O projeto sofreu alterações e deu origem ao encantador filme *Pina*, um documentário em 3D que é também uma homenagem de Wenders à diretora alemã. Apresenta cenas das peças acima mencionadas, filmadas em diferentes localidades de Wuppertal, além de trazer depoimentos dos bailarinos sobre o trabalho com Bausch.

Outro dispositivo de composição importante para a

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

Em 1980, Pina Bausch veio com o *Tanztheater Wuppertal* pela primeira vez ao Brasil. Nessa ocasião, ela entrou em contato com a cultura e com o universo musical do país, o que teve rápida repercussão em seu trabalho. De acordo com Cypriano (2005), as duas peças realizadas logo

em seguida à vinda ao Brasil estavam repletas de canções brasileiras. O autor afirma que *Valsas* (1982) reuniu onze choros e valsas brasileiras, sete delas de Zequinha de Abreu. Pina Bausch considerava *Valsas* uma peça sobre o Brasil, pois ela foi criada logo depois da turnê da companhia pelo país, e a música brasileira foi uma fonte de inspiração.

Desde então, a música brasileira foi utilizada constantemente pela diretora, como, por exemplo, “S Wonderful”, na voz de João Gilberto, em *O Dido* (1999); “Alô Alô, Marciano”, com Elis Regina, em *Só Você* (1996); “Que Não Se Vê” e “Leãozinho”, de Caetano Veloso, em *Terra de Prados* (2000) e *Para as crianças de ontem, hoje e amanhã* (2002), respectivamente; “Desentope Batucada”, de Marcos Suzano, “Samba de Orfeu”, de Luiz Bonfá, e “Batuque nº 16”, de Baden Powell, na peça *Mazurca Fogo* (1998). A escolha das músicas que comporiam a trilha sonora das peças aparentemente era feita com base na intuição de Bausch para compor as diferentes atmosferas das cenas. O critério para a seleção parecia ser a sensibilidade da diretora

diante do que via e ouvia. Observa-se que os aspectos sensíveis pareciam, portanto, orientar a escolha da música, também no sentido de ampliar as experiências dos bailarinos e do público, como observado anteriormente em relação à escolha dos cenários e figurinos.

A importância da experiência na dança-teatro de Pina Bausch

Como fomos observando ao longo deste texto, a experiência é um importante dispositivo de composição na obra da diretora alemã. De acordo com Servos (1984), as experiências diárias dos indivíduos são demonstradas no palco e são, assim, experimentadas pelo público. O autor afirma que, na dança-teatro de Bausch, os bailarinos aparecem não como se estivessem desempenhando seus papéis de forma técnica, mas desprotegidos em suas próprias personalidades, e desenvolvem uma lógica corporal própria, ao invés de aparecerem como portadores de uma intenção exterior a eles. Seus medos e alegrias possuem a força de uma experiência autêntica. Segundo o

autor, a dança-teatro de certa forma mostra a história universal do corpo, pois está também sempre contando alguma coisa da história real da vida das pessoas. Nas peças, os bailarinos são chamados pelos próprios nomes, contam experiências vividas ou imaginadas; cria-se, assim, um jogo entre realidade e representação. Servos (1984) declara que o real significado do trabalho da diretora está em como ela ampliou o conceito de dança, liberando o termo coreografia de sua estreita definição como uma série de movimentos conectados. A passagem da dança de um nível estético abstrato para aquele do comportamento físico cotidiano muda seu significado. De forma crescente, a própria dança se tornou um objeto a ser questionado.

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

Segundo o autor, esse tipo de 'teatro da experiência' não somente muda as condições da recepção, envolvendo todos os sentidos do espectador, mas transfere a dança de um nível estético abstrato para a experiência física do dia a dia. Enquanto a dança era vista como o domínio de ilusões atrativas, como um refúgio para uma técnica que se auto-satisfazia, o trabalho de Bausch faz o espectador voltar-se para a realidade. A diretora alemã convida o espectador a ser protagonista de sua própria experiência.

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

Sobre o conceito de experiência, Benjamin (1987) traz contribuições relevantes, quando discorre sobre o enfraquecimento da

experiência (em alemão, *Erfahrung*) no mundo capitalista moderno em detrimento de outro conceito, o de vivência (em alemão, *Erlebnis*), que caracterizaria o indivíduo solitário⁷. Segundo o filósofo, as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação, por isso a memória e a tradição comuns já não existem, e o indivíduo sente-se isolado, desorientado, o que caracterizaria o conceito de vivência. A experiência coletiva era ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e linguagem, e era o que garantia uma tradição e uma memória comuns. O autor fala da necessidade de reconstrução da experiência como reação à desagregação e ao esfacelamento do social. Afirma que a ideia de uma reconstrução da experiência deveria ser acompanhada de uma nova forma

⁷ Benjamin (1987) estabelece um laço entre o fracasso da experiência e o fim da narrativa. Afirma que a tradição e a existência de uma memória comum garantiam a existência de uma experiência coletiva. Mas o autor afirma que, com o rápido desenvolvimento do capitalismo moderno, os indivíduos perderam seus laços com essa tradição e memória comuns e, por isso, sentem-se desorientados e isolados, o que caracteriza a vivência.

de narração, que seria fruto de um trabalho de construção empreendido por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da vivência individual.

O método das perguntas, utilizado por Pina Bausch, pode ser visto como uma investigação que busca revelar, resgatar e recriar as experiências que estão inscritas nos corpos dos bailarinos: suas esperanças, seus desejos e medos, suas diferenças de comportamento, suas diferentes maneiras de dançar, suas relações com a vida e com as outras pessoas, etc. Esse método usa o conhecimento que está preservado e implícito em cada corpo e o traz à luz do dia. Ele dá a cada bailarino a liberdade de encontrar e compartilhar sua experiência com o público.

Os figurinos que explicitam papéis sociais acompanham a tendência de mostrar pessoas e suas experiências em cena, assim como os cenários com materiais orgânicos e objetos do dia a dia diacriam no palco uma atmosfera sensível própria. Alteram os movimentos, esboçam

vestígios de movimentos, exalam aromas, sempre provocando novas e imprevisíveis experiências entre bailarinos e espectadores.

Assim, percebemos que os diversos dispositivos de composição da diretora alemã aqui descritos buscam um resgate da experiência humana através da dança, desejo talvez utópico, mas que potencializa os elementos sensíveis na relação com o outro, seja ele bailarino ou espectador.

Artigo recebido em 06/03/2013

Aprovado em 05/05/2013

Referências bibliográficas

BAUSCH, Pina. Dance senão estamos perdidos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27/08/2000, p. 12.

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

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

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

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

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

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

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

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

O QUE FAZEM Pina Bausch e seus dançarinos em Wuppertal? Direção: Klaus Wildenhahn. Bonn: Inter Nationes, 1982-1983.1 DVD (75 min.)

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

SERVOS, Norbert; WEIGELT, Gert (Photography). *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish: excursions into dance*. Cologne: Ballett-Buhnen-Verlag Rolf Garske, 1984.

SERVOS, Norbert. As muitas faces de Pina. *Revista Bravo*, v.4, n. 39, São Paulo, 2000.

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

TANZTHEATER WUPPERTAL (edit.). *Rolf Borzick und das Tanztheater*. Wuppertal: Tanztheater Wuppertal, 1999.