



**MARINA MILITO DE MEDEIROS**

**A utilização do gestual cotidiano em *Kontakthof*, de Pina Bausch –  
dançado por três gerações**

*The use of daily gesture in *Kontakthof* by Pina Bausch – danced by three  
generations*

**Campinas  
2012**





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

MARINA MILITO DE MEDEIROS

**A utilização do gestual cotidiano em *Kontakthof*, de Pina Bausch –  
dançado por três gerações**

**Orientação: Professora Doutora Sayonara Sousa Pereira**

*The use of daily gesture in Kontakthof by Pina Bausch – danced by three  
generations*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes da Cena.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Marina Milito de Medeiros e orientada pela Professora Doutora Sayonara Sousa Pereira.

Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira  
Orientadora

Campinas  
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M467u	<p>Medeiros, Marina Milito de. A utilização do gestual cotidiano em Kontakthof de Pina Bausch - dançado por três gerações / Marina Milito de Medeiros. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador: Sayonara Pereira. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Bausch, Pina, 1940-. 2. Tanztheater (Wuppertal, Alemanha) 3. Kontakthof. 4. Linguagem corporal. I. Pereira, Sayonara. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The use of daily gestures in Kontakthof from Pina Bausch - danced by three generations

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Bausch, Pina, 1940-.

Tanztheater (Wuppertal, Alemanha)

Kontakthof

Body language

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Sayonara Pereira [Orientador]

Marília Velardi

Verônica Fabrini Machado de Almeida

Daniela Gatti

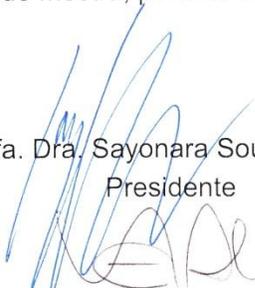
Helena Bastos

Data da Defesa: 31-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela  
Mestranda Marina Milito de Medeiros - RA 34704 como parte dos requisitos  
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dra. Sayonara Sousa Pereira  
Presidente



Prof. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida  
Titular



Prof. Dra. Marília Velardi  
Titular



## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho à minha mãe, Claudia Milito, minha musa inspiradora, que me ensinou e me apoiou em todas as escolhas e caminhos. Mulher única, imprescindível.



## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, **Professora Doutora Sayonara Pereira**, os ensinamentos e a amizade;

Ao meu companheiro **Fabio Reis**, o amor dedicado e parceria;

Aos meus queridos **Geraldos: Carolina Delduque, Douglas Novaes, Gisele Nunes, Gustavo Valezi, Jaqueline Dalio, Julia Cavalcanti e Maíra Herissé**, a parceria na Arte e na vida;

Ao **Instituto de Artes** da Unicamp e principalmente aos seus funcionários, aqueles que trabalham nos bastidores, que nunca aparecem, e que mantêm a estrutura funcionando: **Airton Oliveira, Amauri dos Santos, Edson Nogueira, Helder Faria, Ivaldo dos Santos, Jacinto Silva, Joice de Lima, Josias do Prado, Letícia Machado, Maria Aparecida Pedron, Maurício Barros, Neusa Trindade, Rodolfo Teixeira, Vinícius Corrêa e Vivien Ruiz**;

À Banca examinadora desta dissertação: **Verônica Fabrini e Marília Velardi** (Titulares) e **Daniela Gatti e Helena Bastos** (Suplentes);

À Banca examinadora do Exame de qualificação: **Verônica Fabrini e Daniela Gatti** (Titulares) e **Marília Velardi e Sara Lopes** (Suplentes);

À bailarina **Jo Ann Endicott**, a abertura e atenção;

À **Meike Schuppenhauer**, a conversa agradável e rica em detalhes;

Ao **Deutsches TanzFilminstitut Bremen e Deutsches Tanzarchive Köln**, os arquivos disponibilizados;

À **Daniela Gatti, Holly Cravel e Angela Nolf**, a recepção de braços abertos em suas aulas;

Aos queridos **LAPETT**, die mitarbeit;

Ao **Mestre Jahça**, a sabedoria e filosofia de vida;

Aos professores do Departamento de Artes Cênicas, **Alice K., Cassiano Quilicci, Gracia Navarro, Helô Cardoso, Isa Copelman, Marcelo Lazarato, Marcia Strazacapa, Marcio Tadeu, Mario Santana, Roberto Mallet e Verônica Fabrini** os primeiro passos no teatro;

Ao Professor e Diretor do Instituto de Artes da Unicamp, **Esdras Rodrigues**, a crença e apoio no trabalho dos alunos;

Às colegas de Pós-Graduação **Luiza Banov e Vivian Nunez**, o compartilhamento das buscas e descobertas;

Aos moradores de uma **Casa Fantástica**, fantásticos de todos os tempos, que de uma forma ou de outra fizeram parte dessa trajetória, agradeço os cafés, as conversas, as festas, a união, a vida. Mais do que amigos, uma família: **Juliana Maia, Talitha Pereira, Clarissa Moser, Luana Gonçalves, Rachel Venturini, Elisa Costa, Fernando Passos, Bento Maia, Paula Serra, Bruna Prado, Fabio Du Valle, Mariana Soares, Bárbara Malavoglia, Lineker Oliveira, Luisa Toller, Lashmi Hayashi, Luiza Folegatti, Bruna Lucchesi, Maria Bastos, Carina Petrini, Carla Massa, Danielli Mendes, Catarina Schimit, Layla Bucarechi e Daniela Zulliani;**

**À minha família.**

## RESUMO

A pesquisa em questão pretende analisar a utilização do gestual cotidiano no espetáculo *Kontakthof* (1978), da coreógrafa Pina Bausch, em uma primeira versão, de 1978, concebida e realizada pelos bailarinos do Wuppertal Tanztheater, em uma segunda versão, do ano 2000, realizada por senhoras e senhores acima de 65 anos e moradores da cidade de Wuppertal, e em uma terceira e última versão, de 2008, realizada por adolescentes, alunos das escolas públicas de Wuppertal. Apontam-se três formas de utilização do gestual cotidiano em *Kontakthof*: gesto realista, deslocado e estilizado. Essas três formas de utilização do gesto podem ter diferentes leituras dependendo da geração que as executa. Assim, realiza-se um estudo de caso de *Kontakthof* através das gerações, ou seja, uma análise de cenas selecionadas, observando-se como uma mesma cena pode ter diferentes leituras, dependendo do elenco que a interpreta. Como resultado prático da pesquisa, chega-se ao experimento cênico *Antes que seja tarde*, uma síntese poética do material levantado na pesquisa teórica.

**Palavras-chave:** Tanztheater, Alemanha, Pina Bausch, *Kontakthof*, Gestual Cotidiano.



## ABSTRACT

This research project aims to analyze the use of daily gestures in the play *Kontakthof* (1978), choreographed by Pina Bausch in a first version from year 1978, conceived and performed by the Tanztheater Wuppertal dancers, in a second version from year 2000, held by ladies and gentlemen over 65 and residents in Wuppertal, and a third and final version, from 2008, held by teenagers, Wuppertal's public school students. We identified three ways to use daily gesture in *Kontakthof*: realistic, dislocated and stylized. However, these three ways of using the gesture may have different interpretations depending on the generation that runs them. Thus, we made a study case of *Kontakthof* through generations, which consist in an analysis of selected scenes, observing how the same scene can have different meanings, depending on the cast who plays it. As a practical result of the research we came to the scenic experiment *Antes que seja tarde* (Before it's too late) a poetic synthesis of the material raised in theoretical research.

**Keywords:** Tanztheater, Germany, Pina Bausch, *Kontakthof*, Daily Gesture.



## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1</b> – <i>Hexentanz</i> (1929).....	15
<b>FIGURA 2</b> - <i>A Mesa Verde</i> (1932).....	19
<b>FIGURA 3</b> – <i>Ephigênia em Taurus</i> .....	23
<b>FIGURA 4</b> – <i>Sagração da Primavera</i> .....	23
<b>FIGURA 5</b> – Jean Minarik em <i>Blaubart</i> com o gravador ao fundo .....	24
<b>FIGURA 6</b> – Menina sentada sobre cavaleiro. Versão realizada pelos adolescentes .....	34
<b>FIGURA 7</b> – <i>Hip-step</i> realizado por senhoras e senhores acima de 65 anos .....	34
<b>FIGURA 8</b> – Solo de Pina Bausch em <i>Danzón</i> (1995).....	38
<b>FIGURA 9</b> – Cena das “agressões”, na versão realizada por adolescentes .....	41
<b>FIGURA 10</b> – Cenário de <i>Kontakthof</i> . Foto da versão com adolescentes.....	46
<b>FIGURA 11</b> – <i>Lichtburg</i> .....	48
<b>FIGURA 12</b> – Primeira versão do espetáculo, em 1978.....	51
<b>FIGURA 13</b> – Pina Bausch e Jo Ann Endicott em ensaio de <i>Kontakthof</i> .....	54
<b>FIGURA 14</b> – <i>Kontakthof</i> com senhoras e senhores .....	55
<b>FIGURA 15</b> – <i>Kontakthof</i> com adolescentes.....	56
<b>FIGURA 16</b> – Cartaz do filme <i>Tanzträume</i> .....	59
<b>FIGURA 17</b> – Cartaz do filme <i>Pina</i> .....	59
<b>FIGURA 18</b> – Participantes do <i>workshop</i> em Bremen, Alemanha, em 25/09/2010 .....	60
<b>FIGURA 19</b> – Wuppertal Tanztheater (1978).....	64
<b>FIGURA 20</b> – Adolescentes (2008) (2000) .....	64
<b>FIGURA 21</b> – Senhoras e senhores acima de 65 anos .....	64
<b>FIGURA 22</b> – Imagem utilizada como referência. Ivan Gomes (baixista da Banda Ala).....	88



# SUMÁRIO

IMPULSO.....	1
O desejo de ir além .....	2
Na trilha do Tanztheater.....	3
Metodologia.....	5
Os capítulos .....	6
CAPÍTULO I.....	9
TANZTHEATER.....	10
1.1 Origem e desdobramentos .....	10
1.1.1 <i>Rudolf von Laban</i> .....	12
1.1.2 <i>Mary Wigman</i> .....	14
1.1.3 <i>Kurt Jooss</i> .....	17
1.2 Pina Bausch .....	20
1.2.1 <i>Biografia</i> .....	20
1.2.2 <i>Tanztheater Wuppertal – Pina Bausch</i> .....	22
CAPÍTULO II.....	30
O GESTO .....	30
2.1 Gesto cotidiano.....	31
2.1.1 <i>Gesto realista</i> .....	32
2.1.2 <i>Gesto estilizado</i> .....	36
2.1.3 <i>Gesto deslocado</i> .....	38
CAPÍTULO III .....	43
KONTAKTHOF DANÇADO POR GERAÇÕES.....	44
3.1 <i>Kontakthof</i> – três versões.....	44
3.2 Descrição dos elementos constituintes do espetáculo .....	46
3.2.1 <i>O cenário de Kontakthof</i> .....	46
3.2.2 <i>Figurino</i> .....	49
Mulheres .....	49
Homens.....	50
3.2.3 <i>Trilha sonora</i> .....	50
3.2.4 <i>Iluminação</i> .....	50

3.3 <i>Kontakthof</i> com bailarinos – primeira versão.....	51
3.4 <i>Kontakthof</i> com senhoras e senhores acima de 65 anos – segunda versão.....	53
3.5 <i>Kontakthof</i> com adolescentes acima de 14 anos – terceira versão .....	56
3.6 <i>Kontakthof</i> ao longo das gerações .....	61
3.7 Análise comparativa de cenas.....	65
3.7.1 <i>Cenário, figurino e música</i> .....	65
Análise.....	66
<i>Bailarinos do Tanztheater Wuppertal</i> .....	66
<i>Senhoras e senhores acima de 65 anos</i> .....	66
<i>Adolescentes</i> .....	67
3.7.2 <i>Ajeitar o sapato</i> .....	67
Descrição da cena .....	67
Análise.....	68
<i>Bailarinos do Tanztheater Wuppertal</i> .....	68
<i>Senhoras e senhores acima de 65 anos</i> .....	69
<i>Adolescentes</i> .....	70
3.7.3 <i>Hip-step</i> .....	70
Descrição da cena .....	70
Análise.....	72
<i>Bailarinos do Tanztheater Wuppertal</i> .....	72
<i>Senhoras e senhores acima de 65 anos</i> .....	73
<i>Adolescentes</i> .....	74
3.7.4 <i>Cavalinho</i> .....	74
Descrição da cena .....	74
Análise.....	77
<i>Bailarinos do Tanztheater Wuppertal</i> .....	77
<i>Senhoras e senhores acima de 65 anos</i> .....	77
<i>Adolescentes</i> .....	78
CAPÍTULO IV .....	79
ANTES QUE SEJA TARDE .....	80
4.1 Procedimentos para criação .....	81
4.2 O solo.....	81
4.3 O início .....	82
4.4 Três irmãs .....	83

4.5 Cena 1 .....	84
4.5.1 <i>O texto em alemão</i> .....	85
4.5.2 <i>Elementos de cena – papéis</i> .....	87
4.5.3 <i>Trilha sonora – Banda Ala</i> .....	88
4.5.4 <i>Composição coreográfica</i> .....	89
4.5.5 <i>LAPETT – Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanztheater</i> .....	90
4.6 Transição.....	91
4.7 Cena II .....	91
4.7.1 <i>Inspirações a partir do trabalho de Pina Bausch</i> .....	91
4.7.2 <i>A cena</i> .....	92
4.8 Cena III.....	93
4.8.1 <i>Trilha sonora – The Doors</i> .....	93
4.8.2 <i>A cena</i> .....	94
4.9 Cena IV – O livro e o sapato .....	94
4.10 Iluminação .....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	101
VIDEOGRAFIA.....	107
ESPETÁCULOS PRESENCIADOS.....	109
ANEXOS .....	111



# IMPULSO

*“Dance first, think later.  
It’s the natural order.”*

Sammuel Beckett<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> <http://www.goodreads.com/author/show/1433597>. Samuel Beckett. Consultado em 10/03/2012.

## O desejo de ir além

O movimento é algo inerente aos animais. “O homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso” (LABAN, 1978, p. 19). Cada movimento corporal se inicia por um “estado de alma”, por um estímulo interno, ou, como diria o próprio Laban<sup>2</sup> (1879-1958), por um “esforço”, e o Homem está sempre em movimento. Pode-se dizer que existe uma “eterna insatisfação” que move o Homem, uma inquietação, um desejo de ir além. Se estamos completamente satisfeitos, isso não nos leva a lugar nenhum, mas é o eterno desejo de saber mais, de conhecer mais, de ultrapassar limites que nos move pela eternidade. Assim como uma bicicleta, é o movimento que nos mantém em equilíbrio.

É esse mesmo desejo de ir além que me levou a realizar esta pesquisa, que me move em uma busca por saber mais, que me leva a produzir uma obra de arte, que me leva a outros países e, a buscar referências em outras culturas, ao mesmo tempo em que me retorna às minhas origens e me leva a estudar artistas alemães e colocar suas influências em meu próprio corpo, ver como em meu contexto histórico-social alguns dos princípios do Tanztheater se manifestam de maneira orgânica, falando da minha própria verdade, movidos pelos meus próprios desejos, pela minha curiosidade, pela minha relação com a cultura brasileira e a cultura germânica.

Interessa-me tanto a cultura alemã do início do século XX – período do início da dança moderna alemã, passando pelo final do mesmo século, década de 1970, período de criação do espetáculo *Kontakthof* (1978), objeto de estudo da presente pesquisa – quanto a, do início do século XXI, que pude vivenciar um pouco no período de pesquisa de campo em 2010. Tudo isso dialogando com a minha cultura, minha realidade, minhas referências brasileiras, nordestinas, de uma artista que já nasce em um período denominado “pós-dramático” no teatro, período em que o ponto de partida para criação das obras de arte da cena já não é necessariamente um texto dramaturgico.

Nas artes cênicas, o artista e seu corpo estão agora no centro da representação e têm papel fundamental na construção poética. Houve uma mudança de ponto de partida da criação, o ator não parte mais apenas do texto e de uma dramaturgia, mas sim das necessidades concretas de seu

---

<sup>2</sup> Rudolf von Laban – Húngaro, um dos precursores da dança moderna alemã e importante teórico do tema.

corpo para expressão em cena. A partir do momento em que o corpo se torna o centro dessa investigação, o teatro se aproxima cada vez mais da dança e passa a beber dessa fonte. E o oposto também acontece com a dança: os coreógrafos começam a se utilizar cada vez mais de elementos do teatro em suas coreografias. Nesse contexto, na década de 1980 companhias alemãs que se autodenominam Tanztheater começam a despontar mundialmente e influenciar toda uma geração de novos artistas.

## **Na trilha do Tanztheater**

Em 2006, tive a oportunidade de assistir ao vivo, pela primeira vez, à Companhia de Pina Bausch (1940-2009), Tanztheater Wuppertal, em sua turnê pelo Brasil com o espetáculo *Para as crianças de ontem, hoje e amanhã (Für die Kinder von gestern, heute und morgen)* (2002), experiência que me despertou pela primeira vez para as possibilidades artísticas da dança teatral. Encantei-me com um trabalho tão expressivo e tocante.

Na busca por investigar o espaço de confluência entre a dança e o teatro, participei de diversas oficinas e cursos de dança tanto no Brasil quanto no Exterior, e cursei como aluna especial a disciplina *Tópicos Especiais – Processos (em) Criação – com ênfase em aspectos encontrados na German Dance* (2009), oferecida pelo curso de Pós-Graduação em Artes da Unicamp e ministrada pela Professora Doutora Sayonara Pereira. Nessa disciplina, pude conhecer e refletir de maneira mais consistente sobre a *German Dance* e conhecer a pesquisa da Professora Sayonara, que desse encontro feliz se tornou orientadora do presente trabalho.

No início da pesquisa em 2009, ainda no período de elaboração do projeto, tive a oportunidade de assistir aos espetáculos *A Sagração da Primavera (Das Frühlingsopfer)* (1975), obra de Igor Stravinsky, e *Café Müller* (1978) – ambas com o Tanztheater Wuppertal em sua turnê pelo Brasil – e de participar do *Festival Mesa Verde*, realizado em Porto Alegre, onde pude assistir a uma mesa redonda com Susanne Linke<sup>3</sup> (1944), importante representante do Tanztheater. e a apresentações de algumas de suas coreografias históricas<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Importante coreógrafa e bailarina Alemã. Uma das pioneiras da *German Dance*. Estudou com Mary Wigman e na Folkwang Hochschule.

<sup>4</sup> Na ocasião, tive a oportunidade de assistir aos espetáculos *Im bade wannen* (1980), *Wandlung* (1978), *Flut* (1981) e *Kaikou-Yin* (2008).

Ingressei no Mestrado em 2010, e no segundo semestre do mesmo ano, depois de cursar as disciplinas da Pós-Graduação, realizei minha pesquisa de campo na Europa, onde tive a oportunidade de participar de um *Curso Intensivo de Teatro Físico*<sup>5</sup>; assisti, ao vivo, aos espetáculos *Água* (2001), *Ephigênia em Taurus* (1973), *Nelken* (1982), *Kontakthof com adolescentes acima de 14 anos* (2008) e *Danzón*<sup>6</sup> (1995), todos do Tanztheater Wuppertal; assisti ao documentário *Tanzträume (Sonhos em movimento)* (2009), que mostra o período de ensaios de *Kontakthof* com os adolescentes; participei de um *workshop* com Jo Ann Endicott (ex-bailarina e colaboradora do Tanztheater Wuppertal, uma das responsáveis por ensaiar *Kontakthof* com senhoras e senhores e com os adolescentes); tive acesso a arquivos de vídeos e bibliotecas especializadas em dança, principalmente em dança alemã (*Deutsches TanzFilminstitut Bremen* e *Deutsches Tanzarchive Köln*); conheci a Folkwang Hochschule, na cidade de Essen, escola fundada por Kurt Jooss, onde estudaram Bausch e outros grandes nomes da dança moderna alemã; assisti a uma aula de Rodolfo Leoni, brasileiro, professor da Folkwang Hochschule e diretor do Folkwang Tanzstudio (FTS), Companhia da escola de onde saem diversos intérpretes para completar o elenco do Tanztheater Wuppertal, principalmente para o espetáculo *Sagração da Primavera*, e ainda, conversei com uma das adolescentes que participaram do espetáculo *Kontakthof com adolescentes acima de 14 anos*; assisti aos ensaios e ensaio aberto do espetáculo *Kontakthof com adolescentes acima de 14 anos*<sup>7</sup>; e, por fim, adquiri livros, vídeos e programas especializados no assunto, para utilização como referência para a atual pesquisa.

Além disso, no período em que estive em campo também tive a oportunidade de assistir a espetáculos de importantes representantes da dança contemporânea, como Alain Platel, Trisha Brown, Maguy Marin, Toulou Limniotis, entre outros, e conhecer significativos eventos mundiais do teatro e da dança, como o *Edinburgh International Festival* e a *Bienal de la danse de Lyon*.

No ano de 2011, assisti ao vivo ao espetáculo *Ten Chi* (2004), criado por Pina Bausch e sua Companhia a partir de uma residência no Japão e apresentado em São Paulo no mês de abril dentro da *Programação de Dança do Teatro Alfa* (São Paulo-SP). E, em 2012, na reta final da pesquisa, assisti ao vivo, novamente na Opernhaus em Wuppertal, ao espetáculo *1980*, também do Wuppertal Tanztheater Pina Bausch.

---

<sup>5</sup> *Intensive August Course of the Berlin Post School of Physical Theater-dance*, ministrado por Elias Cohen e parceiros.

<sup>6</sup> Opernhaus Wuppertal.

<sup>7</sup> Em Reggio Emilia, na Itália.

Essas vivências e as leituras realizadas foram muito ricas e possibilitaram um grande levantamento de dados para a fundamentação teórica da atual pesquisa. E toda a relação com o espetáculo *Kontakthof*, incluindo a escolha deste como objeto de estudo, veio em decorrência das vivências práticas. Pude mergulhar no universo do espetáculo e me aventurar nas interpretações e entrelinhas, no envolvimento da comunidade com a coreografia, nos desafios e prazeres de trabalhar com não profissionais, tanto senhoras e senhores quanto adolescentes. Assim, nesse pátio de encontros, encontrei *Kontakthof*.

## **Metodologia**

Para o desenvolvimento metodológico desta pesquisa, optou-se pela utilização da metodologia de análise de espetáculos e estudo de caso. Utilizaram-se, para análise das cenas selecionadas, ferramentas apontadas por Pavis em seu livro *Análise dos espetáculos*, tendo como foco a utilização do gestual cotidiano dentro da obra selecionada. Pavis aponta várias ferramentas para observação e análise, e pontos específicos comuns a todos os espetáculos que se devem levar em consideração, muitos deles utilizados por nós, dentre os quais: descrição verbal, tomada de notas, documentos anexos, arquivo vivo, corpo “mediado” do espectador, trabalho do ator (bailarino/intérprete), voz (música/ritmo), espaço, tempo, ação, figurino, iluminação, entre outros: “Esta reflexão sobre a análise dos espetáculos visa a esclarecer todas essas perspectivas e fornecer instrumentos simples e eficazes para receber e analisar um espetáculo” (PAVIS, 2003, p. xvii).

Devemos notar que, apesar de o livro de Pavis servir como referência e ilustrar as ferramentas possíveis para uma análise de espetáculo coerente e embasada teoricamente, essa não é uma metodologia científica fechada e totalmente definida. Na introdução, o autor esclarece essa questão:

A análise do espetáculo se atribui uma tarefa desmedida que ultrapassa talvez as competências de uma só pessoa. De fato, é preciso que ela leve em consideração a complexidade e a multiplicidade dos tipos de espetáculos, recorra a uma série de métodos mais ou menos comprovados, ou mesmo invente metodologias mais adaptadas a seu projeto e objeto (PAVIS, 2003, p. xvii).

Utiliza-se também nesta pesquisa a metodologia de estudo de caso. Segundo Yin (2005), o estudo de caso é ideal para responder a perguntas relacionadas a “como” e “porque”. Assim, para responder às questões “Como Pina Bausch utiliza o gestual cotidiano em *Kontakthof*?” e “Por que as mesmas cenas realizadas por gerações diferentes podem gerar diferentes leituras?” realizou-se um estudo de caso de *Kontakthof* a partir de uma análise de observação nos padrões propostos por Pavis.

A partir do momento em que se estuda o caso de *Kontakthof*, realizado por três gerações diferentes, pode-se constatar um caso múltiplo, em que se tem mais de uma manifestação do mesmo caso a estudar, fornecendo dados também para uma análise comparativa, necessária para a resposta à pergunta “Por que as mesmas cenas realizadas por gerações diferentes podem gerar diferentes leituras?”.

O resultado prático da pesquisa se desenvolveu a partir dos elementos levantados em pesquisa de campo, bem como das pesquisas teóricas e da participação em cursos e grupos de pesquisa, confluindo, de maneira poética, em um experimento cênico criado a partir dos dados levantados pela pesquisa, dos resultados das análises e das vivências corporais desenvolvidas ao longo da investigação.

## **Os capítulos**

Além da introdução, considerações finais e referências bibliográficas, esta dissertação encontra-se dividida em quatro capítulos. No Capítulo I, apresenta-se uma contextualização do Tanztheater, suas origens, influências e desdobramentos até os dias atuais. Cria-se uma linha evolutiva da dança moderna alemã de Rudolf von Laban à Pina Bausch, verticalizando-se no trabalho da coreógrafa, no contexto cultural em que estava inserido e nas influências do meio sobre o seu trabalho, tendo como foco a utilização do gestual cotidiano no mesmo. Para tal, utilizaram-se pesquisas bibliográficas, videográficas e pesquisa de campo.

No Capítulo II, “O gesto”, observam-se três formas recorrentes de utilização do gestual cotidiano nas obras de Pina Bausch: gesto realista, gesto deslocado e gesto estilizado. Para cada uma dessas abordagens traça-se um paralelo com ênfase em conceitos que se apoiam especialmente na bibliografia de três autores, sendo eles, respectivamente, Constantin

Stanislavski (Gesto realista/ Ação física), Bertold Brecht (Gesto deslocado/ Estranhamento) e José Gil (Gesto estilizado/ Gesto dançado).

Para tal análise, utilizam-se cenas selecionadas do espetáculo *Kontakthof*, com o qual se teve maior contato ao longo das investigações. A análise se realiza a partir da observação ao vivo de alguns espetáculos, observação de vídeos, referências bibliográficas e vivências práticas, como o *workshop* (2010) com Jo Ann Endicott (1950), artista colaboradora do Wuppertal Tanztheater – Pina Bausch e responsável pelas remontagens da obra em questão.

O Capítulo III, “*Kontakthof* dançado por gerações”, apresenta uma análise das formas de abordagem do espetáculo *Kontakthof* com três gerações diferentes: os bailarinos da Companhia, em sua primeira versão (1978); senhoras e senhores acima de 65 anos, em uma segunda versão (2000); e adolescentes acima de 14 anos, na última e mais recente versão (2008). Realiza-se uma análise das diferentes leituras possíveis das cenas selecionadas de acordo com a geração que a interpreta.

A análise realiza-se a partir do material levantado em pesquisa de campo: observação de vídeo do espetáculo com o Tanztheater Wuppertal (2000); participação em *workshop* com Jo Ann Endicott, bailarina responsável pela coordenação de *Kontakthof* realizado com senhoras e senhores e com adolescentes; acompanhamento dos ensaios de *Kontakthof com os adolescentes*<sup>8</sup>; entrevista realizada com Meike Schuppenhauer, uma das jovens que participaram da primeira versão de *Kontakthof com os adolescentes*; observação do filme *Tanzträume* (2009), documentário de Anne Linsel que registra o processo de ensaio com os adolescentes até a estreia do espetáculo; observação de DVD do espetáculo realizado com os idosos e observação de gravação do espetáculo realizado pelo bailarinos na Haus Company<sup>9</sup> (2000). Toda a metodologia de desenvolvimento das análises se apoia nas ferramentas apontadas por Pavis.

O quarto e último capítulo, intitulado “Antes que seja tarde”, dedica-se à descrição e livre reflexão da parte prática da pesquisa, elaborada a partir de um diálogo entre a teoria e as vivências da pesquisa de campo.

Nas “Considerações finais”, realiza-se uma avaliação reflexiva sobre os caminhos percorridos e a pesquisa desenvolvida. Por fim, nas “Referências bibliográficas” constam as obras utilizadas de alguma forma no trabalho, seguidas da “Videografia”, dos “Espetáculos

---

<sup>8</sup> FESTIVAL APERTO, Reggio Emilia, Itália, 2010.

<sup>9</sup> Fita 8990 – *Deutsches TanzFilminstitut Bremen*.

presenciados” relacionados com o tema, aos quais tive oportunidade de assistir ao longo do percurso, e dos “Anexos”, descrição dos vídeos inclusos no DVD anexado ao trabalho.

# CAPÍTULO I

*“Jê, vai lá menino,  
mostra o que o Mestre ensinou,  
mostra que arrancaram a planta,  
mas a semente brotou  
e se for bem cultivada  
vai dar bom fruto  
e bela flor.”*

Ladainha de domínio popular

# TANZTHEATER

## 1.1 Origem e desdobramentos

A primeira metade do século XX foi marcada por grandes mudanças em todo o mundo. As duas grandes guerras tiveram grande impacto social e provocaram mudanças radicais em todas as áreas. Nas artes, esse movimento de mudança começa com as vanguardas artísticas, que buscavam romper com as tradições previamente estabelecidas.

A dança moderna surge nesse mesmo período e acompanha o movimento das vanguardas. Assim como nas artes plásticas aconteceram rupturas com o modelo impressionista<sup>10</sup> do início do século XX e vestígios do romantismo, ainda presente no fim do século XIX, na dança, a quebra e a mudança vêm em relação à codificação do *ballet* clássico tanto nas questões de abordagem técnica quanto nas de abordagem poética<sup>11</sup>. O bailarino moderno desce da sapatilha e coloca os pés descalços no chão; utiliza contrações, torções e desencaixes do eixo central do corpo, características diretamente opostas aos elementos trabalhados no *ballet*.

A dança moderna alemã surge no período entre guerras como uma resposta ao momento de crise e tensão que o País sofria. Nos momentos de crise, são necessárias atitudes radicais, de ruptura, e é nesse contexto que a dança moderna alemã se desenvolve. Foi um período de busca pela liberdade do corpo e de expressão; de busca por uma maior relação com o próprio corpo, com o corpo do outro e com a natureza; um período de investigação e descobertas corporais.

Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) e Rudolf von Laban (1879-1958), apesar de não serem alemães<sup>12</sup>, desenvolveram seus trabalhos na Alemanha e podem ser considerados os primeiros representantes da dança moderna alemã. Desenvolveram seus estudos a partir da busca de sua época por novas possibilidades corporais experimentando uma nova relação com o ritmo, espaço, peso e dinâmicas do movimento. Suas pesquisas revolucionaram a abordagem e os estudos da dança na Alemanha e no mundo. Ambos tiveram também seus trabalhos voltados para a pedagogia e ensino da dança, e profissionalmente foram professores de grande parte dos

---

<sup>10</sup> “Literalmente, *expressão* é o contrário de *impressão*. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto” (ARGAN, 2006, p. 227).

<sup>11</sup> Anexos – Vídeo 1.

<sup>12</sup> Dalcroze é Suíço e Laban é Húngaro.

protagonistas da dança moderna alemã, entre eles, Mary Wigman (1886-1973) e Kurt Jooss (1901-1979).

Wigman foi a representante da dança alemã que mais se aproximou das vanguardas. Sua “dança de expressão” (*Ausdruckstanz*) sofreu grande influência do movimento Expressionista, movimento este que teve sua origem e significativa manifestação na Alemanha, atingindo todas as expressões artísticas, principalmente as artes plásticas e o cinema<sup>13</sup>. Wigman, assim como Laban e Dalcroze, seguiu o caminho da pedagogia e do ensino da dança, sendo professora de vários nomes conhecidos, entre eles Susanne Linke (1944).

Kurt Jooss também foi aluno de Laban e se apropriou dos ensinamentos de seu Mestre para desenvolver seu próprio trabalho tanto no âmbito pedagógico quanto no âmbito da criação artística. Observam-se em seu trabalho influências dos estudos com Laban e características expressionistas, porém utilizando sempre como base o *ballet* clássico (SÁNCHEZ, 2010, p. 11).

Assim, da união de elementos da dança moderna alemã com os princípios do *ballet* clássico, Jooss começa a desenvolver o que futuramente viria a ser um novo gênero, uma “estética vanguardista”, capaz de responder à tendência contemporânea do século XXI. Em 1935, utiliza pela primeira vez o termo *Tanztheater* para se referir a essa nova abordagem da dança, em seu texto “*A linguagem do Tanztheater*” (PEREIRA, 2010).

Dessa maneira, traça-se a seguir uma linha evolutiva da dança moderna alemã através da história de alguns de seus protagonistas, começando com o trabalho de Laban e suas investigações, passando por Wigman e Jooss até chegar a Pina Bausch.

---

<sup>13</sup> “Comumente chamada expressionista é a arte alemã do início do século XX. O expressionismo, na verdade, é um fenômeno europeu com dois centros distintos: o movimento francês dos *fauves* (‘feras’) e o movimento alemão *Die Brücke* (‘a ponte’). Os dois movimentos se formaram quase simultaneamente em 1905 e desembocam respectivamente no *cubismo*, na França (1908), e na corrente *Der blaue Reiter* (‘o cavaleiro azul’), na Alemanha (1911)” (ARGAN, 2006, p. 227).

### 1.1.1 Rudolf von Laban



Laban é até hoje um dos principais teóricos do universo da dança. Em suas pesquisas, desenvolveu a “Laban Notation”, uma forma sistematizada de registrar coreografias. E sistematizou estudos do movimento denominados “Coreutica”, que seria um estudo da organização espacial dos movimentos, e “Eukinética”, um estudo dos aspectos qualitativos do movimento (Espaço: flexível ou direto; Peso: leve ou denso; Tempo: sustentado ou súbito; e Fluência: livre ou sustentada).

No início de sua formação, sofreu grandes influências do estudo do gesto desenvolvido por François Delsarte<sup>14</sup>(1811-1871). Desenvolvendo parte de seu trabalho a partir das relações estudadas por Delsarte entre corpo, alma e espírito, que deveriam ser utilizados simultaneamente em cada movimento. Teoria segundo a qual para se obter um “movimento total” em cena seria necessário o envolvimento desses três elementos juntos (corpo-alma-espírito), engajados em uma mesma ação. Estes elementos estariam relacionados à tríade do “teatro total” de Laban *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Som-Palavra).

Em 1912, Laban começa a estudar a *Körperkultur*, movimento pela “Cultura do Corpo”, que começa a despontar no início do século XX na Europa, principalmente na Alemanha. O movimento incentivava a redescoberta do corpo e a higienização da população, princípios positivos que viriam a ser enaltecidos de maneira negativa durante o regime nazista, implantando a ideia de “limpeza” da raça, de constituição de uma raça pura e superior por meio de um processo de seleção artificial:

No continente europeu, este foi um período em que aconteceram muitas pesquisas e experimentações nas artes, e também de procura de um bem-estar para o ser humano. Movimentos como o *Lebensreformbewegung*<sup>15</sup> (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) ou o *Jungbewegung*<sup>16</sup> (movimento alemão formado por estudantes que, pelo cansaço com os problemas característicos da vida nas grandes cidades, buscavam recuperar um contato com a natureza) tiveram como principal objetivo que as pessoas que viviam naquela sociedade, sob influência do pessimismo, redescobrissem o próprio corpo

<sup>14</sup> François Delsarte (1811-1871). Reconhecido teórico do gesto, desenvolveu uma teoria sobre a expressão humana intitulada “Estética aplicada”.

<sup>15</sup> *Lebensreformbewegung*: Movimento de reforma da vida.

<sup>16</sup> *Jungbewegung*: Movimento juvenil.

e encontrassem uma harmonia entre o corpo e a natureza (PEREIRA, 2010, p. 27).

Em 1913 e 1914, Laban realizou cursos de verão no Monte Verità, em Ascona, Suíça, formando uma espécie de colônia de artistas, onde realizou experimentações nas diversas linguagens artísticas e onde pôde desenvolver suas pesquisas baseadas na *Körperkultur*.

Segundo Pereira (2010), o trabalho de Laban era realizado em três vertentes: *Tanzbühne* (Dança para Palco), *Chortanz* (Danças Corais em Movimento) e o *Theater total*, ou *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Som-Palavra). Junto a artistas de diversas áreas, intelectuais e interessados, exploravam-se novas possibilidades de movimento ao ar livre, colocando-se em questão a relação do corpo com a natureza e com os outros corpos e buscando explorar novas possibilidades de movimento por meio da experiência individual dos participantes, dentre os quais estavam os escritores James Joyce (1882-1941) e Reiner Maria Hilke (1875-1926), e o pintor Paul Klee (1879-1940), entre outros<sup>17</sup>.

A dança moderna alemã se desenvolveu nesse cenário de grande efervescência cultural, em que os artistas de todas as áreas estavam buscando novas formas de expressão e ruptura com as tradições previamente estabelecidas. Tanto o trabalho de Laban quanto de seus contemporâneos surgem como uma resposta à Primeira Guerra Mundial e ao contexto histórico em que estavam inseridos. Seu trabalho de alguma forma dialogava com as vanguardas artísticas e com as novas abordagens da arte moderna, principalmente com o Dadaísmo, movimento que se desenvolveu por artistas exilados da Primeira Guerra em Zurique, Suíça, na mesma época em que o próprio Laban abriu sua escola na cidade.

Os impactos corporais e sociais do trabalho em linhas de produção, decorrentes da revolução industrial, também tiveram grande influência no trabalho de Laban. “Como a mecanização dos movimentos pode nos influenciar?” foi uma das questões levantadas pelo artista, ou melhor, “Como podemos trabalhar o subconsciente, ou as intenções internas, para tornar um movimento mecânico mais eficiente?”.

Grande parte de sua pesquisa sobre movimento se desenvolveu a partir da observação da movimentação de operários trabalhando em linhas de produção, e a partir desse estudo ele desenvolveu o conceito de “esforço”<sup>18</sup>, que seria equivalente ao impulso original do movimento,

---

<sup>17</sup> Anexos – Vídeo 2.

<sup>18</sup> LABAN, Rudolf von; ULLMANN, Lisa (Org.). **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

a origem interna do gesto. É a partir desse trabalho que Laban desenvolve suas teorias sobre o gesto e começa a olhar sob outro ponto de vista para suas possibilidades de abordagem poética do mesmo.

Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento (LABAN, 1978, p. 49).

Percebe-se que muitos dos artistas dessa geração, e das gerações que vieram a seguir, têm esse mesmo foco: trabalhar a origem do movimento e o que o motiva, e não apenas procurar movimentos de maneira exterior. Nessa preocupação, a dança se aproxima do teatro, que se debruça sobre a busca da “verdade cênica” desde os estudos de Stanislavski (1863-1938)<sup>19</sup>, também realizados no início do século XX.

Esse novo olhar para a dança exige novas formas de sua construção poética. Para atingir o “coração” do movimento, ele não pode mais ser “ditado” pelo coreógrafo e repetido pelos bailarinos como máquinas de mexer corpos; deve-se explorar o movimento a partir dos sentimentos, dos impulsos que o motivam, porque, afinal, “é o desejo que move o homem”.

### 1.1.2 *Mary Wigman*



Alemã, estudou com Émile Jacques Dalcroze (1865-1950), músico que desenvolveu a *Eurythmics*, estudo do ritmo por meio do corpo. Dalcroze, assim como Laban, era adepto dos hábitos de higiene promovidos pela *Körperkultur*, estimulando-os na sua escola<sup>20</sup>. Seus estudos tiveram forte influência sobre a dança moderna alemã, da qual Wigman foi uma das pioneiras. Tanto os ensinamentos de Laban quanto os de Dalcroze, influenciados por essa nova

---

<sup>19</sup> STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003b.

<sup>20</sup> “A escola de Dalcroze tinha sede na cidade jardim de Hellerau, concebida pelo arquiteto Heinrich Tessenow (1876-1950) e cuja arquitetura foi pautada nas ideias do Lebensreformbewegung” (PEREIRA, 2010, p. 29).

filosofia de conhecimento e exploração corporal, buscavam construir uma nova relação com o próprio corpo e a partir dela descobrir novas possibilidades de movimento que pudessem expressar diferentes “estados de espírito”.

Aluna também de Laban, Wigman foi uma das principais representantes da *Ausdruckstanz* (dança de expressão), uma espécie de antecessora do Tanztheater que inicia uma caminhada artística à qual o Tanztheater vai dar desdobramento<sup>21</sup>. A *Ausdruckstanz* não deve ser considerada uma dança expressionista por não se atrelar diretamente ao movimento em questão, porém sofreu fortes influências dele, como a utilização de gestos mais dramáticos, forte contraste entre luz e sombra, maquiagem carregada, destaque para o olhar, e a busca por expressar sentimentos, e não simplesmente contar histórias. Wigman une a investigação de movimento e a exploração da individualidade – desenvolvidas por seus professores – com o radicalismo dos expressionistas na busca por expressar conflitos da alma humana<sup>22</sup>.



**Fig. 1** – *Hexentanz* (1929)

Mary Wigman defendeu no 2.º Congresso de Dança, organizado por Kurt Jooss em Essen, em 1928, que a dança moderna e a dança de expressão eram incompatíveis com o *ballet* clássico. Ela buscava se libertar dos padrões rígidos do *ballet* para construir uma movimentação própria na qual pudesse representar sua individualidade e seus sentimentos sem limitações estéticas. Nessa

---

<sup>21</sup> SERVOS, 2008, p. 18.

<sup>22</sup> Anexos – Vídeo 3.

busca, introduz a utilização de movimentos cotidianos em suas obras com o objetivo de expressar experiências pessoais:

Ela (Wigman) deu ênfase à expressão individual através do “*audrucksgebarde*” ou gesto expressivo, uma evocação ao gesto cotidiano, desenvolvida e estilizada para re-contextualizar e potencializar seu significado original. A mudança de desenvolver uma superfície da tradição clássica para uma experiência interior mais profunda trouxe consigo um movimento do coletivo para uma experiência individual. Esse redirecionamento de propósitos expressivos foi totalmente invertido no trabalho de Jooss na Folkwang Schule, e foi a semente da qual o trabalho de Pina Bausch e a dança teatral se desenvolveram (CLIMENHAGA, 2009, p. 5)<sup>23</sup>.

Apesar de Jooss e Bausch divergirem em alguns pontos das ideias de Wigman, pode-se observar na busca pela expressão individual do intérprete e na utilização cada vez mais recorrente do gestual cotidiano nas obras do Tanztheater vestígios do trabalho iniciado pela bailarina.

Mary Wigman teve sua própria escola de dança em Dresden, um dos principais centros de dança da Alemanha no início do século XX, e seu trabalho teve tanta repercussão, que chegou a ter uma filial de sua escola em Nova Iorque. Em suas aulas, estimulava os alunos a trabalharem suas potencialidades individuais, buscando um movimento próprio, abordagem que tem grande influência e repercussões no mundo da dança e vai preparando o terreno para a futura consolidação do Tanztheater.

Durante a Segunda Guerra Mundial, por influência dos movimentos antinazistas, seu trabalho fica esquecido, principalmente fora da Alemanha, e ela fecha sua escola em Nova Iorque. Esse movimento de “esquecimento” vai acontecer com quase todos os representantes da dança moderna alemã no período pós Segunda Guerra:

Depois da II Guerra Mundial, no mundo inteiro, qualquer acontecimento que lembrasse a cultura germânica era associado ao holocausto, à morte em massa, e a uma grande perda humana. É natural que então na Alemanha do pós-guerra a reconstrução da dança tenha sido de certa forma redirecionada para o *ballet*. Os temas que o *ballet* tradicional usava eram mais leves: ninfas, Bonecos, cisnes, Sílfides. Deste modo, nada seria falado sobre a miséria do povo, seus sentimentos, ou desse país que estava agora dilacerado e separado (PEREIRA, 2010, p. 30).

---

<sup>23</sup> Tradução da versão em inglês da autora. CLIMENHAGA, 2009, p. 5.

### 1.1.3 Kurt Jooss



Começou a estudar dança com Laban, sendo um dos principais colaboradores de sua pesquisa e bailarino central da Companhia “Tanzbühne Laban” (1920). Depois fundou sua própria escola junto a Sigurd Leeder (1902-1981), e em 1927 foi convidado a criar o Departamento de Dança na escola em formação Folkwang, escola que surgiu na cidade de Essen, Alemanha, com intuito de unir as diversas expressões artísticas dança, música e teatro. Jooss torna-se diretor do Departamento de Dança, e Sigurd Leeder fica como seu assistente.

Em 1933, devido ao início do regime nazista, Jooss retira-se da Alemanha e transfere-se para a Inglaterra com seu parceiro de trabalho Leeder e mais 23 estudantes da escola Folkwang. Reabre a escola Jooss – Leeder School<sup>24</sup>, financiada pelos mecenas Dorothy e Leonard Elmhirst, em Dartington Hall (Inglaterra), onde continuaram a trabalhar a filosofia desenvolvida na Folkwang. Jooss passa a receber alunos do mundo inteiro, disseminando ainda mais o seu trabalho. Porém, durante a Segunda Guerra a escola na Inglaterra tem de ser fechada por questões políticas.

Em 1949, depois da Segunda Guerra, Jooss retorna à Alemanha e reassume a direção da Folkwang. O ambiente da escola, que pretendia uma interdisciplinaridade, foi ideal para Jooss experimentar as possibilidades de diálogo, tanto da dança moderna com a dança clássica, quanto da dança com o teatro, com a música e com elementos das artes plásticas:

Para Jooss, o Tanztheater seria uma forma de arte que poderia fazer jus a todas as exigências do teatro e, esta forma de arte, para ele, só poderia ser dançada. Seria uma síntese do ballet clássico, teria um novo texto, seria uma dança com a capacidade de expressar todas as formas do drama (PEREIRA, 2010, p. 28).

Jooss acreditava que para construir uma nova linguagem dever-se-ia utilizar da dança moderna, porém, tendo em sua base o *ballet* clássico. A partir disso, formatou o currículo da Folkwang:

Nosso foco é sempre a dança teatro, entendida como forma e técnica de coreografia dramática, preocupada com o enredo, a música e acima de

---

<sup>24</sup> Anexos – Vídeo 4.

tudo com o intérprete. Na escola e no estúdio uma nova técnica deve ser desenvolvida através de uma ferramenta direta impessoal para a dança dramática, a técnica do tradicional *ballet* clássico, para ser gradualmente incorporada (BERGSOHN, 2003, p. 26)<sup>25</sup>.

A escola se iniciou com nível técnico, e atualmente é uma escola de nível superior – Folkwang Hochschule – e pode-se considerar o “berço” da dança teatral, onde Jooss pôde aplicar e disseminar de maneira pedagógica as suas novas ideias de abordagem da cena e de construção poética na dança. Praticamente todos os grandes nomes da dança teatral que surgiram depois de Jooss estudaram na Folkwang, como, Pina Bausch (1940-2009), Reinhild Hoffmann (1943), Susanne Linke (1944), entre outros.

Além de criar o Departamento de Dança da escola, Jooss criou uma Companhia que funciona ativamente há 80 anos, o Folkwang Tanzstudio (FTS), na qual Pina Bausch dançou durante cinco anos, no período inicial da Companhia, e foi diretora artística até o seu falecimento, em 2009. “Jooss (...) empenhava-se em criar uma dança com um novo texto, mesclando o desenvolvimento de seu pensamento metodológico entre criação e pedagogia do ensino da dança” (PEREIRA, 2010, p. 43).

A Companhia, que já foi dirigida por Kurt Jooss, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann (1945), Susanne Linke, e Henrietta Horn (1969), atualmente é dirigida por Lutz Förster, colaborador do Tanztheater Wuppertal e professor da Folkwang, em parceria com o brasileiro Rodolpho Leoni (1963), também professor da escola.

Em 1931, Jooss foi convidado a criar uma coreografia para uma competição que iria ocorrer em Paris no verão de 1932. Como resultado, surge *A Mesa Verde*<sup>26</sup>, obra-prima do

---

<sup>25</sup> Retirado do Jooss Exhibition Catalogue. Tradução do inglês da autora.

<sup>26</sup> *A Mesa Verde* (1932) – Coreografia de Kurt Jooss (1901-1979). No centro do palco encontramos a mesa verde, símbolo de negociações, e dez diplomatas vestidos com ternos pretos. À medida que eles discutem, a discussão se intensifica. Esta intensidade é demonstrada por movimentos que vão crescendo. Parece que os diplomatas não encontram uma saída, até que um deles toma um revólver na mão e atira. A seguir, acontece a dança da morte. O próximo quadro mostra os jovens soldados que se despedem das mulheres e das mães e se enfileiram em um ritmo de quem marcha para a guerra. A morte alcança os soldados no campo de batalha e assusta as mulheres que foram deixadas, até alcançar os últimos sacrificados, não importando se estas vítimas são jovens ou idosas. O final do ciclo mostra outra vez a cena inicial com a mesa verde e os dez diplomatas em eterna discussão [UHLMANN, Christiane. *Tanz-Lese-Eine Geschichte das Tanzen in Essen*. Klartext-Essen: 2000, 36. IN: Pereira (2010). Tradução: Sayonara Sousa Pereira].

coreógrafo e “espelho do seu tempo”. A peça foi um grande sucesso na competição, ganhando o primeiro prêmio<sup>27</sup>:



**Fig. 2 – A Mesa Verde (1932)**

A obra, apesar de extremamente revolucionária e ainda hoje atual, apresenta algumas características de um modelo “tradicional” de dança: segue uma linha narrativa e se utiliza de movimentos de coro, talvez derivados dos trabalhos de Laban. Os padrões de movimento são retirados da dança moderna em diálogo com o *ballet* clássico. Observa-se também grande influência expressionista, como nas obras de Wigman, e o início da utilização do gestual cotidiano, que depois se verá mais presente nas obras de Bausch.

*A Mesa Verde* faz uma espécie de denúncia à Primeira Guerra Mundial e uma previsão da Segunda Grande Guerra, que estava por vir. Nesse período, a Alemanha já vinha sofrendo grandes influências do partido nazista, que assumiria o poder no ano seguinte, 1933. Podiam-se sentir as mudanças que estavam ocorrendo e os desdobramentos que poderiam vir a ocorrer de um regime político tão reacionário, principalmente em relação às artes:

Ao contrário do que vinha acontecendo com o desenvolvimento das tendências artísticas no início do Século XX, que conseguiam coexistir entre si, o Terceiro Reich impôs um neoclassicismo ideológico como padrão artístico, proibiu a arte abstrata e chamou-a de arte degenerada (PEREIRA, 2010, p. 33-34).

---

<sup>27</sup> Anexos – Vídeo 5.

Assim, o hoje tão conhecido e aclamado Tanztheater surge em um contexto histórico entre guerras e fica esquecido durante a Segunda Guerra Mundial e no período pós-guerra, no qual o público, principalmente alemão, buscava obras com temáticas e estéticas mais amenas, obras que ajudassem a superar as memórias de um tempo de guerra. “A tradição Alemã da *Ausdruckstanz*, ou ‘dança de expressão’, ligada a nomes como Mary Wigman, Rudolf von Laban, Harald Kreutzberg e Gret Palucca, quase morreu depois da II Guerra Mundial”<sup>28</sup> (SERVOS, 2008, p. 17).

O Tanztheater ressurge com força total na década de 1970, quando diversas companhias alemãs começam a utilizar o termo para intitular seus trabalhos, e a própria Bausch, quando assume a direção da Ópera de Wuppertal, em 1973, modifica seu nome para Tanztheater Wuppertal. No início da década de 1980, impulsionado pelo sucesso internacional das obras de Pina Bausch, o termo *Tanztheater* começa a ser disseminado pelo mundo e associado a uma nova linguagem da cena:

No início da década de 90, grande parte das Companhias de dança, organizadas dentro do sistema teatral da Alemanha, denominava-se não mais como ballet, mas sim como Tanztheater. O crítico de dança, Jochen Schmidt, comenta que a expressão Tanztheater passa então de sinônimo de uma estética vanguardista a uma palavra da moda (PEREIRA, 2010, p. 33).

## 1.2 Pina Bausch

### 1.2.1 *Biografia*



Philippine Bausch nasceu em 1940 em Solingen, Alemanha. É da geração dos “filhos da guerra”, uma geração estigmatizada por um preconceito mundial contra os alemães. Pereira (2010) acredita que esse é um fator determinante para a retomada do Tanztheater pela geração de Bausch. A autora afirma que, por ter nascido entre 1936 e 1944, essa geração recebeu fortes influências de sentimentos de derrota, medo e perseguição, elementos que influenciaram diretamente as possibilidades de abertura e abordagens revolucionárias do Tanztheater.

---

<sup>28</sup> Tradução do inglês da autora. SERVOS, 2008, p. 17.

Pina Bausch iniciou muito cedo sua formação no *ballet* clássico, e aos 15 anos foi estudar na Folkwang Schule, na cidade de Essen, na época dirigida por Kurt Jooss, tendo uma formação profissionalizante de quatro anos em dança. Em 1960, recebeu uma bolsa da DAAD para estudar na Julliard School of Music, em Nova Iorque. Bausch cruza o Atlântico e descobre o universo da dança moderna americana, que na época estava fervilhando de novas ideias e pesquisas de linguagem. *Happenings*, *performances*, *living theater* e inúmeras experiências com cruzamentos das linguagens artísticas estavam ocorrendo em solo americano naquele momento. A coreógrafa permanece por três anos em Nova Iorque.

Ao voltar para Alemanha, em 1963, Bausch vai dançar no recém-formado Folkwang Tanzstudio (FTS), também dirigido por Jooss, e permanece no FTS durante cinco anos. Porém, insatisfeita com o trabalho como bailarina na Companhia, inicia, em 1969, sua carreira como coreógrafa com o espetáculo *Im Wind der Zeit* (No vento do tempo), recebendo o primeiro prêmio no Choreographisches Wettbewerb von Köln (Concurso Coreográfico de Colônia). No ano seguinte, 1970, coreografou *Nachnull*, espetáculo que descreve as consequências de uma catástrofe, e em 1971, convidada como coreógrafa por Arno Wüstenhofer, diretor dos teatros de Wuppertal, realiza a obra *Aktionen für Tänzer*, peça que representa uma dança grotesca da morte (SERVOS, 2008).

Os dois últimos espetáculos acima citados têm abordagens e temáticas parecidas com as de *A Mesa Verde*, de Kurt Jooss: em *Nachnull*, os bailarinos aparecem vestidos de esqueleto, assim como o personagem de Jooss, que representa a morte e realiza uma “dança da morte”, tema que Bausch aborda em *Aktion für Tänzer*. Nesta mesma coreografia, os bailarinos representam figuras deformadas<sup>29</sup>, assim como o gestual apresentado pelos bailarinos de *A Mesa Verde*, representando os líderes mundiais na cena mais famosa da obra-prima de Jooss e que dá o nome a mesma: a cena da grande mesa em que políticos decidem o futuro das nações. A cena utiliza o gestual retirado do cotidiano e o amplia em grande escala a ponto de deformá-lo, tornando o que seria um movimento familiar em algo grotesco<sup>30</sup>, criando o efeito de “estranhamento” Brechtiano, que possibilita ao público um distanciamento da cena para observá-la de outro ponto de vista, estimulando um posicionamento político sobre a questão tratada.

---

<sup>29</sup> SERVOS, 2008, p. 18-19.

<sup>30</sup> Anexos – Vídeo 6.

Bausch sofreu forte influência do trabalho de seu Mestre Jooss, porém desenvolveu seu próprio trabalho, utilizando cada vez mais elementos do teatro e de outras linguagens artísticas em suas coreografias. Com uma abordagem muito própria, a coreógrafa incorpora elementos da dança moderna americana e do teatro da década de 1960 dos Estados Unidos que pôde vivenciar no período em que estudou em Nova Iorque, dialogando com elementos da tradição da dança moderna alemã:

Esteticamente o *Tanztheater* descende das inter-relações entre protagonistas da Dança de expressão alemã, da atividade de Kurt Joos na Folkwang Hochschule de Essen, assim como da influência da dança moderna americana, já que os mais significativos coreógrafos de *Tanztheater* da primeira geração estudaram em New York e alguns atuaram, inclusive, por vários anos em diferentes companhias americanas (PEREIRA, 2010, p. 37).

Assim, Pina Bausch começa a se destacar como coreógrafa, e em 1973, aos 33 anos, assume o cargo de coreógrafa-residente da Ópera de Wuppertal, e ao assumi-lo, modifica seu nome para Tanztheater Wuppertal. Bausch ocupou esse cargo até seu falecimento, em junho de 2009.

### **1.2.2 *Tanztheater Wuppertal – Pina Bausch***

O início do trabalho de Bausch com o Tanztheater Wuppertal, em 1973, não foi nada fácil. O público, acostumado a ver peças de *ballet* com bailarinas perfeitas, sempre sorrindo e mostrando suas capacidades virtuosas, não conseguia entender as obras da coreógrafa e muitos saíam no meio do espetáculo insatisfeitos. Porém, Bausch continuou desenvolvendo o trabalho artístico em que acreditava, e quando o mundo passou a olhar suas obras com mais atenção e maior abertura, tornou-se um ícone tanto da dança quanto do teatro do fim do século XX e início do século XXI.

Começou com a Companhia coreografando óperas conhecidas, como as duas óperas de Christoph W. Gluck (1714-1787), *Iphigenie auf Tauris* (*Ephigênia em Taurus*) (1973) e *Orpheus und Eurydike* (*Orfeu e Eurídice*) (1975), bem como a obra de Igor Stravinsky *Le Sacre du Printemps* (*Sagração da Primavera*) (1975), sendo esta, considerada uma de suas obras-primas. Nesse início de carreira como coreógrafa do Tanztheater Wuppertal, apesar de uma já

revolucionária abordagem, Bausch ainda seguia um modelo mais tradicional de dança: utilizando movimentos em coro, coreografia proposta e ensaiada basicamente por ela, e a criação da obra a partir de uma dramaturgia previamente escolhida.



Fig. 3 – *Ephigênia em Taurus*

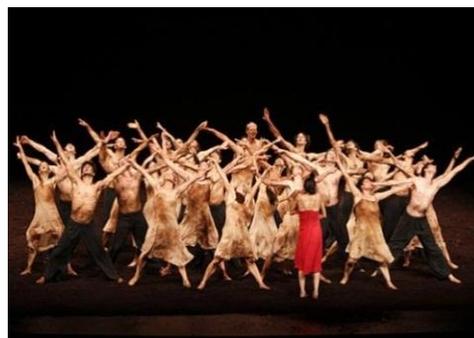


Fig. 4 – *Sagração da Primavera*

Sobre a abordagem de Bausch nos trabalhos criados a partir de uma dramaturgia pré-concebida, Climenhaga afirma:

Aqui, ao invés de seguir um padrão linear da ópera ou do *ballet* originais, Bausch pega a condição básica que conduz cada história para agir como uma metáfora pela qual se desenvolvem movimentos e atitudes corporais. Sua técnica de colagens envolve a ideia de criar uma perspectiva multifacetada da história, recriando a condição e a atmosfera de cada história ao invés de contá-la através de uma narrativa linear mais convencional (CLIMENHAGA, 2009, p. 10)<sup>31</sup>.

A partir de *Blaubart (O Barba Azul)* (1977), Ópera de Béla Bartóks (1881-1945), Pina Bausch começa a construir seus espetáculos utilizando o material trazido pelos bailarinos como resposta aos seus estímulos, às suas perguntas. Os bailarinos deveriam buscar as respostas às perguntas de Bausch em seu cotidiano e em seu imaginário, e dessa maneira o gestual cotidiano foi se tornando cada vez mais recorrente nas obras da coreógrafa: “Ela (Bausch) ampliou o repertório técnico para a dança moderna, introduzindo ainda novos elementos, como gestos cotidianos, falar, correr, rir ou chorar, alterando assim a própria forma de atuação do bailarino” (CYPRIANO; ABELLE, 2005, p. 28).

<sup>31</sup> Tradução da versão em inglês da autora. CLIMENHAGA, 2009, p. 10.

*Blaubart* pode ser considerada uma obra de transição, em que a coreógrafa começa a se utilizar do material dos bailarinos. No entanto, tal obra ainda tem como pano de fundo uma narrativa e a busca – de alguma maneira – “contar uma história”, partindo de uma dramaturgia pré-definida. Mas não por isso a coreógrafa se utilizou de formas previsíveis e modelares. Pelo contrário, sua obra *O Barba Azul* é surpreendente e de extrema contundência, trazendo uma interpretação extremamente visceral e traduzindo em movimento toda a angústia das personagens, principalmente as do sexo feminino.

Nessa obra, Bausch também se utiliza de outros suportes artísticos: em cena está presente um gravador de áudio e toda trilha sonora é manipulada de dentro da cena pelo bailarino que representa *O Barba Azul*<sup>32</sup>: “Porque a música é integrada na ação teatral, o significado do gravador se eleva além de uma mera necessidade técnica”<sup>33</sup> (SERVOS, 2008, p. 45). O gravador torna-se um símbolo do poder e do controle masculino tanto sobre a cena quanto sobre as intérpretes e as personagens. Torna-se uma metáfora do poder do Barba Azul.



**Fig. 5** – Jean Minarik em *Blaubart* com o gravador ao fundo

Com o passar do tempo, as obras de Bausch começam a ganhar uma espécie de marca registrada, com alguns elementos recorrentes: colagem de cenas a partir de livre associação; utilização de músicas das mais variadas nacionalidades; utilização de cenários que delimitam uma atmosfera e ao mesmo tempo expandem suas possibilidades de utilização, como o palco

---

<sup>32</sup> Na primeira montagem do espetáculo, em 1977, interpretado pelo bailarino Jan Minarik (1945).

<sup>33</sup> Tradução da versão em inglês da autora. SERVOS, 2008, p. 45.

fornado por elementos da natureza, grama, folhas, água, terra, flores; longos vestidos esvoaçantes que “dançam” junto com as bailarinas e ternos impecáveis para os homens, roupas retiradas do cotidiano ou de situações reais, e não figurinos de *ballet* com suas malhas e “tutus”<sup>34</sup>; e, claro, o hibridismo de linguagens, no qual ao bailarino é permitido falar, dançar, cantar, contar piadas, interpretar, conversar com a plateia, enfim, se expressar da maneira que julgar necessária.

Nesse contexto, a participação criativa dos bailarinos se torna cada vez mais importante, e cada vez vão se inserindo mais teatralidade e movimentos cotidianos nas obras da coreógrafa<sup>35</sup>: “(...) Mudar a dança do nível da abstração estética para um comportamento físico cotidiano não é simplesmente uma questão de estilo – também mudou o próprio significado da dança”<sup>36</sup> (SERVOS, 2008, p. 22).

Na década de 1980 os trabalhos da coreógrafa começam a ficar cada vez mais teatrais e menos “dançados”, como se pode observar em *1980 – ein Stück von Pina Bausch*<sup>37</sup>, em que se veem quase o tempo todo bailarinos realizando pequenas cenas teatrais. Vê-se também uma abordagem mais cômica das obras, porém o efeito cômico surge com tom de ironia e quase sempre de maneira extremamente ácida, como se pode observar na cena final de *Nelken* (1982), em que todos os bailarinos, homens e mulheres, um por vez entram em cena trajando vestidos, e montam uma pose no centro do palco com os braços em “quinta posição”<sup>38</sup>, fazendo uma alusão à pose do *ballet* clássico, tudo isso logo depois de terem contado para a plateia experiências pessoais traumatizantes em aulas de dança.

Em 1986, Bausch iniciou o primeiro projeto de criação realizado a partir de uma residência da Companhia em determinada cidade ou país<sup>39</sup>. Assim, *Viktor* (1986) surgiu da

---

<sup>34</sup> Os figurinos são desenvolvidos por Marion Cito. “Marion Cito nasceu em 1938 em Berlim, completou sua formação em dança em sua cidade natal sob Tatjana Gsovsky, que posteriormente a empregou na Deutsche Oper. A partir de 1972, ela trabalhou com Gerhard Bohner, em Darmstadt, antes de Pina Bausch levá-la, em 1976, como sua assistente no Tanztheater Wuppertal, onde ela também trabalhou como bailarina. Após a morte do cenógrafo e figurinista Rolf Borzik, em 1980, ela assumiu os figurinos, continuando e desenvolvendo a abordagem estética de Borzik. Ela explora de maneira persistente o delicado equilíbrio entre a elegância e o cotidiano, e assegura que a aparência da Companhia permaneça colorida e rica em sensualidade” (<http://www.pina-bausch.de/en/dancetheatre/costumes/cito.php>, consultado em 20/06/2012).

<sup>35</sup> FERNANDES, 2007, p. 42; CLIMENHAGA, 2009, p. 20.

<sup>36</sup> Tradução da versão em inglês da autora. SERVOS, 2008, p. 22.

<sup>37</sup> Deutsches Tanzfilminstitut Bremen. Opernhaus, Wuppertal, 2012.

<sup>38</sup> *Ballet* clássico.

<sup>39</sup> Em 2001, seguindo esse modelo de residência, o Tanztheater Wuppertal cria pela primeira vez um espetáculo inspirado em um país, e não em uma cidade. *Água* (2001) foi o espetáculo criado a partir da residência da Companhia no Brasil. O último espetáculo produzido por Bausch com a Companhia, *Como el mosquito em la*

residência da Companhia em Roma. Os espetáculos inspirados em cidades ou países não têm o intuito de ilustrar uma cultura ou de querer reproduzir momentos vivenciados pela Companhia durante a viagem; são criados a partir das impressões e da relação pessoal de cada intérprete com o local visitado. O enfoque está em como essa experiência marcou cada um e como isso pode ser reverberado na construção poética da cena.

Nos espetáculos da década 1990, Bausch começa a “retornar” para a dança e alternar entre movimentos “puramente dançados”, elementos “puramente teatrais” e elementos por natureza híbridos, em que a coreografia surge do jogo teatral, como se pode observar em *Danzón* (1995). A cena é realizada pelas brasileiras Ruth Amarante e Regina Advento<sup>40</sup>, na qual elas se dão as mãos, uma de frente para outra e de perfil para o público, inclinam o tronco para frente, formando um ângulo de noventa graus com as pernas, e passam o vestido de uma para a outra, que está só de calcinha e sutiã. Aqui se observa uma partitura coreográfica que surge de um jogo cênico e poder-se-ia considerar um elemento “híbrido por natureza”.

No século XXI, vê-se nas obras de Bausch um retorno da dança e da busca por uma beleza poética por meio do movimento “puro” ainda com mais força, e os elementos teatrais passam a ser utilizados quase como um complemento:

(...) seus trabalhos (Pina Bausch) mais recentes retornam à dança, mas agora, tendo passado pela atmosfera transformadora da consciência teatral e carregando o peso de uma nova forma de aproximação da plateia e criando o trabalho em um mundo radicalizado (CLIMENHAGA, 2009, p. 32-33).

Observam-se também menos movimento de grandes coros e mais solos, alguns duos, e movimentos em pequenos grupos. Isso não quer dizer que não existam mais movimentos coletivos, apenas que de uma forma geral se observam em menor quantidade nas obras mais atuais. As cenas teatrais “puras” ainda permeiam as obras, porém muito menos do que se percebe nas obras da década de 1980 e 1990<sup>41</sup>.

---

pedra, ay sí, sí, sí. (2009), foi resultado da residência da Companhia no Chile. [http://www.pina-bausch.de/en/pieces/new\\_piece\\_2009.php](http://www.pina-bausch.de/en/pieces/new_piece_2009.php). Consultado em 12/03/2012.

<sup>40</sup> Toma-se como referência a apresentação do espetáculo do dia 15/10/2010 na Opernhaus, em Wuppertal.

<sup>41</sup> Espetáculos desse período a que tive oportunidade de assistir em vídeo ou ao vivo: *1980 – ein Stück von Pina Bausch* (1980), gravação observada no Deutsches Tanzfilminstitut Bremen, 2010, e assistida ao vivo em 2012. O espetáculo é extremamente teatral; utiliza poucos “movimentos de dança” e verticaliza no humor ácido. *Nelken* (1982), apresentação observada na 14.<sup>a</sup> Bial de Dança de Lyon, 2010. O espetáculo tem muitos momentos teatrais e momentos coreográficos em coro que surgem de pequenos gestos derivados de gestos cotidianos ou de

Na dança teatral, a personalidade, as histórias e as vivências dos intérpretes permeiam o processo de criação das obras. Bausch verticalizou seu trabalho nesse sentido. Buscava expor o lado mais humano de seus bailarinos, quebrando a ideia de um bailarino idealizado que consegue fazer as mais diversas piruetas em nome de um virtuosismo técnico. Expõe um bailarino humano, frágil, com dúvidas e inquietações, fazendo com que o público se identifique com o ser humano à sua frente, mas não impedindo que o bailarino possa se utilizar das diferentes técnicas apreendidas ao longo de sua carreira. A técnica é utilizada como meio para a expressividade, e não como fim em si mesma.

Segundo Gil (2004), o bailarino “se coloca na dificuldade”, referindo-se aos desafios técnicos que esses se impõem, sempre buscando o desequilíbrio e a instabilidade. Bausch trabalha essa “dificuldade” da criação não apenas no âmbito externo, físico, mas no âmbito psicológico e sentimental. O bailarino é colocado em um “lugar de dificuldade”, no qual tem de enfrentar seus medos e segredos e conseguir expô-los de maneira poética. Assim, Bausch mantém seus bailarinos na instabilidade e faz do desequilíbrio o motor propulsor para a criação, pois somente partindo do desequilíbrio o homem consegue se deslocar.

*Kontakthof* (1978), espetáculo utilizado como referência para a atual pesquisa, estreou no final da década de 1970 e já traz características fortes da abordagem mais radicalmente teatral da coreógrafa da década de 1980, e praticamente todas as células coreográficas realizam-se em grupo e construíram-se a partir da combinação de movimentos retiradas da vida cotidiana.

---

clichês ilustrativos. *Palermo* (1989), gravação observada no Deutsches Tanzfilminstitut Bremen, 2010. A obra ganha um tom mais político ao colocar um muro que desaba em cena e fazer com que os bailarinos dancem em meio aos escombros. *Danzón* (1995), apresentação observada na Opernhaus Wuppertal, 2010. A obra equilibra momentos mais teatrais com momentos mais dançados, e nos momentos em que o destaque maior é do movimento, que são, em geral, solos, evidencia-se um modelo que é recorrente nas obras mais recentes. *O Dido* (1999), gravação observada no Deutsches Tanzfilminstitut Bremen, 2010. O espetáculo se passa em um ambiente que remete a uma sauna, e as cenas e coreografias partem dos jogos que surgem da relação com esse local.



## CAPÍTULO II

*“O papel do gesto  
não é exprimir os fenômenos da inteligência,  
mas os fenômenos do coração.”*

François Delsarte <sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> MADUREIRA, José Rafael. **François Delsarte**: personagem de uma dança (re)descoberta. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002, p. 7.

## O GESTO

“Um gesto vale mais do que mil palavras”, já diria o velho ditado. Mas o que define o gesto? Qualquer movimento corporal pode ser considerado um gesto? Ou gestos são apenas movimentos corporais com uma codificação clara e comum a uma sociedade, dos quais, quando realizados, imediatamente se compreende seu significado? Podem-se considerar movimentos abstratos de dança um gesto?

Segundo o dicionário Michaelis:

*sm (lat gestu)* **1** Movimento do corpo, principalmente das mãos, braços, cabeça e olhos, para exprimir ideias ou sentimentos, na declamação e conversação. **2** Aceno, mímica, sinal. **3** Aspecto, aparência, parecer. **4** Semblante<sup>43</sup>.

Segundo Laban, “Os gestos são ações das extremidades, que não envolvem nem transferência nem suporte de peso. Podem dar-se em direção ao corpo ou para longe dele” (LABAN, 1978, p. 60). Já no conceito pós-dramático definido por Lehmann, vê-se:

O gesto é aquilo que fica em suspenso em cada ação voltada para um objetivo: um excedente de potencialidade, a fenomenalidade de uma visibilidade como que ofuscante, que ultrapassa o olhar ordenador – o que se torna possível porque nenhuma finalidade e nenhuma reprodutibilidade enfraquece o real do espaço, do tempo e do corpo. O corpo pós-dramático é, nesse sentido, um corpo do gesto” (LEHMANN, 2007, p. 342).

Mary Wigman utiliza o termo “Gesto expressivo”, ou “*audrucks-gebarde*”, no original alemão, para definir seu recurso de utilização do gesto em cena. Em suas coreografias, buscava expressar emoções individuais a partir de movimentações que fizessem alusões a gestos cotidianos, porém, distorcidos, estilizados, para significarem além de seus significados habituais, expressarem algo interno, indizível (CLIMENHAGA, 2009). Essa foi uma busca comum entre os representantes da dança moderna alemã, a estilização do movimento para expressão de estados internos, abordagem muito presente também no trabalho de Bausch.

Na busca de uma dança mais expressiva, Pina Bausch começa a construir seus espetáculos

---

<sup>43</sup> <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=gesto>. Consultado em 04/03/12.

a partir do material trazido por seus bailarinos. Ela passa a se inspirar no cotidiano e pede para seus bailarinos se observarem e observarem também seu entorno na busca de respostas poéticas para suas perguntas. Assim, gestos cotidianos ou figurativos voltam à cena, porém agora de outra maneira. Esses gestos não vêm necessariamente em função de uma fábula ou de uma narrativa linear<sup>44</sup> que pretende ser contada para o público. O gesto cotidiano é utilizado nas mais variadas formas, para que possa suscitar emoções que vão além de si mesmo e da sua utilização usual: “(...) Mudar a dança do nível da abstração estética para um comportamento físico cotidiano não é simplesmente uma questão de estilo – também mudou o próprio significado da dança” (SERVOS, 2008, p. 22).

## 2.1 Gesto cotidiano

O gesto cotidiano é aquele que se utiliza no dia-a-dia, gesto simples e que, em geral, não significa nada além de si mesmo. Quando se cumprimenta uma pessoa com um aceno, a finalidade, o significado desse gesto está inserido nele mesmo; ele não quer dizer nada além de um cumprimento. Esse movimento é codificado e reconhecido em determinada sociedade com determinados hábitos sociais. O significado de cada gesto e cada movimento está diretamente relacionado à sociedade em que está inserido.

Os gestos cotidianos realizam-se, em geral, de maneira consciente e com intuitos claros, se alguém penteia o cabelo é porque quer desembaraçá-lo, ou seja, são gestos funcionais, são ações com finalidades específicas<sup>45</sup>.

Entretanto, pensando em termos de interpretação para o teatro, há mil maneiras de se pentear um cabelo, e para cada uma delas se dará uma leitura diferente. Pentear o cabelo com movimentos suaves e lentos e com o olhar vago e distante pode gerar uma leitura de sonho ou de lembrança. Mas, ao contrário, pentear o cabelo com movimentos bruscos e rípidos, com

---

<sup>44</sup> Tomando como referência o modelo Aristotélico de unidades de tempo, baseado em um sistema de causa e efeito, em que cada ação tem uma reação e elas estão organizadas em ordem cronológica de acontecimento e devem apresentar um início, um meio e um fim, devendo abranger uma peripécia e uma conclusão, um desfecho dela. “A poética de Aristóteles concebe a beleza e o ordenamento da tragédia segundo a analogia com a lógica. Assim, são concebidos segundo o padrão do lógico os termos de que a tragédia tem que ser um ‘todo’ com começo, meio e fim, ligados à exigência de que a ‘grandeza’ (a extensão temporal) deve abranger precisamente o bastante para uma peripécia e a partir daí para a catástrofe conclusiva” (LEHMANN, 2007, p. 63).

<sup>45</sup> “(...) as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa” (ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães. Coleção Textos Universitários, s.d.).

velocidade rápida e olhar fixo, pode gerar uma leitura de raiva ou revolta. Enfim, até mesmo por meio de gestos funcionais do cotidiano se exprimem estados da alma, o que Stanislavski chamaria de “ação física”.

Na vida, no dia a dia, as pessoas estão sempre atravessando diferentes sentimentos, porém além deles se têm “funções”, obrigações a cumprir. Assim, mesmo que inconscientemente, demonstram-se os sentimentos que se atravessam por meio das pequenas ações, dos pequenos gestos cotidianos, por meio das diferentes qualidades de movimento com que se realiza cada um desses gestos:

Chamamos de esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente, etc. (BRECHT, 2006, p. 155).

Pina Bausch utiliza muitos gestos cotidianos em suas coreografias, e das mais diversas maneiras. Assim, da observação desses gestos pode-se perceber três formas recorrentes de sua utilização nas obras da coreógrafa, em especial em *Kontakthof*, seriam elas: gesto realista, gesto deslocado e gesto estilizado.

### **2.1.1 Gesto realista**

Segundo Stanislavski, a ação física seria a ação realizada por um personagem, coerente com as circunstâncias dadas pelo texto, ou pelo diretor. Ou seja, se a indicação é que o personagem está atrasado e nervoso, o ator deve escolher a maneira adequada de realizar suas ações para que possa comunicar essas duas “circunstâncias dadas” para o público (STANISLAVSKI, 2003a). Os estudos de Stanislavski foram desenvolvidos para interpretação de personagens realistas, dentro de um teatro realista, que buscava ao máximo se aproximar de uma representação da vida em cena. Assim, o gesto realista seria aquele colocado em cena em sua forma “pura”, ou seja, assim como na vida real.<sup>46</sup> Vê-se no palco uma “cena teatral”, como se

---

<sup>46</sup> “A tragédia é, por conseguinte, imitação de uma ação e, através dela, principalmente, (imitação) de agentes” (ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães. Coleção Textos Universitários, s.d.).

fosse uma fatia da vida no palco: “A vida é ação. Por isso é que nossa arte vivaz, que brota da vida, é preponderantemente ativa” (STANISLAVSKI, 2003a, p. 69).

Essa é uma abordagem do gesto que tradicionalmente estaria ligada ao teatro, e não à dança. Originalmente, segundo o modelo clássico de dança, mesmo que a coreografia fosse mais “figurativa” e estivesse em função de uma fábula ou narrativa, o gesto realista seria transformado e estilizado em célula coreográfica para que conseguisse contar a história pretendida de maneira “dançada”: “Em algumas danças os gestos podem referir-se a estados emocionais determinados, podendo a sua sequência contar uma história” (ANDERSON, 1987, p. 9).

Nos modelos vigentes, tanto de dança quanto de teatro, já não existem padrões tão definidos, mas em 1978, quando Bausch coloca em *Kontakthof* bailarinas sentadas em um cavalinho de brinquedo como se estivessem em um parque de diversões, ou um dos bailarinos fotografando casais no palco e depois oferecendo a fotografia para a plateia, isso foi surpreendente no universo da dança e muitas vezes não agradava ao público, o qual teria ido ao teatro esperando ver “Dança”, e não “Teatro”. As pessoas se perguntavam: “Onde estão as coreografias, o corpo de baile?”. Pina Bausch nunca impôs limites de linguagens para si ou seu Ensemble: tudo poderia ser dança.

Porém, mesmo quando se utiliza o gesto de maneira realista nas obras da coreógrafa, não será a obra inteira dessa maneira “à la Stanislavski”. Ele aparece em um momento específico, e irá dialogar com a cena que o antecedeu, que pode ter sido uma grande coreografia, uma conversa com a plateia, bailarinos cantando uma canção ou um vídeo falando sobre o acasalamento dos patos selvagens; e dialogar com a cena que virá em seguida, ou com uma cena que estará acontecendo concomitantemente. E esse “diálogo”, essa relação entre as cenas, é feito por associação, e não por uma lógica Aristotélica de causa e efeito.

Pode-se observar a utilização do gesto realista na cena de *Kontakthof* em que uma das bailarinas se dirige à plateia, pede uma moeda para uma das pessoas do público, dirige-se a um cavalinho de brinquedo, senta-se nele e insere a moeda para fazê-lo funcionar.



**Fig. 6** – Menina sentada sobre cavalinho. Versão realizada pelos adolescentes

A cena em si se realiza de maneira “realista”, ou seja, “como se” fosse na vida real. A bailarina se coloca de maneira cotidiana, tanto ao pedir a moeda quanto na relação com o brinquedo. Porém, a cena anterior a essa foi o *hip-step*, cena em que todos juntos, de frente para a plateia, vão rebolando, caminhando para frente e às vezes rebolam de costas mostrando as nádegas.



**Fig. 7** – *Hip-step* realizado por senhoras e senhores acima de 65 anos

Só o fato de a cena vir logo após o *hip-step* já a coloca de maneira deslocada no contexto geral do espetáculo, mesmo sendo ela realizada de maneira realista. Além disso, enquanto a bailarina se coloca no cavalinho, um homem traz uma das mulheres de braços dados e a deixa na boca de cena. Ela, de olhos fechados, começa a fazer pequenas carícias em si mesma, gerando uma sensação de solidão, que é salientada também pela bailarina sentada no cavalinho que não funciona.

Quando o cavalinho não funciona, ela retorna ao público para pedir outra moeda, gerando um efeito cômico, que deixa o público mais vulnerável, mais aberto e sensível ao abandono das mulheres que estão se posicionando sozinhas pelo palco de olhos fechados e se acariciando. Quanto maior for o efeito cômico, por sua capacidade direta de emocionar, a tendência é que o espectador tenha uma maior abertura para o drama que vem em seguida. O fato de a plateia rir “tira o seu chão” e a deixa mais vulnerável para chorar.

Finalmente, depois de algumas tentativas frustradas de fazer o cavalinho funcionar com moedas, a bailarina chama um dos bailarinos que “descobre” que o brinquedo estava fora da tomada. Ela pede mais uma moeda ao público e desta vez monta no cavalinho e consegue fazê-lo funcionar. Aos poucos, outras bailarinas pedem moedas para um dos bailarinos e começam a fazer uma fila para brincar no cavalinho. Toda a cena é realizada de maneira realista, apesar de estar totalmente deslocada de seu contexto original. Assim, os gestos, as ações e a cena são construídos de maneira realista, porém pode-se dizer que a cena causa um estranhamento quando vista do macrocosmo do espetáculo, pois está completamente deslocada de seu “lugar comum”.

De acordo a observação que se fez, é da maneira acima descrita que se encontram os Gestos Realistas em *Kontakthof*. Ou seja, no contexto geral do espetáculo, apesar de toda uma interpretação realista, pode-se dizer que o gesto realista está deslocado, contrastando com a cena anterior e com a que vem a seguir; e muitas vezes com uma ou mais cenas concomitantes, buscando um diálogo com elas.

Apesar de Bausch e Stanislavski utilizarem os gestos realistas de maneiras diferentes em suas obras, parece que ambos tinham a mesma preocupação, qual seja de que esse gesto se realizasse de maneira “verdadeira”, ou, em outras palavras, que fosse realizado a partir de um impulso interno. Bausch costumava afirmar: “O que me interessa não é como as pessoas se

movem, mas sim o que as move” (Pina Bausch)<sup>47</sup>. Já Stanislavski parece afirmar o mesmo com diferentes palavras:

Assim, os impulsos interiores – o ímpeto de agir e as ações interiores propriamente ditas – adquirem em nosso trabalho uma importância excepcional. São nossa força motriz nos momentos de criação, e só é cênica a criatividade que se fundamenta na ação interior (STANISLAVSKI, 2003a, p. 70).

### **2.1.2 Gesto estilizado**

Gil (2004) utiliza o termo “gesto dançado” para o movimento dançado independentemente de significados prévios ou de gestos cotidianos. Nesse caso, pretende-se observar de que maneira Bausch utiliza o gestual cotidiano como elemento para composição coreográfica do gesto dançado, do gesto estilizado:

Todos esses movimentos (signos indicativos) se fundem e se inserem no movimento dançado, de tal modo que “o gesto dançado de indicar” contém nele os movimentos da emoção, do pensamento, da visão, etc. Agora é todo o corpo em ação que é o sentido do signo: o corpo não significa o gesto de apontar o dedo para um pássaro que voa, e o movimento do sentido (ou da gênese do sentido) que o gesto, na sua forma estática, condensava nele (Gil, 2004, p. 97-98).

Nessa abordagem Bausch se aproxima da antiga tradição figurativa, em que o gestual cotidiano era estilizado dentro de uma célula coreográfica, porém sem a antiga necessidade de uma narrativa fabular. Em suas obras, a estilização vem em função da expressão, e não da figuração. Por exemplo, em *Kontakthof*, na cena em que os intérpretes começam a caminhar em círculo, todos no mesmo ritmo, olhando para a plateia com um meio sorriso e fazendo uma sequência de pequenos gestos com as mãos na altura do quadril, polegares para fora, colocam as mãos no bolso da calça, pegam uma mão na outra, depois pegam as mãos nas costas, olham para trás, mãos na cintura, e contam 1, 2, 3, 4 com os dedos, esfregam as mãos, contam novamente, 1, 2, 3, 4 com os dedos, mexem na orelha e para terminar enchem as bochechas de ar como um balão e recomeçam a sequência, sempre caminhando em círculo e olhando para o público com um meio sorriso.

---

<sup>47</sup> <http://www.dw.de/dw/article/0,1682335,00.html>. Consultado em 20/06/2012.

Todos realizam os movimentos juntos, como uma coreografia, fazendo com que se veja poesia em cada um desses gestos usados cotidianamente e que são tão “insignificantes”, que muitas vezes nem se percebe a sua realização. O fato de se realizarem em grupo e em sincronia também dá mais força ao movimento e gera certa comicidade. É interessante, prende a atenção.

Podem-se observar células coreográficas análogas a essa em outros espetáculos da coreógrafa em que ela seleciona pequenos gestos, realizados praticamente só com as mãos e braços, e às vezes com a cabeça, pelos bailarinos juntos, em fila, em linha ou, como no caso acima citado, em círculo. Veem-se na obra *Nelken* repetidas vezes os bailarinos entrarem em fila fazendo quatro gestos que “representam” ou mimetizam de maneira quase infantil, ingênua, as quatro estações do ano: inverno, primavera, verão e outono.

Na peça *1980*<sup>48</sup> também se vê uma fila de bailarinos realizando os mesmos gestos, desta vez mais abstratos, porém o princípio é o mesmo das duas outras coreografias acima citadas. Os bailarinos do Ensemble entram algumas vezes durante o espetáculo realizando juntos esses gestos e sempre acompanhados pela mesma música, e, em fila, caminham também pela plateia. Nesse caso, a célula se repete algumas vezes ao longo do espetáculo, como um *Leitmotiv*:

Desde os primeiros espetáculos de Bausch, manifestações populares foram traduzidas para o palco, como as famosas cenas de “trenzinho”, nas quais toda a companhia caminha em fila pelo palco realizando os mesmos movimentos com as mãos, cenas certamente inspiradas em festas alemãs (CYPRIANO; ABELLE, 2005, p. 101).

Nos exemplos acima citados, a célula coreográfica é formada quase que inteiramente de pequenos gestos, que envolvem em sua maioria somente braços, cabeça e um pouco do tronco. Porém, também se observa outra forma de utilização do gesto estilizado nas coreografias de Bausch. No meio de uma célula coreográfica mais vigorosa, que se poderia chamar de uma célula de “dança pura”, onde todo o corpo do intérprete está envolvido no movimento, veem-se giros, pernas, equilíbrio, mudanças de plano e de peso. E no meio desse turbilhão, em que o encantamento acontece pela simples beleza do movimento, vê-se um gesto que se reconhece (figurativo ou funcional) e depois já não se vê mais, pois já se transformou em dança novamente. O gesto aparece no meio do movimento quase como um *flash*, e em seguida se transforma novamente em um belo movimento dançado.

---

<sup>48</sup> Wuppertal, 2012. Gravação, Bremen Tanzarchive, 2010.

Observa-se algo análogo no solo que Bausch realiza no espetáculo *Danzón*<sup>49</sup>(1995). Mesmo se realizando com movimentos lentos e contínuos, envolvendo-se praticamente apenas braços e tronco. Segue-se uma sequência de movimentos abstratos, que a coreógrafa realiza de olhos fechados e de maneira muito suave. O movimento emana beleza e poesia por si.



**Fig. 8** – Solo de Pina Bausch em *Danzón* (1995)

Ao fim, vê-se emergir de seus longos braços dançantes uma aceno, um adeus de olhos abertos, e esse pequeno gesto surge com muito mais força porque se seguiu à sequência de movimentos, e o pequeno detalhe de os olhos se abrirem salta à vista. Tudo isso perfeitamente acompanhado pela música, que parece quase chorar junto com a bailarina<sup>50</sup>:

Evidentemente, é necessário que a estilização não suprima a naturalidade do objeto, mas, sim, que a intensifique. Porém, seja qual for o caso, a verdade é que um teatro que tudo extrai do *gesto* não pode prescindir da coreografia (BRECHT, 2005, p. 164).

### **2.1.3 Gesto deslocado**

Considera-se aqui gesto deslocado quando se utiliza um gesto cotidiano deslocado de seu lugar original, ou seja, deslocado de sua utilização no dia a dia, gerando um estranhamento na plateia: “Numa reprodução em que se manifeste o efeito de distanciamento, o objeto é suscetível de ser reconhecido, parecendo, simultaneamente, alheio” (BRECHT, 2005, p. 145).

<sup>49</sup> Pina Bausch dançava apenas em dois espetáculos da Companhia: *Café Müller* e *Danzón*. Assisti ao espetáculo em 2010 em Wuppertal, e o solo de Pina Bausch foi realizado por um jovem bailarino da Companhia, Aleš Čuček.

<sup>50</sup> Anexo – Vídeo 7.

O fato de se colocar um elemento do cotidiano em cena já poderia causar esse primeiro estranhamento, pois mesmo que se realize de maneira realista, já estaria fora de seu contexto original, que é a própria vida. No caso das obras de Bausch, como se viu acima, esse estranhamento se acentua, uma vez que as cenas realistas se encontram completamente deslocadas de seu contexto original. Na própria ficção ela é inserida apenas como um recorte.

Na presente dissertação, considera-se o gesto deslocado quando além do deslocamento da vida para a cena, dentro da própria ficção, ele não é representado da mesma forma que no cotidiano, como, por exemplo, em *Água* (2001), quando a bailarina Regina Advento pega uma escova de cabelo e penteia com ela todo o corpo. A ação de pentear é cotidiana, mas causa um estranhamento, porque a bailarina extrapola essa ação. A ação sai de uma dimensão funcional e ganha uma dimensão poética: “Coisas que viraram uma segunda natureza na vida cotidiana podem agora ser percebidas pela primeira vez distanciadas, o que é permitido por um novo estranhamento” (SERVOS, 2008, p. 26).

Assim, Bausch se utiliza do gestual cotidiano deslocado, ressignificando nossa relação com cada pequeno gesto, cada pequeno movimento e com cada um dos sentimentos que os suscitam. Quando se vê em *Kontakthof* um grande grupo, unido, de frente para o público rebolando e avançando para frente, ora rebolando de costas, para depois tornar a rebolar de frente, sempre avançando, sempre no ritmo da música (*hip-step*), esse gesto, essa ação, está completamente deslocado de seu contexto original. O rebolar para frente é colocado quase como uma marcha e atinge um lugar poético próximo à estética do absurdo, e talvez por isso seja tão interessante. É improvável, surpreendente e pega o espectador desprevenido.

Rebolar é um movimento que em geral está relacionado à sexualidade, ao jogo da conquista, símbolo de um despudor e, por conseguinte, envolto por muitos “tabus” sociais. O estranhamento vem quase em um sentido oposto: por ser um “tabu”, em geral não se trata de maneira aberta ou cotidiana esse movimento. Bausch faz justamente o oposto: coloca um “exército” de bailarinos realizando a sua “marcha rebolado”, como se fosse a coisa mais normal do mundo, o que torna a situação ainda mais absurda e ainda mais interessante:

Apresentado deste modo, o acontecimento único e especial assume um aspecto “estranho”, pois surge como algo geral, algo que se tornou um costume. Já o fato de se perguntar se é ao próprio acontecimento, ou a qualquer aspecto dele, que deverá ser dado o alcance de um costume, distancia esse acontecimento (BRECHT, 2005, p. 160).

No início do espetáculo, vê-se uma cena análoga, em que os intérpretes estão mais ou menos na mesma formação da cena acima citada (*hip-step*), ou seja, bem próximos, em grupo, centralizados no fundo do palco e de frente para a plateia. Desta vez eles começam a caminhar para frente com um passo de cruzar uma perna sobre a outra – como um gesto que se associa ao cruzar de pernas de uma secretária – e a cair com o quadril para o lado, remetendo à ação de sentar. E assim os intérpretes vão caminhando para frente realizando a ação: “chuta, cruza, senta, abre”, com uma movimentação análoga à da “secretária” sentando na cadeira, porém todos realizam juntos, em coro.

Novamente a cena se torna ainda mais interessante pelo fato de os intérpretes não demonstrarem grandes reações. Realizam o movimento de maneira quase “*blasée*”, sem expressão facial. Aqui Bausch utiliza mais um dos elementos necessários ao efeito de distanciamento apontado por Brecht: “A poesia devia estar, talvez, mais nas situações do que na expressão das personagens que reagem às situações” (BRECHT, 2005, p. 115).

A expressão facial é um recurso de extrema importância para a construção do gesto deslocado na cena de Bausch. Na verdade, é interessante notar como a expressão facial é milimetricamente definida. O intérprete nunca está com o rosto “vago”; cada ângulo e cada expressão são precisos. Segundo as indicações de Jo Ann Endicott, no *workshop* ministrado em Bremen, e como aponta Bausch no documentário *Tanzträume*, nas duas cenas acima citadas a indicação é para os intérpretes fazerem “*pocker face*”, essa expressão facial meio neutra, sem expressividade, muitas vezes contrastando com o movimento realizado pelo corpo.

Na cena em círculo, quando realizam pequenos gestos com as mãos, os intérpretes devem olhar para o público com um meio sorriso, sugerindo uma paquera. Em algumas diagonais, o olho e a cabeça devem apontar para a diagonal esquerda alta; na dança das *pink girls*, os olhos e os sorrisos dançam com as intérpretes. Como se observou no *workshop* ministrado por Endicott e no documentário *Tanzträume*, até a angulação do olhar é definida para assegurar o resultado desejado.

Assim, o estranhamento pode vir tanto pela disposição do movimento em si quanto pela relação entre o movimento e a expressão facial. Em uma das cenas de *Kontakthof*, casais começam a ir para frente a fim de fazer uma espécie de apresentação de seus companheiros, e começam a fazer pequenas agressões um ao outro, apresentando-as como em um número de

circo. Apesar da “dor”, o casal continua sempre sorrindo, mantendo uma máscara social, e segue nessa apresentação de “horrores”, puxões no nariz, aperto no bico do seio e pisada no pé.



**Fig. 9** – Cena das “agressões”, na versão realizada por adolescentes

Se a cena fosse apresentada de outra maneira, se o casal simplesmente aparecesse brigando, isso poderia causar um desconforto na plateia, mas não necessariamente um estranhamento. Seria uma cena possível de encontrar na vida real, pois casais brigam e muitas vezes se agridem, física e/ou verbalmente. Observando uma cena realista de briga entre casal, o espectador pode se colocar em um ponto de vista passivo e se isentar, como se aquilo estivesse acontecendo com aquele casal, e isso não diz respeito a ele. Porém a partir do momento em que essas agressões são colocadas de maneira deslocada, e mais do que isso, literalmente apresentadas para o público como um “grande ato”, essas ações se tornam simbólicas e se redimensionam. A partir de então elas se tornam um símbolo de todas as pequenas “agressões” feitas uns aos outros todos os dias, em pequenas descortesias que aos poucos vão se estabelecendo nas relações cotidianas:

O objetivo do distanciamento é distanciar o “gesto social” subjacente a todos os acontecimentos. Por “gesto social” deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época (BRECHT, 2005, p. 109).

Assim, o gesto não aparece como o gesto realista, realizado como na vida real; ele é literalmente apresentado ao espectador e já vem com um comentário por cima. É apresentado com um ponto de vista conceitual, para que o espectador possa ter um posicionamento crítico

sobre ele, e não apenas um arrebatamento emocional provocado por uma identificação. Segundo Brecht, “Seria demasiado difícil, por exemplo, apresentar a teoria do distanciamento fora de uma perspectiva estética” (BRECHT, 2005, p. 126).

## CAPÍTULO III

*O tom mais dominante da peça?  
O performer é visto não só como um bailarino  
mas também como indivíduo.*

Jo Ann Endicott<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Catálogo de *Kontakthof* com senhoras e senhores durante as apresentações em La Comédie de Clermont-Ferrand, 25-30/10/2005.

# **KONTAKTHOF DANÇADO POR GERAÇÕES**

## **3.1 *Kontakthof* – três versões**

*Kontakthof*, pátio de contatos, lugar de encontro, espaço de troca, de busca pelo outro. Segundo Climenhaga (2009, p. 73), o termo traduzido do alemão pode tanto significar lugar de encontro, normalmente se referindo a pátios de escola ou de prisões, como local em que as prostitutas encontram seus clientes. Na própria escolha do título da obra, Bausch evidencia uma contradição, um paradoxo, abordagem poética, segundo Gil (2004, p. 171) recorrente nos trabalhos da coreógrafa, a qual ele denomina “lógica do paradoxo”, que é também uma característica inerente aos seres humanos.

*Kontakthof* está entre os primeiros espetáculos criados por Pina Bausch com o Tanztheater Wuppertal a partir de um tema e construído com o material trazido pelos bailarinos. Sua construção girou em torno dos conflitos inerentes às relações humanas, das relações de poder, de carinho, de submissão, de descoberta e de exposição. Segundo Bausch, “Ternura e o que nasce dela foram temas importantes no trabalho” (L’ARCHE, 2007, p. 8)<sup>52</sup>.

“O que é isso? Como alguém demonstra? Para onde vai? E quão longe a ternura pode ir?” (CLIMENHAGA, 2009, p. 72)<sup>53</sup> foram algumas das perguntas que a coreógrafa fez a seus bailarinos durante o processo de criação do espetáculo. Assim, a ternura não é exposta apenas em sua abordagem mais óbvia de carinho e suavidade, mas se revela em todas as suas facetas e desdobramentos, algumas delas nem sempre agradáveis. Bausch explora as contradições humanas, tornando, assim, a obra multifacetada e universal.

*Kontakthof* segue um modelo de colagem de cenas e de livre associação, recorrente nas obras da coreógrafa. Não assistimos a uma narrativa linear, porém as cenas de alguma maneira têm uma unidade entre si, constroem uma mesma atmosfera. Estão sempre “falando” sobre o mesmo tema: as relações humanas, o desejo e a dificuldade dos Homens de se encontrar, e todas poderiam de fato acontecer em um salão de baile, ou em um café: “(...) Mas você sabe, meus pais tiveram um restaurante, eu estava sempre lá. Era um restaurante de bairro, não um

---

<sup>52</sup> Tradução da versão em inglês feita pela autora. L’ARCHE, 2007, p. 8.

<sup>53</sup> Tradução da versão em inglês feita pela autora. CLIMENHAGA, 2009, p. 72.

restaurante elegante – mas um lugar onde a vida acontece, onde casais têm brigas e casos de amor (...)” (Pina Bausch)<sup>54</sup>.

Apesar de não apresentar uma narrativa linear, os bailarinos parecem interpretar sempre o mesmo “personagem”<sup>55</sup> ou a si mesmos no decorrer de toda a obra. Assim, mesmo sem uma narrativa clara, pode-se observar o desenrolar da trajetória de cada “personagem”, principalmente dos “personagens centrais”. No entanto, é importante frisar que, apesar de haverem papéis considerados centrais, a figura do protagonista está sempre de alguma forma diluída nas obras de Bausch: “Onde protagonistas centrais aparecem, como na *Sagração da Primavera* (1975) ou *O Barba Azul* (1977), é como se eles fossem feitos anônimos, o destino deles se estende para todos os homens e todas as mulheres” (SERVOS, 2008, p. 24), abordagem que mais uma vez universaliza as obras de Bausch. Ela não está falando daquele personagem especificamente, mas sim de cada um de nós, de todos nós.

*Kontakthof* é extremamente teatral e utiliza movimentos simples e cotidianos, como colocar as mãos no bolso, esfregar as mãos, coçar a orelha, segurar os cabelos, e que, realizados em coro, ganham outra força e sentido. Praticamente toda a coreografia se constrói a partir de gestos cotidianos, estejam eles em sua forma realista, deslocados de seu sentido original ou estilizados dentro de uma célula coreográfica, como apresentado no Capítulo II desta dissertação.

Apresentou-se o espetáculo pela primeira vez com os Bailarinos do Wuppertal Tanztheater, em 1978. Em 2000, estreou-se a versão realizada por senhoras e senhores acima de 65 anos, moradores de Wuppertal, e no final de 2008 estreou-se a última versão do espetáculo, realizada por adolescentes acima de 14 anos oriundos das escolas públicas também da cidade de Wuppertal. A obra original é um dos primeiros espetáculos de Bausch com o Wuppertal Tanztheater e vem sendo apresentado há mais de 30 anos sem perder sua força e qualidade dramática, independentemente do grupo que o executa. De 1978, ano de sua estreia, para cá, muitas coisas mudaram, o mundo mudou, passamos por uma Revolução Digital; o teatro, a dança e os conceitos de arte mudaram, e ainda assim, *Kontakthof* é extremamente atual.

---

<sup>54</sup> Disponível em: [http://www.theartsdesk.com/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=1260:theartsdesk-pina-bausch-interview&Itemid=80](http://www.theartsdesk.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1260:theartsdesk-pina-bausch-interview&Itemid=80). Acessado em 01/06/2011.

<sup>55</sup> Coloca-se o termo entre aspas por não haver de fato uma construção de personagem no sentido stanislavskiano do termo. Porém, podem-se observar seus traços, ou uma *persona*, que oscila entre o intérprete e o ser ficcional.

## 3.2 Descrição dos elementos constituintes do espetáculo

### 3.2.1 O cenário de *Kontakthof*

A cenografia, do grego *skenographia* e do latim *scenographia*, síntese histórica e tecnológica do ato projetivo cênico abrange atualmente todo o processo de criação e construção do evento estético-espacial e da imagem cênica. O cenógrafo utiliza-se de elementos como cores, luzes, formas, linhas e volumes, para solucionar as necessidades apresentadas pelo espetáculo e suas matizes poéticas em diversos meios e fins (URSSI, 2006, p. 14).

O cenário de *Kontakthof*, concebido por Rolf Borzik<sup>56</sup>, constrói um grande salão de baile, uma espécie de cinema antigo, com um ar “retrô”<sup>57</sup>, remetendo à década de 1950. No fundo, um palco com uma cortina preta fechada, ao redor do espaço cadeiras simples, pretas, de madeira, encostadas nas paredes laterais.



**Fig. 10** – Cenário de *Kontakthof*. Foto da versão com adolescentes

<sup>56</sup> “Rolf Borzik nasceu em 1944 em Posna e morreu em 1980 em Essen. Estudou desenho na Escola Folkwang, em Essen, onde conheceu a bailarina e coreógrafa Pina Bausch. De 1973 até sua morte prematura, ele desenhou cenários e figurinos para o Tanztheater Wuppertal e teve uma influência decisiva na sua aparência. Os espaços e roupas criados por Borzik eram incomuns, e com uma poética intimamente relacionada com o cotidiano. Ele continuamente jogava com elementos naturais (água, terra), e seus trajes pareciam tirados da vida cotidiana, mas eram também elegantes e opulentos. Seu trabalho abriu uma perspectiva totalmente nova para cenários e figurinos de dança, mantendo-se influente durante anos após sua morte” ([http://www.pina-bausch.de/en/dancetheatre/set\\_design/borzik\\_rolf.php](http://www.pina-bausch.de/en/dancetheatre/set_design/borzik_rolf.php)). Consultado em 20/06/2012).

<sup>57</sup> Segundo o dicionário Michaelis da língua portuguesa, RETRO significa: “1 Atrás, para trás. 2 No tempo passado.” (<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=retro&CP=147081&typeToSearchRadio=exactly&pagRadio=50>). Assim surge o termo informal Retrô, para designar algo “inspirado em um passado recente, especialmente entre 1920 e 1960 (diz-se de moda, estilo, decoração, obra artística, literária, etc.)” ([http://www.dicio.com.br/retro\\_2/](http://www.dicio.com.br/retro_2/)).

Na parede do fundo, à direita, uma porta. Na parede direita, ao fundo, um piano de parede preto, e mais próximo do proscênio<sup>58</sup> uma porta camuflada na parede. Na parede esquerda, ao fundo (esquerda alta<sup>59</sup>), uma janela grande, de vidros transparentes, por onde em muitos momentos se vê a luz entrar (como na Figura 9). Ao lado da janela, mais para o meio, há outra porta camuflada na parede.

Bausch utiliza tanto o cenário quanto os figurinos a seu favor, e ambos parecem dançar com os bailarinos e contribuir ou complementar seus movimentos. A coreógrafa tem a capacidade de dar movimento aos elementos estáticos da cena. Em muitos de seus espetáculos os cenários vão se transformando no decorrer da obra<sup>60</sup>. Assim, o cenário não serve apenas como composição estética, mas torna-se um elemento de construção poética, de metáforas e de registro de linguagem: “O chão branco é coberto de folhas secas de outono (se referindo a *Blaubart*) que gravam as ações dos dançarinos, absorvem seus rastos e deixam o cenário tangível através de sons e cheiros, assim como a terra em *Le Sacre du printemps*”<sup>61</sup> (SERVOS, 2008, p. 46).

Segundo Climenhaga, o cenário de *Kontakthof* reconstrói o *Lichtburg*, um antigo cinema de Wuppertal utilizado pela Companhia como espaço de ensaio.

---

<sup>58</sup> Frente do palco.

<sup>59</sup> Referencial do espaço cênico utilizado tradicionalmente no teatro.

<sup>60</sup> Em *Nelken* (1982), os cravos, que inicialmente estão todos em pé forrando o piso do palco como se estivessem plantados, no final do espetáculo estão amassados, pisoteados, e o ambiente, inicialmente alegre e vivo termina devastado, decadente. Em *Ten Chi* (2004), a neve caindo constrói o pano de fundo da obra e determina o ritmo e a atmosfera de cada cena, e ao longo do espetáculo vai ganhando cada vez mais movimento. Cria-se uma camada grossa de “neve” que cobre o chão e “dança” no rasto de cada bailarino e da neve que cai. Já em espetáculos como *Sagração da Primavera* (1975), que tem o palco coberto de terra, e *Das Stück mit dem Schiff* (1993), que tem o palco coberto de areia, ou *Arien* (1979) e *Vollmond* (2006), que têm o palco coberto com água, o cenário se torna quase um obstáculo para o bailarino, exigindo de fato um maior esforço físico para realização dos movimentos, e ao mesmo tempo transformam fisicamente o corpo dos intérpretes – os corpos vão se “plasmando” ao cenário. No final da *Sagração da Primavera* e de *Das Stück mit dem Schiff* veem-se os bailarinos modificados pelo suor, cansaço e pelo acúmulo de terra no corpo. Em *Arien* e *Vollmond*, eles terminam encharcados.

<sup>61</sup> Tradução da versão em inglês feita pela autora. SERVOS, 2008, p. 46.



Fig. 11 – *Lichtburg*

Bausch se aproxima de conceitos levantados por Duchamp com seus *Ready Mades*<sup>62</sup> ao colocar objetos da vida cotidiana expostos como obras de arte, deslocados de seu contexto original, em galerias de arte e/ou museus. Assim, a coreógrafa traz elementos da vida cotidiana em seus cenários, transformando a relação dos espectadores com eles:

(...) Eles podem estar ao seu redor todos os dias, mas não significam nada. De repente, você coloca eles no palco e dá um novo olhar para a grama, ou para os mosquitos, ou para o barulho que você faz quando caminha – andar na água produz um caminhar diferente de andar em folhas (Pina Bausch)<sup>63</sup>.

Utilizam-se também no decorrer da peça dois microfones com pedestal, que variam de lugar, e um cavalinho de brinquedo, que ao ser colocado em cena é posicionado na esquerda baixa (proscênio). Há também um momento em que os intérpretes sentam-se com as cadeiras no proscênio, de costas para a plateia, para assistir à projeção de um filme. Para tal, abre-se a cortina ao fundo do palco para que o filme possa ser projetado na tela que está detrás dessa cortina.

---

<sup>62</sup> PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp ou castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

<sup>63</sup> Disponível em: [http://www.theartsdesk.com/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=1260:theartsdesk-pina-bausch-interview&Itemid=80](http://www.theartsdesk.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1260:theartsdesk-pina-bausch-interview&Itemid=80). Acessado em 17/06/2011.

### 3.2.2 *Figurino*<sup>64</sup>

Hoje na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade (PAVIS, 2005, p. 168).

## Mulheres

As mulheres usam vestidos de festa, que também remetem a roupas da década de 1950. Todos com um comprimento médio, um pouco abaixo do joelho, e apenas em um momento a “personagem” central utiliza um vestido longo verde. Os vestidos são de cores variadas e contrastantes, formando uma boa composição. Todas utilizam sapatos de salto, sendo quase todos pretos, com exceção de alguns poucos vermelhos. Durante a peça, realizam-se algumas trocas de roupa de acordo com as cenas.

Todas as interpretas têm um segundo vestido, preto, com um modelo básico, parecido com os vestidos coloridos, e todas têm camisola rosa, longa, sendo duas delas um pouco diferentes, com mais adereços, que são utilizadas para a cena das “*pinkgirls*”<sup>65</sup>. A intérprete que faz a cena do casal se despindo<sup>66</sup> também tem um terceiro figurino, um vestido com bolero.

Existe ainda outro modelo de vestido que se utiliza na cena em que os bailarinos entram em casais, sendo um casal por vez, usando máscaras. Esses vestidos não têm um modelo tão definido e parecem ser um disfarce usado junto com a máscara.

No decorrer do espetáculo, existem várias trocas de roupa. Algumas têm de ser feitas com extrema rapidez, algumas longe do olhar do público e outras se realizam em cena.

---

<sup>64</sup> Os figurinos também foram criados por Rolf Borzik (<http://www.pina-bausch.de/stuecke/kontakthof.php>. Acessado em 20/06/2012).

<sup>65</sup> Nome que Jo Ann Endicott, ex-bailarina e colaboradora do Wuppertal Tanztheater, responsável por ensaiar *Kontakthof* com os senhores e com os adolescentes, utiliza para se referir à cena em que as duas mulheres, “amigas”, usam o mesmo vestido cor-de-rosa, cena que se repete mais de uma vez.

<sup>66</sup> Na versão com os bailarinos a que assisti em vídeo, de 2000, a interpretação é feita pela brasileira Ruth Amarante.

## Homens

Todos os homens estão de terno escuro ou cinza, camisa branca, gravata diversificada e sapatos pretos. Alguns que não estão vestidos de preto têm um segundo terno desta cor para o momento em que todos se vestem de negro de acordo com a “ordem” de uma das intérpretes.

### 3.2.3 *Trilha sonora*

A música é assemântica, ou pelo menos não figurativa, assim, aninhada no espetáculo, ela irradia, sem que se saiba muito bem o quê. Influencia nossa percepção global, mas não saberíamos dizer que sentido ela suscita ao certo. Ela cria uma atmosfera que nos torna particularmente receptivos à apresentação. É como uma luz da alma que desperta em nós (PAVIS, 2005, p. 130).

Em *Kontakthof*, a trilha sonora, assim como o cenário e o figurino, também remete à atmosfera da década de 1950 e as músicas utilizadas são principalmente de origem alemã e inglesa. Utilizam-se músicas de Charlie Chaplin, Anton Karas, Juan Llossas, Nino Rota, Jean Sibelius e outros<sup>67</sup>: “A música é na sua maioria um *mix* de músicas populares alemãs dos anos 30 aos 50, com algumas outras adicionadas em momentos particulares” (CLIMENHAGA, 2009, p. 74)<sup>68</sup>.

A maioria das mudanças de cena é pontuada pela mudança da música. A música tem o poder de mudar a atmosfera rapidamente e, nas obras de Bausch, muitas vezes substitui a linha narrativa; a mudança da música pede uma mudança de qualidade da cena (espaço, tempo, peso). Assim, a música serve como pano de fundo para transição de cenas.

### 3.2.4 *Iluminação*

O termo iluminação vem sendo substituído, cada vez mais, na prática atual, pelo termo luz, provavelmente para indicar que o trabalho da iluminação não é iluminar um espaço escuro, mas, sim, criar a partir da luz (PAVIS, 2005, p. 201-202).

---

<sup>67</sup> Informação retirada do programa do espetáculo.

<sup>68</sup> Tradução da versão em inglês feita pela autora. CLIMENHAGA, 2009, p. 74.

A iluminação de *Kontakthof* é bastante simples e em geral tenta reconstruir uma luz natural, na tentativa de reconstruir a luz do salão de baile, que sofre influência das mudanças externas. Em muitos momentos, vê-se a luz entrando pela janela localizada na parede esquerda ao fundo, fazendo alusão à luz do dia, ou da lua que banha o salão (Figura 10). Em outros momentos, vê-se o salão escurecer e ressaltar apenas a silhueta dos bailarinos, remetendo o espectador ao crepúsculo, no qual as faces estão escondidas.

### 3.3 *Kontakthof* com bailarinos – primeira versão

Em 1978, o grupo de bailarinos que construiu o espetáculo sob a direção de Pina Bausch passou por um processo de criação em que deveriam se colocar nas situações propostas pela coreógrafa e propor ações cênicas em resposta. Nenhum bailarino poderia passar impune pelo processo de criação. Na abordagem de Bausch para construção de *Kontakthof*, perde-se o caráter de “intérprete”, tradicional nas companhias de dança. Ou seja, um bailarino que cumpre ordens e executa coreografias. Dando lugar ao trabalho do “intérprete criador”, que se questiona, investiga e busca nas suas próprias verdades maneiras de responder às questões trazidas pelo coreógrafo-diretor.



Fig. 12 – Primeira versão do espetáculo, em 1978

Durante o processo de criação dos espetáculos do Wuppertal Tanztheater, diversas cenas eram apresentadas à Pina Bausch, e a coreógrafa exigia de seus bailarinos que tivessem as cenas claras e definidas, tanto mentalmente quanto corporalmente, porque a qualquer momento ela poderia pedir que se repetisse a cena ou que se ensinasse a partitura a outros bailarinos. Depois de apresentada a cena pela primeira vez, ela entrava para a lista de materiais possíveis a serem utilizados na obra e o bailarino que a propôs tinha de ter a capacidade de reproduzi-la fielmente:

Há três tipos de respostas: por palavras, por movimento ou por ambos. Não somos obrigados a responder todas, mas tudo que respondemos é gravado em vídeo e depois algumas cenas selecionadas e retrabalhadas individualmente com Pina. É importante ressaltar que ela não acha correto afirmar que esse método é feito por improvisação, pois temos um tempo para pensar e responder. Além do mais, tudo é revisto muitas vezes. Há até respostas, de texto ou movimento, que são repassadas a outros bailarinos (ADVENTO, Regina. In: CYPRIANO; ABELLE, 2005, p. 33).

Essa exigência de precisão técnica não se limita ao período de criação dos espetáculos, mas se estende também para a sua reprodução e manutenção. Depois de pronto o espetáculo, a partitura está definida em detalhes, fazendo com que todos os “personagens” possam ser realizados por qualquer intérprete. Assim, *Kontakthof* pôde continuar sendo apresentado ao longo das gerações, sendo realizado por diferentes bailarinos da Companhia, por um grupo de senhoras e senhores acima de 65 anos (2000) e finalmente por um grupo de adolescentes (2008). De 1978 para cá, o elenco da obra mudou diversas vezes e, independentemente disso, a partitura se mantém a mesma. Observa-se o mesmo nas abordagens mais recentes do espetáculo com senhoras e senhores e com os adolescentes, ou seja, a partitura coreográfica se mantém fiel à original.<sup>69</sup>

Assim, para os bailarinos que realizaram a construção do espetáculo junto com Bausch o desafio era se colocar em relação ao tema proposto e ter a coragem de se expor; trazer materiais que partissem de uma verdade pessoal e que se materializassem nos corpos de maneira definida, suscetível a futuras mudanças e/ou repetições. Depois, reproduzir em cada uma das apresentações do espetáculo as cenas com precisão técnica e “verdade” cênica: “Porque eu mesma criei *Kontakthof* em 1978, essa peça está meio que grudada dentro de mim, as peças que você cria com

---

<sup>69</sup> Pude vivenciar esse refinamento técnico no *workshop* realizado com Jo Ann Endicott (2010, Bremen-Alemanha) no qual aprendemos trechos da coreografia de *Kontakthof*. Nessa experiência, ficou claro como cada cena é milimetricamente coreografada: o gesto, o ritmo, o olhar, a expressão facial, a posição, o ângulo, a qualidade do movimento, enfim, tudo.

Pina meio que vivem dentro de você para o resto da sua vida de alguma maneira” (Jo Ann Endicott)<sup>70</sup>.

Para os intérpretes que vieram a dançar o espetáculo já concebido, o desafio era apreender a partitura fielmente e encontrar em si um “sentido” para o seu “personagem”, descobrir o “esforço” de cada gesto. A busca é por realizar ações extremamente definidas de maneira orgânica, procurando encontrar uma vida interna, na qual a movimentação exterior venha acompanhada de um impulso interno.

Para realizar a análise do espetáculo com os bailarinos, utiliza-se como referência a gravação de 2000 no Haus Company<sup>71</sup>.

### **3.4 *Kontakthof* com senhoras e senhores acima de 65 anos – segunda versão**

Segundo Jo Ann Endicott, os bailarinos da Companhia costumavam afirmar que *Kontakthof* seria o espetáculo que eles dançariam até a velhice. Em entrevista<sup>72</sup>, ela afirmou que esse seria provavelmente o único espetáculo da Companhia que bailarinos não profissionais conseguiriam dançar. Talvez por esses e por outros motivos Bausch tenha tido a ideia de realizar uma versão do espetáculo com senhoras e senhores acima de 65 anos. A própria Bausch já estava com 59 anos na época em que realizou a montagem e se aproximava cada vez mais dessa geração com a qual iniciaria um trabalho. Pode-se imaginar que algumas questões trazidas pela terceira idade comesçassem a inquietá-la.

Em 1998, Pina Bausch iniciou o trabalho de montar o espetáculo com senhoras e senhores acima de 65 anos, pessoas comuns, moradores de Wuppertal, sem experiência com teatro ou dança, porém com desejo de novas descobertas e novos desafios. A coreógrafa colocou um anúncio no jornal local convocando os moradores interessados em participar da seleção. O anúncio dizia o seguinte: “Procura-se homens e mulheres maiores de 65, com boa saúde, que gostem de dançar, tenham um bom senso de ritmo, sem experiência no palco” (Catálogo de

---

<sup>70</sup> Disponível em: <http://www.facebook.com/video/video.php?v=1587508360885> – Tradução do inglês pela autora. Acessado em 28/05/2011.

<sup>71</sup> Gravação no Deutsche Tanzfilminstitut, Bremen, 09/2010.

<sup>72</sup> Disponível em: [http://videos.arte.tv/fr/videos/\\_kontakthof\\_de\\_16\\_a\\_83\\_ans-3704556.html](http://videos.arte.tv/fr/videos/_kontakthof_de_16_a_83_ans-3704556.html). Acessado em 28/05/2011.

*Kontakthof* com senhoras e senhores, durante as apresentações em La Comédie de Clemont-Ferrand, 25-30 de outubro de 2005).

Apareceram aproximadamente 150 pessoas e cerca de 27 foram selecionadas:

O meu desejo de ver essa peça, dessa vez mostrada por senhoras e senhores com mais experiência de vida, cresceu ainda mais forte com o tempo. Então eu encontrei coragem para dar *Kontakthof* para as pessoas mais velhas acima de '65'. Pessoas de Wuppertal. Nem atores. Nem dançarinos (Pina Bausch)<sup>73</sup>.

Beatrice Libonatti e Jo Ann Endicott, bailarinas e colaboradoras do Tanztheater Wuppertal, ficaram responsáveis por ensaiá-los, sob a supervisão de Bausch: “Quando ela (Pina Bausch) assistia ao ensaio, no dia seguinte nós recebíamos de Beatrice Libonatti longas e longas listas, páginas e páginas de correções de Pina para os *seniors*: Pina disse isso, Pina disse aquilo etc., etc.” (L'ARCHE, 2007, p. 32)<sup>74</sup>.



**Fig. 13** – Pina Bausch e Jo Ann Endicott em ensaio de *Kontakthof*

Eu não tive nenhum problema com os movimentos, olhar para o gesto e reproduzir. A dificuldade estava mais em estar com os outros, tocá-los, acariciá-los, me deixar ser tocada por eles. Na nossa idade, não é fácil. Com jovens é diferente (Jutta Geike, uma das intérpretes em Catálogo de *Kontakthof* com senhoras e senhores durante as apresentações em La Comédie de Clemont-Ferrand, 25-30 de outubro de 2005).

<sup>73</sup> L'ARCHE, 2007, p. 8. Tradução da versão em inglês feita pela autora.

<sup>74</sup> Depoimento de Karlheinz Buchwald, um dos idosos que participaram da montagem de *Kontakthof*.

Inicialmente, era pra ser apenas uma amostra, uma experiência única de apresentação, porém o trabalho foi muito bem recebido, tanto pelo público quanto pela crítica e pelos próprios intérpretes, o que fez com que os senhores enviassem uma carta para Pina Bausch pedindo para continuar a apresentar o espetáculo: “Nós queremos continuar dançando para você e continuar com futuras turnês convidadas performando *Kontakthof* por todo o mundo”<sup>75</sup> (trecho da carta) (L'ARCHE, 2007, p. 23).

Assim, o espetáculo com senhoras e senhores continua sendo apresentado até os dias atuais<sup>76</sup>, passando por diversos países. Substituem-se os intérpretes de acordo com a necessidade, mas mesmo assim o espetáculo se mantém em cartaz há 11 anos.



**Fig. 14** – *Kontakthof* com senhoras e senhores

Para análise dessa versão utilizamos o filme *Kontakthof with Ladies and Gentlemen over 65*<sup>77</sup>, incluindo os depoimentos e apontamentos presentes no texto de introdução do DVD, do catálogo e matérias de jornal publicadas sobre a obra.

---

<sup>75</sup> Tradução da versão em inglês da autora.

<sup>76</sup> Esse texto foi escrito em 2010. Na temporada 2009/2010, realizaram-se apresentações com os três elencos, incluindo as senhoras e senhores. Já na temporada 2011/2012, que vai de agosto de 2011 a julho de 2012, nem as senhoras e senhores, nem os bailarinos estão na programação com *Kontakthof*. Nesta temporada apenas os adolescentes estão performando.

<sup>77</sup> Arquivo pessoal da autora.

### 3.5 *Kontakthof* com adolescentes acima de 14 anos – terceira versão

No final de 2007, Pina Bausch iniciou uma seleção com adolescentes, estudantes das escolas de ensino tradicional e público de Wuppertal, para realizar uma nova montagem de *Kontakthof*, desta vez com jovens acima de 14 e até, no máximo, 17 anos. “Quando ela me pediu em 2007, ‘Jo, eu tenho uma nova ideia, talvez você gostasse de fazer *Kontakthof* agora com adolescentes acima de 14 anos?’ Eu pensei, ai meu deus, ela deve estar louca agora me pedindo pra fazer isso”<sup>78</sup> (Jo Ann Endicott).

No início da seleção estavam participando aproximadamente 200 jovens e, assim como para os senhores, não se exigia nenhum pré-requisito técnico; os jovens deveriam apenas estar vinculados a alguma escola de Wuppertal e ter a faixa etária exigida. A seleção durou aproximadamente seis meses, e no final selecionaram-se por volta de 45 jovens. Então, iniciou-se o processo de ensaios, que também durou aproximadamente seis meses.

Os ensaios foram coordenados por Jo Ann Endicott e Bénédicte Billiet. Bausch foi apenas algumas vezes para definir os papéis e dar indicações, em geral para Endicott e Billiet, responsáveis por repassa-las para os adolescentes. Mesmo modelo de trabalho utilizado com senhoras e senhores. Durante o processo de ensaio, os adolescentes tinham liberdade de experimentar diversas cenas do espetáculo e depois Bausch definia qual seria a parte e o “personagem” de cada um. Nos ensaios em que a coreógrafa estava presente, ela falava pouco e observava muito.



**Fig. 15** – *Kontakthof* com adolescentes

<sup>78</sup> Disponível em: <http://www.facebook.com/video/video.php?v=1587508360885>. Acessado em 28/05/2011.

Como foram muitos os adolescentes selecionados (aproximadamente 45), dividiu-se cada papel para dois intérpretes, formando-se dois elencos, de forma que algumas apresentações são realizadas pelo Grupo 1, e outras pelo Grupo 2. A estreia foi em Wuppertal no final de 2008 com o Grupo 1, e o Grupo 2 só veio a se apresentar pela primeira vez no início de 2009. A produção tenta dividir as apresentações de maneira que os dois grupos tenham as mesmas oportunidades de atuar. Apenas uma das meninas, a que faz a “segunda principal”, Kim Christin Lörken, “pinkgirl n.2”, não divide o papel com ninguém e faz todas as apresentações com ambos os grupos.

Endicott e Billiet, vistas durante os ensaios nas cenas do documentário *Tanzträume*, sempre se mostravam muito seguras e tranquilas a respeito do trabalho que estava sendo realizado, e, segundo Meike Schuppenhauer (uma das adolescentes que participaram da primeira versão de *Kontakthof com adolescentes* - Grupo 2), interiormente elas estavam bem ansiosas. Principalmente no final do processo em que tinham poucos dias de ensaio e a estreia aproximava-se. Elas tinham a preocupação em manterem-se fiéis ao trabalho coreográfico de Bausch, que é extremamente detalhado, em cada passo, olhar e ritmo<sup>79</sup>.

A idade para dançar seria de 14 até 17 anos, mas fizeram-se algumas concessões. Alguns jovens mais novos e outros mais velhos puderam participar. Porém, à medida que os jovens vão passando da idade-limite, vão sendo substituídos por novos integrantes.

Segundo Meike<sup>80</sup>, os ensaios eram um pouco difíceis, e Endicott e Billiet tinham mais trabalho com os meninos. Não havia tantos meninos interessados em participar. Muitos deles dançavam *hip hop* e não entendiam a linguagem de Bausch<sup>81</sup>. Tanto os meninos quanto as meninas ficavam inseguros, tinham vergonha de fazer algumas cenas, de tocar um no outro, de fazer movimentos com o quadril ou de falar com o público. Nesse momento, algumas questões dos adolescentes, como a autoafirmação, a busca por enquadrar-se em algum grupo e suas demais inseguranças acabavam influenciando suas posturas nos ensaios:

Eu sei o que eu estou procurando, mas você tem que ter muito cuidado e demora muito tempo para ser capaz de olhar tão longe dentro desses meninos e meninas e depois pedir para eles algo muito íntimo, muito pessoal, para tentar isso, você pode tentar aquilo? E sempre eles iam dizer, não Jo, eu não posso fazer, eu não posso fazer. E eu tento dizer, sim você pode, sim você pode. Ok, vamos fazer juntos. Se você não quer fazer hoje,

---

<sup>79</sup> Informação retirada da entrevista com Meike Schuppenhauer.

<sup>80</sup> Conheci Meike Schuppenhauer em Bremen (Alemanha), no *workshop* que fiz com Jo Ann Endicott, e tive a oportunidade de realizar com ela uma conversa/entrevista da qual retirei grande parte das informações acima citadas.

<sup>81</sup> *Tanzträume* (2009).

nós tentamos na próxima semana, mas de um jeito ou de outro eles tinham que se livrar dessa inibição e fazer<sup>82</sup> (Jo Ann Endicott).

Quando chegou o momento de definir os figurinos, a maioria das meninas não gostou dos vestidos. Muitos eram os mesmos utilizados na peça original, considerados, por elas, modelos velhos e antiquados, um estilo que não usariam no cotidiano. Mas aqui fica evidente, mais uma vez, a busca pela manutenção de todos os elementos do espetáculo. Todos os figurinos são detalhadamente adaptados e podemos observar extrema semelhança entre os vestidos utilizados pelas três gerações, mesmo sendo necessários alguns ajustes.

Já os meninos ganharam ternos e sapatos novos. Todos ficaram contentes quando colocaram o figurino e se viram arrumados, elegantes, transformados. Nesse momento, começaram a “incorporar o personagem” – no sentido de tornar corporal, ou se enxergar no “personagem”. Muitos deles, que no início do processo não estavam tão interessados, ou não se envolviam tanto, com a aproximação da estreia começaram a ficar ansiosos e ter noção da dimensão do trabalho que estavam realizando.

No projeto inicial, assim como no caso das senhoras e senhores, realizar-se-iam apenas algumas apresentações. Entretanto, com a boa recepção da crítica e do público à obra, teve-se a oportunidade de apresenta-la outras vezes em diversos países, como Inglaterra, Holanda, França, e ela continua sendo apresentada até os dias atuais.

Desde o início oficial dos ensaios, depois do primeiro processo de seleção, uma câmera estava sempre presente, recolhendo material para o que futuramente viria a ser o documentário *Tanzträume*, filme realizado por Anne Linsel<sup>83</sup> e Rainer Hoffman sobre o processo de trabalho com os jovens desde o início dos ensaios até a *première*. O documentário (Figura 15) foi lançado em 2010 no Festival Internacional de Filmes de Berlim, *Berlinale*, mesmo festival em que, em fevereiro de 2011, Wim Wenders lançou seu documentário *Pina – 3D*<sup>84</sup> (Figura 16). Todos os

---

<sup>82</sup> Disponível em: <http://www.facebook.com/video/video.php?v=1587508360885> – Tradução do inglês da autora. Acessado em 28/05/2011.

<sup>83</sup> Jornalista de Wuppertal, acompanhou a carreira de Pina Bausch, tendo sido responsável pelo documentário “Pina Bausch Portrait” (2006), entre outros.

<sup>84</sup> Lançado no Festival de Berlim de 2011, o documentário “Pina – 3D”, do premiado diretor alemão Wim Wenders, mostrou na prática como o 3D pode ser um recurso excepcional também para filmes de arte. No caso, foi a ferramenta ideal para dar uma textura original na tela às coreografias da alemã Pina Bausch (1940-2009), um dos maiores nomes da dança contemporânea. O filme foi indicado ao Oscar de documentário em 2012. A ousadia de demarcar este novo território para o 3D, habitualmente pensado apenas para aventuras e filmes de ação, também enfrentou seus obstáculos, e não foram propriamente técnicos. O maior deles foi a morte repentina da coreógrafa,

adolescentes foram para o lançamento de *Tanzträume*, em Berlim.



Fig. 16 – Cartaz do filme *Tanzträume*

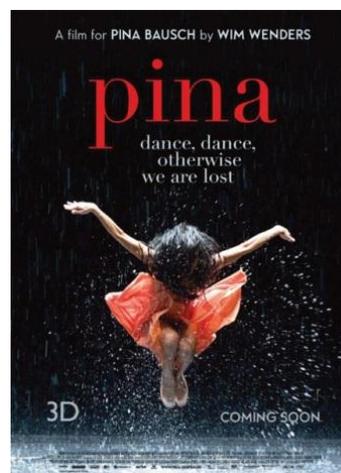


Fig. 17 – Cartaz do filme *Pina*

Para a jovem intérprete Meike Schuppenhauer, a parte mais difícil do espetáculo não estava relacionada com a movimentação em si, mas sim com os momentos em que tinha de falar e ser o mais natural possível. Ela fazia a personagem que corrige o menino enquanto rebola (*hip-step*) e diz a ele que está errado, que ele tem de fazer círculos grandes e suculentos. Ela conta que sempre que ia fazer, acabava interpretando demais: “A Jo sempre dizia que eu tinha que ser o mais natural possível. Como eu de fato gritaria e brigaria com esse menino?”. Ou seja, a maior dificuldade para ela não era decorar um passo ou entrar no tempo certo da música, mas descobrir um impulso interno verdadeiro para que ela pudesse falar o texto de maneira orgânica, descobrir o “esforço”<sup>85</sup> correspondente ao movimento.

Essa mesma cena, *hip-step*, também foi difícil para as senhoras e os senhores realizarem, de acordo com o depoimento de Karlheinz Buchwald<sup>86</sup>. Eles a consideravam obscena e queriam

---

de câncer, em junho de 2009, dois dias antes do início das filmagens. A tragédia interrompeu momentaneamente o projeto, que fora idealizado justamente sobre a presença de Pina à frente de todo o processo. Originalmente, o filme acompanharia não só os ensaios e montagens de seus trabalhos, mas também uma excursão de sua Companhia, a Tanztheater Wuppertal, ao Exterior, incluindo o Brasil, e que acabou acontecendo em 2011, já sem sua mentora. Por insistência dos parentes de Pina e dos próprios bailarinos da trupe que ela dirigiu por mais de 30 anos, na cidade de Wuppertal, o filme ressuscitou sob novo conceito” (Neusa Barbosa. <http://cinema.uol.com.br/ultnot/reuters/2012/03/22/wim-wenders-usa-3d-para-homenagear-coreografa-alema-em-pina.jhtm>. Consultado em 20/06/2012).

<sup>85</sup> Laban também utiliza o conceito de “esforço” para ações vocais.

<sup>86</sup> Um dos senhores que participou da versão de *Kontakthof* de 2000 (L'ARCHE, 2007, p. 32).

que Bausch a retirasse do espetáculo ou a adaptasse para eles, o que não aconteceu. O máximo que foi feito no espetáculo com senhores e senhoras foram alguns ajustes relacionados a impedimentos físicos, problemas de origem técnica, e mesmo assim poucas concessões foram feitas. Para os adolescentes essa cena também foi um “tabu”, em que eles tinham de se expor ao “ridículo”. Foi especialmente difícil para os meninos, porque a ação de rebolar, ou de mover os quadris de maneira circular, é associada diretamente ao universo feminino, sendo um movimento “proibido” para os homens.

Para análise do espetáculo com adolescentes, utilizam-se registros e anotações, fotos, programas e cartazes, recolhidos da observação ao vivo dos ensaios, do ensaio aberto e de duas apresentações realizadas pelos adolescentes<sup>87</sup>. Utiliza-se também a conversa/entrevista com Meike Schuppenhauer, a observação do documentário *Tanzträume*<sup>88</sup> e do livro homônimo, feito a partir do filme, e a vivência do *workshop* com Jo Ann Endicott<sup>89</sup>.

A vivência do *workshop* poderá servir também para traçar paralelos entre as três versões do espetáculo, uma vez que coloca a pesquisadora como “observador-participante” no processo, fazendo com que ela possa ter ferramentas para análises do ponto de vista do intérprete – uma vez que esteve em uma situação análoga a das senhoras e senhores e dos adolescentes – de tentar aprender a partitura coreográfica de algumas das cenas de *Kontakthof*.



**Fig. 18** – Na primeira fila, bem à esquerda, **Meike Schuppenhauer**, **Jo Ann Endicott**, de jaqueta vermelha e **Marina Milito** ao seu lado, de saia (à direita do observador). Compõem ainda a foto outras participantes do *workshop* em Bremen.

<sup>87</sup> FESTIVAL APERTO, Reggio Emilia, Itália, 2010.

<sup>88</sup> *Tanzträume* (2010). ANNE LINSEL and RAINER HOFFMAN, Zurique, 2010.

<sup>89</sup> Bremen, 09/ 2010.

### 3.6 *Kontakthof* ao longo das gerações

No final da década de 1990, Bausch deu início a esse projeto inovador, ela que desde o início de sua carreira arriscou em suas abordagens poéticas mais uma vez surpreendeu ao iniciar o trabalho de montar *Kontakthof* com senhoras e senhores acima de 65 anos. Depois de uma carreira já consolidada e de ter se tornado uma referência mundial da cena contemporânea pós-dramática<sup>90</sup>, Bausch se apropria de um seguimento que tange o trabalho social, trabalhando com não profissionais e com idade acima de 65 anos.

O trabalho que Bausch havia desenvolvido até então, apresentava, além de todos os elementos poéticos anteriormente citados, uma característica diferencial de permitir que seu elenco continue dançando indeterminadamente, independentemente da idade que atinjam. Ela soube valorizar as qualidades que só a idade pôde trazer para os intérpretes, saberes que só o passar dos anos são capazes de produzir e colocar em cena. Isso fica claro quando vemos atualmente espetáculos da Companhia que mantêm bailarinos do elenco original. Na peça intitulada *1980*, quando se vê Lutz Förster se despir, apesar de ter o corpo ainda em forma, a idade “grita” na sua pele, nas suas rugas, o que o fragiliza em cena, trazendo novos significados e novas leituras para mesma. Quando o mesmo bailarino realizava essa cena, 30 anos atrás, na première do espetáculo, com certeza a reação era diferente ao ver o corpo jovem e bem trabalhado de um bailarino despido em cena.

No projeto com senhoras e senhores, Bausch amplia esse conceito, mostrando que, além de não existir limite de idade pra dançar, não existem limites para a dança por ela concebida. Qualquer pessoa pode dançar, não apenas bailarinos profissionais. Ela nos faz lembrar o conceito que Laban defende em seu livro, *Domínio do Movimento*, de que o movimento é algo inerente aos animais, e, portanto, a dança seria inerente ao Homem. O corpo das senhoras e senhores está impregnado de histórias; cada uma das rugas expostas significa anos de experiência, de vivência e de conhecimentos que vêm embutidos na cena, trazendo outra carga afetiva para o espetáculo:

Como coreógrafa, Bausch não tinha nada a ver com “o politicamente correto”, mas nesse ato brilhantemente inventivo de seleção de elenco, ela expôs a pobreza da nossa cultura anti-idade – particularmente quando aplicada à dança. Os homens e mulheres acima de 65 anos que

---

<sup>90</sup> Conceito definido por Lehmann, no qual a obra de Bausch se enquadra em quase todas as características principais apontadas pelo autor.

interpretaram Kontakthof não só tornaram falsa a noção de que nos tornamos invisíveis ao envelhecer; eles demonstraram que podemos nos tornar significativamente mais vitais e vivos (Judith Mackrell)<sup>91</sup>.

O único pré-requisito para participar da seleção era que fossem maiores de 65 anos e moradores de Wuppertal, modificando a própria relação da coreógrafa e de sua Companhia com a cidade. Wuppertal é uma cidade basicamente industrial, com um cenário cultural bem restrito e muitos de seus moradores não conhecem o trabalho de Bausch e da Companhia, um dos principais meios de difusão do nome da cidade mundo afora. Com esse trabalho, Bausch começou a criar uma nova relação afetiva com a cidade e seus moradores. A artista tinha uma preocupação e atenção especial com seus intérpretes, incluindo os senhores e senhoras e os adolescentes. Sempre que podia estar presente, entregava flores para eles ao fim das apresentações. E quando não podia estar presente, enviava uma rosa para cada um e uma carta:

Queridos,

De Nova Iorque eu envio para todos vocês todo meu amor, pensamentos carinhosos e os melhores desejos. Eu desejo a todos vocês uma Performance maravilhosa em Gênova. Eu estou com todo meu coração com vocês.

Dancem lindamente. Boa sorte.

Eu os envolvo com amor.

Sua Pina. (Pina Bausch 18.11.2004)<sup>92</sup>

No trecho de outra carta para os *seniors*, Bausch fala um pouco de uma de suas buscas, de um de seus desejos com essa obra, de fazer de cada uma daquelas pessoas uma fonte de inspiração para os moradores de Wuppertal: “(...) Eu estarei com vocês e pensando carinhosamente em vocês quando vocês Performarem essa noite e inspirarem de novo as pessoas de Wuppertal e os muitos amigos que estarão assistindo (...)” (Pina Bausch, 17/02/2006)<sup>93</sup>.

Com esse trabalho, Bausch modificou as perspectivas e o ponto de vista de muitas dessas senhoras e muitos desses senhores, pois a maioria nunca tinha subido em um palco na vida. Ela coloca a comunidade falando para comunidade, questionando o que é arte e quem são os

---

<sup>91</sup> Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/culture/2010/apr/07/critics-notebook-judith-mackrell>. Acessado em 05/06/2011. Tradução da autora.

<sup>92</sup> L'ACHE, 2007, p. 26.

<sup>93</sup> L'ACHE, 2007, p. 27.

“verdadeiros artistas”, colocando todos no mesmo nível e mostrando que a verdadeira poesia está no que há de mais humano em cada um de nós:

Do outro lado da tela, uma mulher que vive em uma vila diz, ‘Para mim, a vida é teatro. Eu vejo todos em volta de mim interpretando um papel.’ Um dos seus companheiros relata, ‘O jeito que eu percebo as coisas mudou’ Outra mulher acrescenta, ‘Eu me sinto mais livre desde que nós começamos esse projeto de teatro.’ ‘Vamos nos expressar atuando no teatro!’ Chora um dos protagonistas da peça para os que permaneceram no outro lado do palco temporário colocado na praça da cidade: outros residentes, parentes e amigos que formavam parte da plateia (...) <sup>94</sup> (Comentário sobre o documentário *Damen und Herren ab 65* <sup>95</sup>).

Não satisfeita, Bausch iniciou em 2007 o trabalho de *Kontakthof com os adolescentes*, dessa vez a coreógrafa vai para o outro lado do trabalho social, atingindo os “netos” das senhoras e senhores com quem começou a trabalhar quase 10 anos antes:

(...) Mas voltar para algo muito básico, apenas trabalhar com pessoas normais, eu acho muito interessante. No final, porque é um processo tão longo, você sente muito orgulho deles quando eles conseguem e de alguma forma você sente que fez algo para ajudá-los nessa idade difícil (adolescência), encontrar a eles mesmos (Jo Ann Endicott) <sup>96</sup>.

Dessa forma, Bausch começa a movimentar três gerações de uma cidade, desenvolvendo trabalho com a terceira idade e com os jovens e, inevitavelmente, envolvendo os adultos, uma vez que seus filhos e/ou pais, conhecidos, parentes e amigos participam do projeto. Iniciou-se uma transformação do envolvimento da comunidade com a coreógrafa e com o Tanztheater Wuppertal. Mesmo os moradores que conheciam o trabalho de ambos os viam como ídolos, intocáveis, distantes, mas agora não, os bailarinos da Companhia se tornaram espectadores da comunidade que dança a obra criada por eles, gerando uma nova relação: “(...) as pessoas de Wuppertal veem Pina como a ‘Pina deles’, artigo de exportação da cidade, nome de marca da Alemanha, coreógrafa mais desejada do mundo, vencedora de todos os vencedores de prêmios de dança” (Jo Ann Endicott) <sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> Disponível em: [ftp://195.55.121.123/proyecciones/Programme\\_Screenings\\_April-June\\_2010.pdf](ftp://195.55.121.123/proyecciones/Programme_Screenings_April-June_2010.pdf). Acessado em 08/06/2011.

<sup>95</sup> Registros das apresentações e ensaios com as senhoras e senhores, incluindo depoimentos.

<sup>96</sup> Disponível em: <http://www.facebook.com/video/video.php?v=1587508360885> – Tradução do inglês da autora, acessado em 20/05/2011.

<sup>97</sup> L'ARCHE, 2007, p. 29.



**Fig. 19** – Wuppertal Tanztheater (1978)



**Fig. 20** – Adolescentes (2008)



**Fig. 21** – Senhoras e senhores acima de 65 anos (2000)

No dia 31 de março de 2011, quando da abertura da agenda<sup>98</sup> de espetáculos do Tanztheater Wuppertal, observou-se que em janeiro de 2011 estava em cartaz *Kontakthof com adolescentes acima de 14 anos*, em Barcelona; em fevereiro do mesmo ano estava em cartaz o mesmo espetáculo realizado por senhoras e senhores acima de 65 anos, na França. Ainda em fevereiro, novamente com os adolescentes, e em março com os bailarinos da Companhia. O mesmo espetáculo realizado por três gerações. O mesmo espetáculo, porém com uma diferente abordagem apenas pela alteração da faixa etária dos intérpretes: “O melhor de tudo, os 26 dançarinos de cada elenco emergem totalmente como pessoas, a integridade da interação deles é um testemunho do poder duradouro do legado de Bausch” (Sarah Crompton)<sup>99</sup>.

Ao assistir ao espetáculo com os adolescentes, surgia a pergunta: o que Bausch estaria buscando ao realizar um mesmo espetáculo com três gerações diferentes? A resposta para essa pergunta não foi possível obter. Porém, a partir desse questionamento e analisando o material

<sup>98</sup> <http://www.pina-bausch.de/spielplan/index.php>. Acessado em 31/03/2011.

<sup>99</sup> Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/7556364/Pina-Bausch-at-the-Barbican-London-review.html>. Acessado em 03/06/2011. Tradução da autora.

levantado durante a pesquisa de campo, percebeu-se a possibilidade de investigar a relação entre as três diferentes abordagens do espetáculo mais a fundo e tirar daí conclusões pessoais da comparação entre elas. Pôde-se observar que o mesmo espetáculo, as mesmas cenas, interpretadas por gerações diferentes poderiam também ganhar leituras diferentes, gerando um material interessante para pesquisa:

Da mesma maneira, a ótima sequência de aproximação, quando os casais se tocam como se estivessem dançando no escuro, parando para posar para fotografia, parece um baile de formatura para os jovens, para os dançarinos mais velhos se transforma em um último suspiro, ávido por qualquer coisa melhor do que nada. (Sarah Crompton)<sup>100</sup>

Os gestos e as cenas apresentadas ganham diferentes leituras de acordo com o grupo que as está realizando, e é isso que se pretende destrinchar a seguir, não criando um julgamento de valores entre as abordagens e as gerações, mas analisando as possíveis leituras diferentes, criadas por uma mesma cena realizada por um grupo diferente de intérpretes. Para tal análise, selecionaram-se três cenas, uma que apresenta a utilização do gesto cotidiano de forma realista, outra estilizado, e uma terceira com o gesto deslocado. Realiza-se a análise apenas da cena em si, sem a preocupação de traçar relações com a cena anterior e/ou a seguinte, abordando o sentido de cada cena encerrada nela mesma.

### **3.7 Análise comparativa de cenas**

#### ***3.7.1 Cenário, figurino e música***

Iniciar-se-á a análise não por uma cena específica, mas pelos principais elementos – externos aos intérpretes – constituintes do espetáculo, os quais antes mesmo de qualquer cena já estão comunicando, portanto já estão sujeitos a diferentes leituras. O cenário, o figurino e a música remetem a um ambiente da década de 1950, dando a impressão de estar diante de um antigo salão de baile. As pessoas presentes estão vestidas com roupas de festa adequadas ao

---

<sup>100</sup> Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/7556364/Pina-Bausch-at-the-Barbican-London-review.html>. Acessado em 03/06/2011.

ambiente. O mesmo acontece com a música, quando é utilizada; parece também pertencer ao ambiente e à época evocados pelo cenário e figurinos.

## **Análise**

### ***Bailarinos do Tanztheater Wuppertal***

Na versão com os bailarinos, os elementos constituintes da cena remetem a uma lembrança de seus pais ou de seus avós, momentos vividos por uma geração anterior à deles, e que de alguma forma ainda estão presente em suas memórias, em suas histórias, representação de um passado recente que ainda reverbera no corpo de cada um dos intérpretes.

### ***Senhoras e senhores acima de 65 anos***

Na versão com senhoras e senhores, parece que os intérpretes voltaram no tempo e estão nos bailes de sua juventude. Cria-se uma sensação de nostalgia, do tempo que passou e das lembranças que ficaram. Eles de fato parecem pertencer a esse espaço, e ao vê-los em cena, pode-se imaginar que esse seja o lugar onde toda semana eles se encontram para dançar, onde todos se conhecem e onde muitas histórias são vividas e lembradas.

Observando-os, pode-se imaginar que foram eles que participaram do processo de criação do espetáculo, e que os elementos ali colocados surgiram de “suas vivências”. Afinal, todo material é sempre organizado por Bausch e, como se abordou anteriormente, a coreógrafa é quase da mesma geração desses intérpretes e, provavelmente, quando criança, embaixo das mesas do café de seus pais, ela poderia ter visto muitas das cenas que se passam no referido salão de baile.

## *Adolescentes*

Com os adolescentes gera-se certo “estranhamento”<sup>101</sup>, porque tanto o cenário quanto o figurino e as músicas utilizadas são muito distantes dessa geração. A maioria dos adolescentes é de uma geração da década de 1990, nascida com *video game*, computador, Internet, em um mundo extremamente acelerado, oposto ao universo sugerido pelo ambiente “retrô”.

A sensação é que esses adolescentes são transportados para outro tempo-ritmo, e os “personagens” em cena – tão jovens e ao mesmo tempo em um ambiente tão “antigo” e com um ritmo tão próprio – são obrigados a mudar seu olhar sobre o mundo e fazem com que a plateia também crie um espaço pra esse novo olhar, permitindo-se um respiro e um distanciamento. Cria-se uma fissura no plano do real que gera a possibilidade de olhar para a própria vida como se estivesse fora dela: “O espectador é levado para fora do familiar mundo conhecido e conduzido a um lugar onde novas decisões podem ser tomadas” (SERVOS, 2008, p. 15)<sup>102</sup>.

O recurso do “estranhamento”, que gera um olhar distanciado e crítico na plateia, é utilizado de maneira recorrente por Bausch. Porém, nesse caso, percebe-se que o recurso vem à tona não somente pela construção poética da obra, mas pela simples mudança de faixa etária do elenco que a executa.

### **3.7.2 Ajeitar o sapato**

#### **Descrição da cena**

Ao iniciar a música, com uma percussão acentuada, a porta da parede do fundo à direita, que estava fechada, se abre. Mulheres, uma por vez, começam a entrar em fila, fazendo uma diagonal em direção à esquerda frente. Mantendo certa distância entre elas, caminham, e aos poucos começam a demonstrar incômodo com os sapatos. Inicialmente a ação é realizada de maneira discreta, como se quisessem disfarçar o incômodo, e no decorrer da diagonal vão aumentando a frequência, o ritmo e a intensidade do gesto. Realizam a diagonal um total de cinco mulheres e, por último, um homem:

---

<sup>101</sup> “Efeito de estranhamento”, utilizado nas obras de Bertold Brecht.

<sup>102</sup> Tradução feita da versão em inglês pela autora. SERVOS, 2008, p. 15.

Ela (Bausch) poderia perguntar pequenas coisas como: Como seriam seis gestos se você estivesse usando sapatos que são muito pequenos para os seus pés? E então no filme, tem essa cena da peça, com uma diagonal onde seis dos dançarinos, cada um sai e mostra pequenos gestos de como os sapatos podem estar machucando eles (Jo Ann Endicott)<sup>103</sup>.

Nessa cena, observa-se o gestual cotidiano utilizado de maneira estilizada, criando-se uma partitura coreográfica a partir do gesto de arrumar o sapato, realizada em diagonal por seis intérpretes<sup>104</sup>.

## **Análise**

### ***Bailarinos do Tanztheater Wuppertal***

Na versão realizada pelas bailarinas, fica uma ideia maior da tentativa de disfarçar o incômodo gerado pelos sapatos, como se fosse algo vergonhoso ter pés cansados de trabalhar o dia todo, fatigados pelos calos dos sapatos. Revela-se o que estaria por trás da máscara social, o cansaço e o incômodo que normalmente se esconde ou se disfarça. Aqui, Bausch aponta para questões sociais evidenciadas por Norbert Elias e citadas por Servos no que se refere a padrões de comportamento em sociedade: “Esses padrões humanos de comportamento, em particular o controle dos afetos, são formados pela pressão da vasta sociedade dominante” (SERVOS, 2008, p. 30).

Pode-se traçar um paralelo também com os pés maltratados dos bailarinos, que não aguentam mais a sapatilha. Bausch se utilizou diversas vezes desse recurso de colocar em cena os conflitos reais que o treinamento do bailarino acarreta:

Esse ato de ensinar o movimento (cena: *hip-step*), e o tom geral de objetificação que vem com isso, aparece regularmente na cena de Bausch. Ela com frequência utiliza imagens que se referem diretamente ao rigoroso treinamento do ballet, ao qual a maioria de seu elenco foi submetida (...) (CLIMENHAGA, 2009, p. 82)<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> Disponível em: <http://www.facebook.com/video/video.php?v=1587508360885> – Tradução do inglês da autora. Acessado em 20/05/2011.

<sup>104</sup> Definiu-se a sequência das análises realizadas pela ordem de entrada das cenas no espetáculo.

<sup>105</sup> Tradução do inglês da autora. CLIMENHAGA, 2009, p. 82.

Inicialmente, por serem apenas mulheres, poder-se-ia sugerir que o sapato de salto fosse o grande “vilão”, mas ao fim da fila um dos homens entra fazendo o mesmo movimento, quebrando essa ideia.

### ***Senhoras e senhores acima de 65 anos***

Com as senhoras e senhores, cria-se uma sensação de fragilidade e acentua-se a questão da velhice, de que ao envelhecer tudo vai ficando mais difícil, e nem os pés aguentam mais os sapatos. Aqui não se vê, tanto quanto nos bailarinos, um desejo por manter a máscara social e disfarçar o incômodo com os sapatos. Em geral, as máscaras sociais vão “caindo” na velhice, talvez por as pessoas nesta fase não estarem tão dependentes da aprovação social quanto o adulto e, principalmente, quanto o jovem:

A segunda diferença fundamental entre as duas passagens de fase (adolescência e meia-idade), na sociedade atual, é a de que na meia-idade as expectativas sociais sobre aquele que envelhece não são claras. Se, por um lado, o discurso explícito da sociedade apregoa a importância dos mais velhos permanecerem ativos e participativos, por outro, na vida cotidiana, uma série de mensagens subliminares sugerem a eles que, progressivamente, cedam seus lugares aos mais jovens (FERRIGNO, 2003, p. 77).

Se não existe a necessidade de autoafirmação e de construir uma imagem ideal da sua pessoa, as máscaras sociais perdem sua utilidade, permitindo-se apenas “ser”, sem disfarces, no sentido pleno da palavra:

Dentre os inúmeros estereótipos desenvolvidos sobre a figura do idoso um dos mais fortemente estabelecidos é o suposto conservadorismo crescente de suas atitudes e valores, noção refutada pelo estudo de Cutler (s/d). O autor, em um estudo longitudinal, comparou as mudanças de atitudes frente a questões polêmicas em grupos de diferentes idades, entrevistados repetidas vezes a intervalos de alguns anos. Constatou que os sujeitos mais velhos mudaram de atitudes, na mesma direção das outras gerações, isto é, passaram de uma posição conservadora a outra mais liberal (FERRIGNO, 2003, p. 71/72).

## *Adolescentes*

A cena realizada pelos adolescentes destaca a sua inexperiência. Parece que essas meninas estão começando agora a andar de sapato de salto e não o sabem fazer direito. Incomodam-se, tropeçam, buscam outros apoios e tentam entender como se equilibrar sobre os mesmos. Remete um pouco à ingenuidade infantil, à criança quando coloca o sapato da mãe e “brinca de ser grande”:

Quando eles primeiro vieram, os adolescentes, eles não podiam nem andar naqueles sapatos de salto, eles não podiam... eles não sabiam que tinham mãos, eles não sabiam... Claro que eles sabiam que eles tinham mãos, mas eles não sabiam, se você pede um movimento ele tem que ir na mão também, não pode ter algo pendurado no final, ou os pés, eles têm que ficar juntos, você tem um pescoço, você pode sempre olhar para cima nessa altura, você tem olhos, você tem boca, você tem orelha, você tem um corpo e você pode se tornar consciente do que você pode fazer e dizer com o corpo. Eles eram como crianças recém-nascidas e é incrível agora se você vê eles no filme ou no palco, eles parecem profissionais agora (Jo Ann Endicott)<sup>106</sup>

### **3.7.3 Hip-step<sup>107</sup>**

#### **Descrição da cena**

Uma das mulheres chama um dos homens e pede para ele mostrar o *hip-step*<sup>108</sup>:

*Oi Peter!*

*Oi, Peter!*<sup>109</sup>

*Me mostre o que você aprendeu.*

*Me mostra o hip-step que você aprendeu.* (Ele realiza o passo, uma espécie de rebolado de um lado para o outro<sup>110</sup>)

*Tira essa jaqueta, eu não consigo ver nada.* (A mulher fala com tom enfático, o homem obedece, levanta o paletó e repete o passo com o quadril)

*Esse deveria ser o passo que nós praticamos tanto?*

---

<sup>106</sup> Disponível em: <http://www.facebook.com/video/video.php?v=1587508360885>. Acessado em 20/05/2011.

<sup>107</sup> Poderia ser traduzido por “passo do quadril”.

<sup>108</sup> Nome utilizado pelos próprios bailarinos para se referirem ao passo em questão.

<sup>109</sup> O nome muda de acordo com o intérprete. Utilizam-se seus nomes reais.

<sup>110</sup> Colocou-se em itálico a “rubrica”, inserida pela autora para ilustrar as ações que acompanham o diálogo. Anexo 9.

*Olha pra mim. E direita... e centro... e esquerda.*

*E centro... e esquerda.* (Ela realiza o passo junto com a descrição ao lado dele para exemplificar o que está querendo. Ele a observa e copia o movimento junto com ela.)

*Vira. Eu quero ver de trás.* (Ele vira de costas e, ainda segurando o paletó para cima, repete o movimento do quadril)

*Levanta o paletó.*

*Você deve estar brincando.* (Ela vai ficando mais irritada)

*Vira e olha para esse lado. Olha para mim.* (Ele obedece)

*Grandes, largos<sup>111</sup>, círculos. Esquerda e centro, e direita.* (Fala as palavras lentamente e a cada palavra realiza o movimento para um lado, esquerda, centro e direita. Ele a observa e realiza o movimento junto.)

*Oh Peter, não é assim!*

*Agora faz andando para frente.* (Ele obedece e realiza o mesmo passo caminhando para frente).

*Oh, Peter, não é isso mesmo! Quanto tempo você...*

*O que você fez enquanto a gente estava ensaiando?*

*Você nunca vai aprender isso. Você vai precisar de mais um ano!* (Fala tudo isso em tom de reclamação, se afastando dele e se juntando aos outros bailarinos que estão juntos em pé no meio alto do palco.)

*Andreas<sup>112</sup>, música!* (Ela já está à frente dos outros bailarinos)<sup>113</sup>

À sua ordem, começa a tocar uma música instrumental animada com muitos instrumentos de sopro, um tipo de som que lembra músicas de circo<sup>114</sup>. Ao som da música, todos começam a fazer juntos o *hip-step* caminhando para frente. O bailarino que estava demonstrando o passo sozinho se junta a eles.

De maneira intercalada, eles viram de costas e fazem o passo do quadril, porém sem caminhar. Depois se viram para frente novamente e repetem o passo avançando. Assim, há sempre alguns de frente e outros de costas, e a massa como um todo vai avançando para frente, já que o passo realizado para frente avança, e de costas apenas mexe o quadril sem caminhar.

---

<sup>111</sup> Da versão original, em alemão, a tradução seria “grandes e suculentos”. A versão acima foi traduzida do texto em inglês.

<sup>112</sup> Andreas Eisenschneider, técnico de som do Tanztheater Wuppertal.

<sup>113</sup> Transcrição do diálogo da cena encontrada no DVD do espetáculo realizado pelos idosos (L'ARCHE), que acompanha um texto introdutório contendo as falas do espetáculo em diversos idiomas. Tradução da autora da versão em inglês.

<sup>114</sup> Música de Charlie Chaplin utilizada no filme “Tempos modernos” (1936).

O passo é realizado sem expressão facial, buscando uma expressão quase “neutra”, e também constrói a imobilidade dos membros que não estão envolvidos no movimento, principalmente as extremidades – braços e cabeça. A neutralização dos movimentos desnecessários e dos próprios movimentos naturais de reverberação cria uma oposição com a parte móvel, evidenciando o movimento dos quadris. Alguns homens fazem o passo com o paletó levantado, e outros não, porém quase todos levantam o paletó quando viram de costas para poder mostrar as nádegas. Quando acaba a música, todos estão no proscênio parados. Uma das mulheres lamenta o final para o público.

## **Análise**

### ***Bailarinos do Tanztheater Wuppertal***<sup>115</sup>

Na versão realizada pelos bailarinos, fica evidente uma busca pela perfeição do movimento, uma exigência pessoal e uma cobrança do grupo porque é uma bailarina que está ensinando outro bailarino a realizar um movimento, e de certa forma “desmerecendo” o trabalho do outro ao apontar seus defeitos. Faz-se uma analogia direta com o trabalho do bailarino, realizando uma crítica a algumas formas de sua abordagem: “Quando o elenco regular apresenta essa imagem, nós vemos isso no contexto de um intensivo treinamento de dança, mas quando os idosos realizam, esse tipo de imagem parece particularmente brutal e desumana (...)” (CLIMENHAGA, 2009, p. 82)<sup>116</sup>.

Apesar dessa leitura possível e da acidez com que a bailarina trata o outro bailarino, a cena, nas três versões, tem um tom cômico, gerado pelo estranhamento. É engraçado ver um grande grupo de pessoas juntas rebolando e caminhando para frente no ritmo da música, com caras “neutras” como se “nada estivesse acontecendo”. A reação dos intérpretes ajuda a criar o efeito cômico, o fato de eles realizarem o passo como se fosse algo cotidiano, sendo que a cena é quase absurda.

---

<sup>115</sup> Anexos – Vídeo 8.

<sup>116</sup> Tradução do inglês da autora. CLIMENHAGA, 2009, p. 82.

Nessa cena, Bausch se aproxima da *performance* por meio da utilização do recurso de colocar o bailarino em cena representando ele mesmo. Não se constroem personagens; são os próprios intérpretes que se colocam em cena, porém de maneira “teatralizada”, porque têm de “interpretar”, à sua maneira, a situação pré-definida. Cria-se uma espécie de “persona”, algo entre o personagem e o intérprete, algo que, assim como a tendência da arte contemporânea, está no “entre”: “Muitas vezes, o ator do teatro pós-dramático não é mais alguém que representa um papel, mas um *performer* que oferece à contemplação sua presença no palco” (LEHMANN, 2007, p. 224); “(...) o *performer* se move entre a ‘atuação simples’ e a ‘não atuação’” (LEHMANN, 2007, p. 225).

Meike Schuppenhauer, uma das adolescentes que realizaram essa cena, disse que Jo Endicott insistia em que ela deveria falar da maneira mais natural possível: “Como ela diria aquelas coisas se estivesse nessa situação?”. Esse, para ela, foi um grande desafio dentro da obra, mais do que aprender qualquer partitura corporal, o colocar-se no “entre” e “interpretar” o papel da maneira mais natural possível, como se não estivesse interpretando, como se tivesse apenas vivendo aquela situação de maneira plena.

### ***Senhoras e senhores acima de 65 anos***<sup>117</sup>

A versão com senhoras e senhores é muito engraçada, talvez mais engraçada do que as outras, porque ver um bailarino ou um adolescente rebolar, por mais absurdo que pareça, é mais verossímil, algo que poderia ser possível. Mas ver esses idosos rebolando todos juntos é surpreendente e inusitado.

Apesar do que afirma Climenhaga (2009) sobre a “brutalidade” da cena, a senhora reclamando e corrigindo o senhor parece acentuar seu caráter ranzinza, comum na terceira idade, e a maneira como é exposta enfatiza o efeito cômico da cena. Traz à lembrança uma avó brigando ou implicando com um avô por uma besteira qualquer.

É interessante notar também que, apesar de todas as dificuldades que as senhoras e senhores tiveram com essa cena específica, relatada por um deles na introdução do DVD, isso

---

<sup>117</sup> Anexos – Vídeo 8.

não transparece em nenhum momento na cena. Eles parecem muito à vontade com o movimento, e alguns parecem mesmo estar se divertindo.

### *Adolescentes*<sup>118</sup>

Nesta cena, fica mais evidente uma crueldade comum entre os adolescentes, que demonstram uma espécie de prazer ao apontar o defeito do outro. Pode-se relacionar a busca por autoafirmação, comum na adolescência. Vê-se a menina se colocando em uma posição “superior” à do menino e buscando se afirmar por meio do defeito do outro<sup>119</sup>.

Nas três versões, pode-se atentar para uma questão de gênero. De fato, para a mulher, biologicamente e por diversas questões socioculturais, é mais fácil movimentar o quadril com certa naturalidade, do que para o homem. E o simples fato de a mulher pedir que o homem realize sozinho o passo para ela, e para o público, é um motivo de constrangimento para o homem, e evidencia alguns tabus e conceitos de gênero profundamente arraigados na sociedade ocidental e que muitas vezes estão presentes de maneira quase inconsciente.

### **3.7.4 Cavalinho**

#### **Descrição da cena**

Ao terminar o *hip-step*, todos se viram de costas e começam a caminhar cada um para uma cadeira. Apenas uma das bailarinas vai até o público e pede para uma das pessoas da plateia uma moeda. Uma música começa a tocar e um casal vai se aproximando do proscênio. As cenas começam a acontecer concomitantemente.

A mulher que pegou a moeda com uma pessoa do público se dirige ao cavalinho mecânico que está na esquerda baixa do palco, senta-se nele, coloca duas moedas, aperta o botão e espera,

---

<sup>118</sup> Anexos – Vídeo 10.

<sup>119</sup> Na versão a que assisti com os adolescentes, era engraçado como de fato o corpo do menino estava desengonçado e como ele de fato não conseguia realizar o movimento. Percebe-se nele uma tentativa verdadeira de buscar o acerto, diferentemente das outras duas versões, em que os intérpretes conseguem realizar o passo de maneira satisfatória, fazendo com que as críticas não tenham fundamento.

sem esboçar expressão facial, que o cavalo comece a se mexer. O cavalinho não funciona. Ela mexe novamente no botão e ele continua sem funcionar.

Ela volta a falar com a plateia e pede outra moeda a uma das pessoas<sup>120</sup>. Ela não anuncia o que está pedindo para todo o público; fala baixo e se dirige a uma pessoa específica<sup>121</sup>.

Ao pegar a moeda, repete a ação anterior: vai até o cavalinho, senta em cima dele, coloca as duas moedas, aperta o botão e, sem exibir expressão facial, espera o cavalinho funcionar. Ele novamente não funciona. Ela mexe no botão e ele continua sem funcionar. Ela retorna ao público para pedir outra moeda<sup>122</sup>.

Ela tenta fazer o cavalinho funcionar pela terceira vez e não consegue. Espera um pouco sentada no cavalo, desce dele e vai se sentar em uma das cadeiras na parede do fundo, como se fosse observar a cena dos casais, que se iniciou junto com a música (que ainda está tocando), e que continua se desenrolando.

Depois de pouco tempo sentada, levanta-se e dirige-se a um dos homens que também está sentado na fileira de cadeiras encostadas na parede do fundo, porém mais para o lado direito (ponto de vista da plateia). Ela fala com ele, ele se levanta e caminha com ela de braços dados em direção ao cavalinho, sempre conversando, porém baixo, de maneira que o público não consegue entender o que dizem.

Ao chegarem ao cavalinho, ele começa a procurar qual seria o problema. E “descobre” que o mesmo não está conectado na tomada. Os gestos em que mostra o interruptor desconectado para a mulher ele os faz de maneira bem clara e com movimentos amplos, para o público poder acompanhar o que está acontecendo. O momento em que ele conecta o plugue na tomada coincide com o final da música.

Começa outra música, mais animada que a anterior, e o palco vai ficando cada vez mais cheio de mulheres de olhos fechados tocando o próprio corpo. A mulher do cavalinho mais uma vez vai até a plateia para pedir duas moedas. Consegue as duas moedas, dirige-se ao cavalinho, senta em cima dele, coloca as moedas, aperta o botão e, pela primeira vez, o cavalinho funciona, gerando um efeito cômico, porque a mulher em cima dele mexe o quadril para frente e para trás

---

<sup>120</sup> Esta cena, na qual a mulher pede moedas para o público e monta no cavalinho, repete-se na segunda parte do espetáculo.

<sup>121</sup> Na versão a que assisti com os adolescentes, nas duas primeiras vezes ela pedia para a mesma pessoa.

<sup>122</sup> Na gravação com os senhores já existe uma pessoa do público com uma moeda na mão, pronto para entregá-la antes mesmo que a senhora pedisse.

junto com o movimento do cavalinho. Porém, não exibe nenhuma reação a isso; continua com a mesma expressão “neutra” que tinha quando o cavalinho não funcionava.

Enquanto isso, uma das mulheres, que está mais ao centro do palco – nesse momento todas já estão em pé participando da outra cena que acontece em paralelo à do cavalinho – pede uma moeda para um dos homens que está em cena, dirige-se ao cavalinho, e espera sua vez de “montá-lo”.

A primeira a “brincar” no cavalinho termina e desce, a próxima começa a subir. Outra mulher pede uma moeda para um dos homens que está em cena e também vai esperar sua vez no cavalinho (é sempre o mesmo homem que dá as moedas para as mulheres).

Outra mulher se posiciona junto às demais, formando, assim, uma fila. Enquanto isso, a que está montando o cavalinho também não exibe nenhuma expressão. Um dos homens passa ao lado e a observa enquanto monta com certa estranheza. Ela parece não enxergá-lo. Na hora que ela termina de montar, ele a ajuda a descer e os dois saem de braços dados.

Mais uma mulher está na fila e ganhou as moedas do mesmo homem que deu para as outras duas. A terceira mulher monta no cavalinho. Todas exibem a mesma expressão “neutra” ao montá-lo. A música muda para uma ainda mais agitada, e todos saem correndo, inclusive a mulher que estava montando o cavalinho e as outras duas que estavam na fila.

Nesta cena Bausch utiliza uma quebra total com a quarta parede ao colocar uma das bailarinas falando direto com a plateia. Esse é um recurso recorrente em suas obras. Nesse mesmo espetáculo, na segunda parte, um dos bailarinos oferece, para a plateia, fotos tiradas por ele em cena com uma máquina *Polaroid*<sup>123</sup>.

---

<sup>123</sup> No espetáculo *Água* (2001), os bailarinos servem café para a plateia e perguntam para algumas pessoas do público de onde elas vieram, para fazer uma brincadeira com a previsão do tempo. Em *Nelken* (1982), ensinam uma coreografia de braços para a plateia. Já em *Danzón* (1995), a quebra da quarta parede se dá por meio de uma ficção. Dominique Mercy está vestido como uma senhora, sentado na plateia como se fizesse parte do público, e Regina Advento o convida para subir ao palco.

## **Análise**

### ***Bailarinos do Tanztheater Wuppertal***

A versão com os bailarinos gera estranhamento e efeito cômico. Quando a bailarina vai pedir dinheiro para a plateia, o acontecimento é inesperado. O público não imagina que isso poderia de fato acontecer. Com os bailarinos existem questões envolvendo um mito dos “ídolos”. Uma bailarina que é admirada pelo seu trabalho<sup>124</sup> colocar-se em uma posição de pedir algumas moedas para o público, que pagou para vê-la, mexe um pouco com essa relação “fã” e “ídolo”.

No momento em que a bailarina se relaciona com o cavalinho, as diversas tentativas de fazê-lo funcionar e a volta à plateia para pedir mais moedas, assim como nas outras versões, gera um efeito cômico. Mas, em uma leitura específica da versão com os bailarinos, parece um momento de fuga, um esconderijo onde não é preciso encarar a realidade, principalmente quando se coloca a cena em relação à cena que está acontecendo no mesmo momento. As outras mulheres vão se posicionando no meio do palco e, em pé e de olhos fechados, começam a se tocar, em uma espécie de coreografia de redescoberta do corpo, a qual nem sempre parece agradável.

### ***Senhoras e senhores acima de 65 anos***

O fato de a senhora pedir dinheiro para a plateia também gera uma reação cômica, como nas outras versões, afinal, a essência da cena se mantém a mesma, porém a imagem da senhora é mais frágil e indefesa do que a da bailarina adulta. Se alguém fosse abordado na rua por um necessitado pedindo um trocado, seria mais fácil negar para um adulto do que para uma senhora de idade mais avançada. Assim como se cede o lugar para os idosos nos transportes públicos, tem-se essa necessidade de protegê-los, afinal, todos têm ou tiveram pai, mãe, avós, e todos também vão envelhecer; percebe-se a delicadeza desse momento da vida:

A característica da relação do adulto com o velho é a falta de reciprocidade que pode se traduzir numa tolerância sem o calor da sinceridade. Não se discute com o velho, não se confrontam opiniões com as dele, negando-lhe a oportunidade de desenvolver o que só se permite

---

<sup>124</sup> Na gravação a que assisti, Helena Pikon.

aos amigos: a alteridade, a contradição, o afrontamento e mesmo o conflito. (...) Se a tolerância com os velhos é entendida assim, como uma abdicação do diálogo, melhor seria dar-lhe o nome de banimento ou discriminação! (Ecléa Bosi, em FERRIGNO, 2003, p. 77/78)

Apesar de ser engraçado o momento em que as senhoras montam no cavalo, também é um pouco desolador, vê-las balançando para frente e para trás sem exhibir nenhuma expressão. É quase como se elas esperassem em cima do cavalo o tempo passar e algo acontecer.

A imagem das senhoras em cima do cavaleiro as deixa frágeis e expostas, como se precisassem de proteção. Existe também um tom de nostalgia, porque assim como os outros elementos da cena, o cavaleiro também parece ter vindo da década de 1950, diretamente de algum parquinho que muitas dessas senhoras talvez tenham frequentado na juventude, e agora podem reviver esse momento.

### *Adolescentes*

Quando a menina dirige-se ao público, apesar de no âmbito artista/espectador ser uma surpresa que ela peça dinheiro ao público, a visão de uma adolescente pedir dinheiro para um adulto poderia ser vista como uma ação natural. Os adolescentes estão em uma faixa etária ainda próxima da infância, em que é natural uma criança pedir moedas para andar no brinquedo do parquinho, ou seja, depender financeiramente de um adulto. O público parece se afeiçoar quando vê a “menininha” ir pedir dinheiro para brincar.

E quando ela está brincando, apesar do efeito cômico que a oposição entre sua expressão e suas atitudes gera, pareceria natural ver uma adolescente da idade dela brincar no cavaleiro mecânico. As meninas se tocando de olhos fechados, na cena paralela a essa, descobrindo o próprio corpo, beijando-se, acariciando-se e descobrindo outras possibilidades também nos parece natural, e remete à fase de descoberta do próprio corpo na adolescência.

## CAPÍTULO IV

*“A semente não pode saber o que lhe vai acontecer, a semente jamais conheceu a flor. E a semente não pode nem mesmo acreditar que traga em si a potencialidade para transformar-se em uma bela flor. Longa é a jornada. E sempre será mais seguro não entrar nela, porque o percurso é desconhecido, e nada é garantido... mil e uma são as incertezas da jornada, muitos são os imprevistos - e a semente sente-se em segurança, escondida no interior de um caroço resistente. Ainda assim ela arrisca, esforça-se; desfaz-se da carapaça dura que é a sua segurança, e começa a mover-se. A luta começa no mesmo momento: a batalha com o solo, com as pedras, com a rocha. A semente era muito resistente, mas a plantinha será muito, muito delicada, e os perigos serão muitos. Não havia perigo para a semente, a semente poderia ter sobrevivido por milênios, mas para a plantinha os perigos são muitos. O brotinho lança-se, porém, ao desconhecido, em direção ao sol, em direção à fonte de luz, sem saber para onde, sem saber por quê. Enorme é a cruz a ser carregada, mas a semente está tomada por um sonho e segue em frente.”*

Osho

## ANTES QUE SEJA TARDE

Este capítulo dedica-se à descrição e livre reflexão da parte prática da presente pesquisa, elaborada a partir de um diálogo com a teoria e com as vivências em pesquisa de campo. Assim, a composição deste capítulo se apresenta como um desafio, uma tentativa de sistematizar e falar de maneira mais formal sobre o processo de criação de um estudo cênico-coreográfico. A arte tem caminhos que a ciência não abarca e soluções que não se podem explicar de maneira racional. Existem elementos postos em cena que talvez não se justifiquem racionalmente, mas que surgiram no processo de criação e tornaram-se necessários e cruciais. Mas porque esses elementos são necessários? Quem disse que um ou outro elemento teria de ser inserido da maneira escolhida? Quem define os padrões quando se trata de uma criação artística? Quais são as medidas balizadoras, do que serve ou não, do que é bom ou não, quando se trata da criação artística?

Pereira, apoiada nas teorias de Salles (PEREIRA, 2010, p. 86), defende que só é possível para um artista fazer uma análise, uma observação mais científica de sua obra depois da sua realização. Só assim se tornam conscientes muitas das abordagens feitas, que no momento da criação foram se construindo sem perspectivas racionais, uma construção muito mais ligada ao campo do sensível, em que se torna difícil explicitar escolhas por meio de palavras, e a obra, as cenas, falam por si mesmas.

Desta forma o artista, e mais ainda o artista que faz pesquisa dentro da universidade, deve exercitar o domínio de dois sistemas de pensamentos distintos os quais irão resultar em duas produções distintas sempre em diálogo com o sensível e o intelectual. PEREIRA, p. 23, 2010

Assim, a seguir tenta-se descrever e refletir sobre o processo de criação do solo *Antes que seja tarde* da maneira mais sistematizada possível, porém, assim como no próprio processo criativo, e como o fluxo de pensamento, muitas coisas vão e vêm, sem a ideal linearidade de uma proposta científica de organização.

## 4.1 Procedimentos para criação

O processo criativo do solo *Antes que seja tarde* se desenvolveu a partir de laboratórios de criação iniciados depois da primeira metade da pesquisa teórica. Os laboratórios se iniciaram em junho de 2011, depois de cursadas todas as disciplinas obrigatórias, realizadas as leituras fundamentais e feita a coleta de dados a partir de pesquisa de campo. Assim, os estudos nos laboratórios pretendiam realizar uma construção poética em resposta às questões levantadas pela pesquisa teórica.

Os laboratórios foram realizados primeiro de maneira individual para levantamento de material de cena, e depois esse material foi observado pela orientadora do trabalho, Professora Doutora Sayonara Pereira, para desenvolvimento e lapidação. E assim foi se desenvolvendo ao longo do processo. A intérprete-pesquisadora se colocou em sala de trabalho para um primeiro levantamento de cenas, e depois, em diálogo com a orientadora, desenvolveu o material levantado, para posteriormente retornar à sala de ensaio sozinha para trabalhar sobre as indicações da orientação e levantar novo material, para novamente ser trabalhado com a orientadora. Processo esse análogo ao próprio desenvolvimento da parte escrita da pesquisa, que também se pautou nesse modelo de construção em parceria com a orientação.

Alguns dos encontros com a orientadora foram realizados junto com o LAPETT – Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanztheater, coordenado pela Professora Sayonara e com participação de alunos da Graduação e Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP, onde a intérprete-criadora pôde receber, além das indicações da orientadora, um retorno de outros pesquisadores, também interessados em processos de criação desenvolvidos no campo de confluência entre a dança e o teatro.

## 4.2 O solo

A escolha pela realização de um solo e não de uma obra coletiva se deu por uma necessidade da artista-pesquisadora, que, até então, nunca havia desenvolvido um trabalho individual e viu nesse momento de imersão em uma pesquisa pessoal a oportunidade ideal para

desenvolvimento de um solo. Um momento de descobertas artísticas, tanto no âmbito da criação quanto, de procedimentos para a mesma.

Um dos maiores desafios do trabalho foi descobrir formas e métodos de desenvolver os laboratórios de criação e ensaios individuais, sem o outro para dialogar em cena ou como olhar de fora. Assim, esse processo torna-se solitário, mas ao mesmo tempo rico em descobertas, um momento de mergulhar em si mesmo e desvendar suas entranhas, revelar suas verdades e expor seus medos. No solo, não se pode esconder em subterfúgios; é o indivíduo em toda sua essência que está exposto no palco. Esse desafio pareceu crucial no momento da trajetória artística da pesquisadora, e assim desenvolveu-se o solo *Antes que seja tarde*:

Daquele momento em diante, a dança solo se torna e permanece uma forma característica e constante por todo século XXI – como uma necessidade do artista moderno seja de pesquisa introspectiva como de uma maneira pessoal de refletir o mundo (ROPA, 2009, p. 62).

### 4.3 O início

O desejo de ir além, o querer sempre mais, a vontade de ir além das fronteiras do conhecimento, da arte e da vida foram questões inspiradoras para o trabalho prático da pesquisa. E não só do trabalho prático, como da própria pesquisa. A vontade de conhecer, de se superar, uma vontade tanto metafórica quanto concreta, física. A vontade de conhecer outros países, outras culturas. A vontade de pesquisar uma coreógrafa alemã e como todas as questões culturais em que ela estava inserida influenciaram a sua produção artística. Esse foi o “tema”, o ponto de partida para o solo intitulado *Antes que seja tarde*.

Antes que seja tarde para viver e para realizar nossos desejos. Antes que seja tarde para desenvolver um trabalho pessoal e individual. Antes que seja tarde para aprender a trabalhar sozinha. Antes que seja tarde para iniciar uma pesquisa. Antes que seja tarde para gritar. AGORA, antes que seja tarde...

Conhecer um pouco mais a cultura alemã e entender como eu poderia dialogar com essa cultura e produzir um objeto artístico com meu corpo, trazendo algumas das referências europeias, recolhidas em pesquisa de campo, em diálogo com a minha cultura, minhas referências e meu corpo:

Desde mais ou menos os anos 80, nasceu o que a dançarina-escritora-programadora Dena David (1993), em seu excelente artigo O corpo eclético, denomina de um corpo híbrido – aquele oriundo de formações diversas, acolhendo em si elementos díspares, por vezes contraditórios, sem que lhe sejam dadas as ferramentas necessárias à leitura de sua própria diversidade (LOUPPE, s.d., p. 27).

Assim, busca-se uma construção poética análoga às realizadas por Pina Bausch em seus espetáculos resultados de residências em cidades ou países onde a relação com o local serve como disparador para criação, mas a intenção não é ilustrar ou recriar uma cultura, e sim criar um diálogo com ela, e desse diálogo desenvolver novos frutos:

Como em todas as peças que faço em coprodução, o que me interessa nas cidades são as pessoas, os ambientes, os contrastes e não os monumentos. Quero me questionar sobre o que se passa no mundo de hoje por meio da cidade e não fazer um retrato dela. Interessa-me encontrar alegria, ver os dois lados da coisa, o positivo e o negativo, e procurar sempre um equilíbrio de otimismo naquilo que vejo e sinto (Pina Bausch, em CYPRIANO; ABELLE, 2005, p. 100).

#### **4.4 Três irmãs**

Com a ideia fixa do desejo de ir além e da relação entre a cultura brasileira e alemã, iniciei meus laboratórios práticos, porém, ao mesmo tempo, vinha realizando estudos paralelos que não queria, e não deveria ignorar ou deixar de lado. Queria aproveitar todas as referências teóricas e práticas em que estava imersa naquele momento. Desde março de 2010, vinha desenvolvendo um estudo corporal com a colega e também Mestranda em Artes da Cena Carolina Martins Delduque, a partir do texto “As três irmãs”, de Anton Tchecov. No texto, um clássico da dramaturgia ocidental, as três irmãs Olga, Macha e Irina sonham com o retorno a Moscou, e projetam todas suas realizações e conquistas para o dia em que isso iria acontecer. Moscou simboliza o desejo delas de ir além. Porém, ao longo da trama, os anos passam e as coisas continuam no mesmo lugar, e cada vez Moscou fica mais distante das irmãs, e junto com isso todos os seus sonhos e esperanças projetados no retorno à sua cidade natal vão se esvaindo.

As irmãs têm um desejo forte *de ir além*, porém esse desejo fica apenas na ideia. Elas nunca conseguem tomar uma atitude para alcançar o que “tanto” buscam. E nessa busca

incessante por uma felicidade que está em outro lugar, elas não conseguem ser felizes no aqui e agora, e não conseguem enxergar beleza na vida que levam.

Para mim, essa é uma contradição natural do ser humano e uma questão que tento abordar de maneira poética em meu solo. Esse desejo de ir além, de buscar a felicidade, e de conquistar nossos sonhos é o que move o Homem, e sem ele estaríamos estagnados. Porém muitas vezes esse mesmo desejo e essa eterna procura da felicidade fora de nós mesmos, em um lugar sempre inatingível, faz com que não possamos ser felizes agora e vermos tudo de incrível que está ao nosso redor. Por maiores que sejam os problemas também envolvidos.

O solo *Antes que seja tarde* fala sobre essa busca eterna do ser humano, mas também se apoia em elementos do texto das três irmãs para trazer o paradoxo que essa busca acarreta. Se estamos sempre buscando algo além, não conseguimos desfrutar do momento presente, o que é o nosso maior *presente*. Assim como Bausch busca de maneira recorrente em seus trabalhos, procuramos trabalhar a partir das contradições e ambivalências humanas:

Ao trabalhar no eixo das subjetividades, Bausch realiza uma abordagem ambivalente: a dança-teatro apresenta, ao mesmo tempo, os sinais positivos e negativos das situações apresentadas. Isso permite que o espectador tome uma decisão, se assim o quiser. Dessa forma, Bausch caracteriza seu trabalho dentro de uma poética contemporânea, que reflete uma ambiguidade das situações (CYPRIANO; ABELLE, 2005, p. 114).

## 4.5 Cena 1

No início do solo, vê-se a intérprete já em cena, no prosscênio, à direita do palco, rodeada por papéis e livros, com um leve foco de luz sobre ela. Enquanto o público entra, ela está “lendo” em silêncio esses livros e papéis. Essa é sua prisão. Então inicia o solo falando trechos de um texto retirado de “As três irmãs”:

Há dias li o diário de um ministro francês, escrito na prisão. Esse ministro havia sido condenado na história do Panamá. Com que embriaguez, com que exaltação ele falava dos pássaros que via pela janela da prisão... coisa que antes, como ministro, jamais observara. Agora que está em liberdade de novo, agora que tudo está como antes, ele provavelmente já não mais repara nos pássaros (TCHECOV, s.d., p. 35).

Creio que esse trecho revela uma relação com o momento presente e com as coisas que estão ao nosso redor, pequenas coisas que podem ser maravilhosas, mas que por estarem presentes em nosso dia a dia acabamos não enxergando mais. E quando nos encontramos em uma situação atípica, uma situação de privação, em que não temos mais essas pequenas coisas, percebemos a importância e o valor que elas tinham. Agrada-me também a imagem dos pássaros, que nos remete à liberdade e à possibilidade de alçar voo, de voar sem limites, de atravessar fronteiras. De vento no rosto.

#### **4.5.1 O texto em alemão**

Ao trabalhar a cena junto com minha orientadora, Professora Doutora Sayonara Pereira, ela sugeriu que o trecho do texto selecionado das três irmãs, citado acima, fosse intercalado com palavras em alemão, por várias questões: o estudo é sobre uma coreógrafa alemã; eu estou estudando alemão, em decorrência da pesquisa; e meu estudo de campo foi na Alemanha.

Assim, em uma primeira tentativa, dividi o texto de forma que a intérprete o falava em português e depois traduzia algumas partes para o alemão. Mas dessa maneira ficou muito direto e óbvio, com uma sonoridade muito marcada e didática: a fala em português seguida da tradução para o alemão.

Então experimentamos uma abordagem menos pelo sentido do texto e mais pela sua sonoridade, tentando brincar com o som formado pelo encontro dos idiomas em uma espécie de torre de babel. Essa é uma forma de utilização da voz recorrente nos trabalhos de Pereira que pude vivenciar no espetáculo *Momento(s) de Silêncio*, desenvolvido pelo LAPETT e no qual participo como atrizbailarina. E, como a própria Pereira explicita em seu livro *Rastos do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO*, ao falar do processo de criação de *Es-boço*, espetáculo desenvolvido a partir da pesquisa de Doutorado da coreógrafa:

A voz atua como uma linha que oferece uma outra ferramenta ao intérprete-bailarino, oferece liberdade para que o intérprete possa explorar diferentes entonações, ritmos, velocidades e intensidade com que ele pronuncia as palavras (PEREIRA, 2010, p. 110).

Nessa busca comecei a pesquisar algumas poesias de língua alemã, e foi então que me encontrei com Rilke. Apesar de ter nascido na República Tcheca, Rainer Maria Rilke (1875-

1926) viveu por muito tempo na Alemanha e é considerado um dos maiores poetas da língua alemã. Escolhi seu poema *Auf meinem blute* e utilizei alguns de seus trechos, falados em alemão, mesclados com trechos do texto de *As três irmãs*, acima citado, com partes em português e outras em alemão.

Assim temos o poema original de Rilke:

#### **Auf meinem blute**

Lösh mir die Auge naus: Ich Kann dich sehn,  
Wirf mir die Ohren zu: Ich Kann dich hören  
und ohne Fübe Kann ich gehn,  
Und ohne mund noch Kann ich dich beschwören  
Brich mir die Arme ab, ich fasse dich  
mit meinem Herzen wie mit einer Hand,  
Halt mir das Herz zu, und mein Hirn wird schlagen,  
und wirfst du in mein Hirn den Brand,  
so werd ch dich auf meinem Blute tragen.

(Reiner Maria Rilke<sup>125</sup>)

Tradução do poema de Rilke para o português:

#### **No meu sangue**

“Elimine meus olhos: eu poderei te ver,  
Arranque meus ouvidos: eu poderei te ouvir,  
E sem pés poderei caminhar até você,  
E sem boca ainda poderei te invocar.  
Corte meus braços, eu te segurarei  
Com meu coração como se uma mão fosse,  
Pare meu coração, e meu cérebro baterá,  
E incendeie meu cérebro,  
Então te carregarei em meu sangue.”

(Reiner Maria Rilke<sup>126</sup>)

---

<sup>125</sup> <http://nasondasapoiesia.blogspot.com/2009/04/rainer-maria-rilke.html>. Consultado em 22/05/2011.

Como resultado, na cena, o texto em português está “contando uma história”, e os trechos em alemão contando outra, porém, tentamos dar mais ênfase para a sonoridade do que para o sentido dos textos. Assim, vemos o texto organizado da seguinte maneira na cena:

Havia um ministro francês que foi condenado e preso.

*Ich Kann dich sehn*

Em seu diário, *dass betrunken vor Aufregung*

e com que exaltação ele falava dos pássaros que via pela janela da prisão.

*Von den Vögel, das Fenster.*

*Ich Kann dich hören*

Coisa que antes como ministro ele jamais observara.

*noch nie, nie, nie...*

*Jetzt, wo es wieder frei ist*, e que tudo voltou a ser como antes. Ele provavelmente não mais repara nos pássaros.

*Nicht mehr, nicht mehr bemerken die Vögel.*

*So werd ich dich auf meinem Blute tragen.”*

#### **4.5.2 Elementos de cena – papéis**

Como estímulo visual, utilizei imagens com papéis, tanto de papéis voando, com leveza, quase como um símbolo da liberdade, da viagem, da jornada, de ir com o vento, algo análogo à imagem dos pássaros, ou quase uma “ilustração” dos pássaros, assim como a imagem de pilhas de papéis, fazendo uma analogia com a própria pesquisa, da qual, além de muitos papéis e livros para consulta, há um próprio texto sendo desenvolvido. O papel representando uma ideia, um ponto de vista, um discurso pessoal; e por outro lado, a burocracia, algo que paralisa, que dificulta o caminho.

O papel, também como imagem da carta que carrega as notícias além, que guarda em si o passado e aponta possibilidades para o futuro. O registro, o diário, as memórias. O papel simbolizando pilhas de memórias, que podem ser guardadas, amassadas, rasgadas, lidas e

---

<sup>126</sup> <http://nasondasdapoesia.blogspot.com/2009/04/rainer-maria-rilke.html>. Consultado em 22/05/2011.

lembradas. Assim, “O espaço pós-dramático já não ‘serve’ ao drama e tampouco a uma utilização politizante, mas antes de tudo a uma experiência essencialmente imagético-espacial” (LEHMANN, 2007, p. 272).



Fig. 22 – Imagem utilizada como referência. Ivan Gomes (baixista da Banda Ala)

### 4.5.3 Trilha sonora – Banda Ala

Segundo Pereira:

A música sempre esteve presente no teatro e na dança, desde as suas origens. Por se desenvolver no tempo, a música é o elemento que mais comumente serve de partner ao texto dançado: dialoga com os movimentos do intérprete, explicita seu estado interior, contracena com a luz, com o espaço e com todos os seus aspectos (PEREIRA, 2010, p. 111).

Por isso, tamanha é a importância da trilha sonora em uma composição coreográfica. Quando estamos em processo de criação a sensação é de que nossos sentidos ficam mais aguçados e todas as pequenas coisas que vemos fazem sentido e contribuem para a obra em construção. Assim, no início do processo criativo de *Antes que seja tarde*, fui assistir ao recital de formatura de Murilo Gil, um colega, estudante de música do curso de graduação da Unicamp. Algumas das músicas apresentadas foram realizadas por uma banda da qual ele faz parte, junto com outros amigos meus, *Ala*<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> Banda que toca uma espécie de rock progressivo instrumental, tudo de composição própria.

Quando escutei a primeira música que eles tocaram (*Meltrip*), fiquei extremamente emocionada. A música parecia traduzir para os acordes o desejo de ir, e ao mesmo tempo estar preso, sensação que eu queria construir em *Antes que seja tarde*: “A música (...) dialoga com os movimentos do intérprete, explicita seu estado interior (...)” (PEREIRA, 2010, p. 111). A própria música parecia gerar a sensação buscada internamente, com um momento de grande explosão no meio, para mim, a metáfora da liberdade e de quebra de grilhões. Enfim, foi um encontro do acaso, mais um dos “bem-vindos” encontros do acaso:

Os documentos de processo e os relatos retrospectivos conseguem, às vezes, registrar a ação do acaso ao longo do percurso da criação. São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento daquele artista. A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios (SALLES, 2007, p. 33/34).

Assim, a primeira música que escutamos no solo *Antes que seja tarde* é *Meltrip*, da Banda *Ala*.

#### **4.5.4 Composição coreográfica**

Algo que creio ser interessante citar é o processo de composição coreográfica dessa primeira cena. Eu estava habituada a primeiro conceber uma partitura de movimentos e depois selecionar uma música para ela. Nesse caso, realizei a ordem inversa: selecionei a música e depois, a partir dela, comecei a construir a partitura de movimentos.

Primeiro foram realizados alguns laboratórios com a utilização de papéis, que eu já vinha utilizando como estímulo visual e material, e como elemento concreto nos laboratórios da peça *As Três Irmãs*. Depois de diversas experimentações com a música e os papéis, cheguei ao modelo que vemos hoje: no início, uma relação mais “cotidiana” com os papéis, onde a intérprete aparece lendo, e em seguida a construção de uma tensão por meio do gesto de rasgar o papel realizado em um ritmo lento e dilatado.

Quando a intérprete termina de rasgar lentamente uma folha inteira, essa tensão vai se transformando em desespero, medo e necessidade dos papéis em pedaços, das memórias dilaceradas, das ideias ao vento. E ela começa a recolher os pedaços, primeiro lentamente, redescobrimo cada um de seus “cacos”. Em seguida, a necessidade dos papéis parece se tornar

maior, e pelo próprio crescendo da música parece que o tempo de recolher os papéis está se esgotando. Até que em um momento de explosão da música a intérprete se “liberta da prisão dos papéis” e descobre o espaço, ocupando-o com movimentos grandes e fluídos.

#### ***4.5.5 LAPETT – Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanztheater***

Em junho de 2011, período em que estava dando os primeiros passos no meu solo, também comecei a participar do LAPETT – Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanztheater, sediado na Escola de Comunicações e Artes da USP. O grupo é coordenado pela Professora Doutora Sayonara Sousa Pereira, e nesse período estava investigando possibilidades de movimento a partir de estímulos trazidos por Pereira, em que cada um dos intérpretes respondia a partir de movimentos pessoais.

A metodologia utilizada por Pereira é toda baseada na tradição do Tanztheater e tem ajudado para melhor compreensão dessa linguagem no meu próprio corpo. A partir da participação nos laboratórios semanais, fui incorporando movimentações que vinham sendo trabalhadas neles, e assim podemos observar na primeira coreografia do solo diversos movimentos levantados em trabalhos com o LAPETT, muitos deles criados por meus colegas e transformados por mim, adaptados ao meu corpo e ao sentido que pretendia dar à obra.

Quando realizo esses movimentos, me vem uma sensação boa de que eles são meus e dos outros, e assim não me sinto tão sozinha, tão “solo”. Quando realizo os movimentos que originalmente foram criados em grupo, ou por outro intérprete, me sinto acompanhada em cena, sinto a presença dos meus colegas nesses pequenos gestos e eles parecem dançar comigo no meu próprio corpo:

Porém, o corpo do indivíduo que dança, ao cumprir não somente uma função centrífuga, mas também centrípeta em relação ao social, pode se tornar inclusive o lugar da síntese expressiva e comunicativa de pensamentos, sentimentos e características coletivas. Nesse sentido, é interessante reler as perguntas retóricas, falsamente ingênuas, que Béla Balász, grande teórico do cinema das origens e militante do teatro revolucionário operário Alemão, se fazia justamente em 1929 sobre a arte coletiva impulsionada pelo socialismo: o que é arte coletiva? Uma massa uniformizada que age como um só corpo ou um indivíduo sozinho que com criatividade revela no próprio corpo o espírito de uma massa com a

qual se identifica? Faz-se desaparecer o homem no coro ou se faz aparecer o coro no homem? (ROPA, 2009, p. 67)

Alguns dos movimentos acima citados permanecem também no trabalho *Momento(s) de silêncio*<sup>128</sup>, resultado prático das pesquisas desenvolvidas dentro do LAPETT. Dessa maneira, a intérprete tem a oportunidade de experimentar a sensação de realizar os movimentos sozinha e em grupo.

## 4.6 Transição

Antes de iniciar a segunda cena, há uma quebra. Depois de terminar a primeira coreografia, em que a intérprete ocupou o espaço inteiro com movimentos grandes e envolvendo o corpo todo, nessa quebra volta-se para uma qualidade de movimento cotidiana, arruma a roupa e o cabelo, e se dirige à cadeira, que desde o início do solo está posicionada no lado esquerdo do palco ao fundo. Ao lado esquerdo da cadeira (ponto de vista da plateia) há um par de sapatos. A intérprete senta-se na cadeira e calça os sapatos. Depois de arrumar o cabelo, a roupa e calçar o sapato, quando está “pronta” se levanta e se coloca em pé, atrás da cadeira, segurando no espaldar, e fala: “*Musik bitte*”, uma citação direta à *Kontakthof*, em que, no *hip-step*, para iniciar a cena, a bailarina pede a música.

## 4.7 Cena II

### 4.7.1 Inspirações a partir do trabalho de Pina Bausch

A cena seguinte, realizada na cadeira, foi inspirada diretamente em algumas cenas de obras de Pina Bausch, primeiramente as *pink girls*, do próprio *Kontakthof*, cena em que duas mulheres vestidas iguais fazem pequenas movimentações gestuais e faciais no ritmo de uma música dos anos 30. Também *The man I love*, cena realizada pelo professor e bailarino do

---

<sup>128</sup> O espetáculo *Momento(s) de silêncio* realizou uma abertura de processo em dezembro de 2011 no TUSP (Teatro da USP). Atualmente, o LAPETT continua desenvolvendo o trabalho, com estreia prevista para o segundo semestre do corrente ano (2012).

Tanztheater Wuppertal Lutz Förster, no espetáculo *Nelken* (1982), em que, ao som da música de mesmo título, cantada por Billie Holiday (1915-1959), ele “traduz” a música para linguagem de sinais, transformando isso em uma coreografia.

#### **4.7.2 A cena**

Para realizar a cena, escolhi também uma música da Billie Holiday, porém uma música mais curta e menos conhecida, a saber, *You're driving me crazy*. Quando a música inicia, a intérprete começa uma pequena sequência de gestos na cadeira, levanta a cadeira e a carrega até o meio do palco. Assim, em uma espécie de relação de “paquera” com a plateia, realiza pequenos gestos bem marcados na música. A primeira vez que a música toca, os movimentos e a “paquera” com a plateia são realizados de forma mais “tímida”.

A música termina, e a intérprete termina junto, com uma pose, e então a mesma música recomeça e ela recomeça a “mesma coreografia”, porém desta vez a “paquera” é mais direta e explícita, e no meio da sequência gestual alguns movimentos vão se transformando, perdendo a definição ou aumentando em amplitude, mudanças que trazem outras leituras e outros sentidos para o movimento. A sensação é de que a “menininha” que realiza os movimentos certinhos, contidos, marcados na música e para a plateia, em alguns relances se rebela com essa forma e descobre outros padrões, retornando depois à forma inicial.

Ao fim da música tocada pela segunda vez, a intérprete monta de novo uma pose final, análoga à primeira, porém dessa vez em pé. E quando a mesma música começa a tocar pela terceira vez, seu primeiro impulso, que inicialmente é contido e depois explode, é uma gargalhada. Então, ainda na pose em pé, a música recomeça e a intérprete tenta segurar a risada, até que ela explode em risos e então se constrói toda uma nova célula coreográfica “escrachada”, com movimentos mais fluídos, menos precisos, aparentemente mais “displicentes”. Porém, todos os movimentos são transformações da primeira célula gestual, realizada na primeira vez que a música tocou.

Ao fim da célula coreográfica, a intérprete começa a cantar junto com a música, como se estivesse cantando para plateia “*You're driving me crazy*”, que é uma metáfora da própria relação do artista com o público, a necessidade que o artista da cena tem com seu público em uma relação

ao mesmo tempo de amor e ódio. Você quer “agradar” o público, mas ao mesmo tempo quer dizer as suas verdades e espera que isso baste para a plateia. Na cena, talvez fique mais forte a relação homem-mulher, que seria uma relação mais óbvia, a mulher que está se deteriorando por amor e começa a cantar para seu amado, até pela posição inicial de “paquera”. Mas na verdade tanto a “paquera” quanto a decadência vêm da relação com o público, e nesse caso específico, estando o trabalho vinculado a uma pesquisa teórica, também é uma metáfora da relação do autor com os seus leitores.

No fim da terceira vez que a música é tocada, a intérprete constrói uma qualidade de movimento próxima ao de uma bêbada, com baixo tônus muscular e boca mole, cantando junto com a música de maneira desafinada, o que traz o ar de decadência. Os movimentos iniciais, que podemos considerar como “gestos cotidianos estilizados”, em que pequenos gestos do dia a dia se transformam em uma célula coreográfica, vão se repetindo e se transformando ao longo das repetições. Então a repetição não vem apenas como “mais do mesmo”, mas como um recurso para o desenvolvimento da poética da cena, em que, a partir de uma mesma matriz, se pode transitar por diferentes sentimentos, apenas mudando seu ritmo ou a qualidade de seu movimento:

A repetição do mesmo movimento traz mais e mais distorções, provocando múltiplas e imprevisíveis interpretações e experiências. Incluída na história e na linguagem, dança é a ausência, a insatisfação e a constante reconstrução de si mesma e de seus participantes (FERNANDES, 2007, p. 127).

Quando a música termina, a intérprete recomeça as risadas, desta vez mais histéricas do que no início e mais prolongadas. Elas se prolongam até se criar a dúvida de ser uma risada ou um choro, e, nesse “desespero”, retira um dos sapatos e atira na coxia.

## **4.8 Cena III**

### **4.8.1 *Trilha sonora – The Doors***

A banda *The Doors*<sup>129</sup> me remete à adolescência, à rebeldia, a uma quebra com os padrões estabelecidos. Por isso me pareceu adequada a utilização da música *Alabama song (Whiskey bar)* como trilha sonora para esse momento de quebra total, de libertação das amarras, misturada com gargalhadas e choro.

#### **4.8.2 A cena**

Depois de arrancar o salto e atirá-lo para a coxia, como uma metáfora de libertação, nada mais adequado do que um “*show me the way to the next whiskey bar*” (mostre-me o caminho para o próximo whiskey bar), como dar as costas pra tudo e para todos e apenas caminhar.

Porém, essa caminhada é realizada apenas com um dos pés calçado, modificando a condição corporal da intérprete e apontando para uma nova qualidade de movimento. Assim, nessa célula se desenvolvem movimentos mais marcados, com quebras pontuadas e fluência controlada, como se o corpo inteiro representasse o “salto quebrado”, em que não é mais só o caminhar que traz essa qualidade, mas todo o corpo. Dentro de um modelo esquemático proposto por Laban, essa qualidade de movimento estaria próxima à do demônio, em que de maneira genérica encontramos: Peso: firme; Espaço: direto; e Tempo: súbito, movimentos com qualidade análoga ao do soco (LABAN, 1978, p. 181).

Constrói-se também, com essa nova qualidade de movimento, uma mudança de planos, sempre alterando entre o nível baixo e alto, como uma metáfora de cair e levantar, de estar no fundo do poço e resistir, de descer e subir no salto.

#### **4.9 Cena IV – O livro e o sapato**

No fim da coreografia realizada apenas com um dos sapatos, a intérprete consegue finalmente retirá-lo e o sapato “descobre” o livro, que está em cena desde o início no local da primeira cena. O sapato “fala” para o livro: “Nossa, eu já rodei o mundo inteiro e você continua

---

<sup>129</sup> *The Doors* foi uma banda de rock norte-americana formada em 1965 e símbolo de uma juventude rebelde. Ganhou fama pelas polêmicas *performances* de seu vocalista, Jim Morrison, que morreu em 1971, aos 27 anos, de uma provável *overdose*. [http://devir\\_homepage.tripod.com/Doors/jim-biografia.htm](http://devir_homepage.tripod.com/Doors/jim-biografia.htm)

aqui, parado”. E o livro responde: “Eu tenho o mundo inteiro dentro de mim”, o que nos faz retomar a ideia do início do solo, em que, apesar de estarmos sempre buscando a felicidade, ou as conquistas além, fora de nós mesmos, muito pode ser conquistado no presente, no aqui e agora, dentro de cada um.

#### **4.10 Iluminação**

O solo se inicia apenas com um foco no canto direito, à frente do palco, iluminando a intérprete e seus livros e papéis. O próprio foco desenha uma prisão metafórica e também cria um ambiente mais solene, uma atmosfera mais onírica.

A partir do momento em que acontece a quebra, tanto musical quanto corporal e espacial, ou seja, quando a intérprete sai daquela primeira redoma de luz e do aprisionamento dos papéis para ocupar o espaço, ganhar o palco e realizar movimentos maiores e mais fluídos, a luz também acompanha esse movimento e banha o palco completo, com maior intensidade, iluminando as descobertas e evoluções corporais.

Quando termina a primeira coreografia, no canto esquerdo à frente apenas um corredor de luz ilumina a intérprete, e quando ela senta-se na cadeira para calçar os sapatos, um foco ilumina de baixo para cima, valorizando a sombra da intérprete e da cadeira produzida no pano ao fundo. Destacam-se também as sombras na face, deformando a expressão facial. Cria-se assim uma expectativa de qual será a próxima figura construída, já que esse poderia ser considerado um momento de transição, de preparação.

Quando a intérprete posiciona a cadeira no centro do palco, para iniciar a segunda cena, tem-se apenas um refletor central, vindo da frente, de preferência da plateia, e iluminando a parte central do palco em forma de trapézio. A iluminação é direta e quase chapada, o que acentua a relação da intérprete com o público e esse momento de exposição, de estar literalmente sob o holofote para “agradar” a plateia. Com essa luz, a sombra também é valorizada no fundo do palco.

Ao terminar essa coreografia, jogando o sapato para a coxia, surgem corredores laterais, que criam a ideia de caminhos de fuga, de novas possibilidades de caminho a seguir, e valorizam

também a movimentação no chão, uma vez que riscam o chão e iluminam os movimentos realizados no plano baixo:

A luz intervém no espetáculo; ela não é simplesmente decorativa, mas participa da produção de sentido do espetáculo. Suas funções dramáticas ou semiológicas são infinitas: iluminar ou comentar uma ação, isolar um ator ou elemento de cena, criar uma atmosfera, dar ritmo à representação fazer com que a representação seja lida, principalmente a evolução dos argumentos e dos sentimentos (PAVIS, 2005, p. 202).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Tomando a continuidade do processo  
e a incompletude que lhe é inerente,  
há sempre uma diferença entre  
aquilo que se concretiza e o projeto  
do artista que está sempre por ser realizado.  
Onde há qualquer possibilidade de variação contínua,  
a precisão absoluta é impossível.*

SALLES, 2007, p. 78

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas últimas linhas que me restam, vejo a pesquisa acadêmica como um caminho escuro que vai se iluminando à medida que os passos são percorridos, e nos revela descobertas inesperadas. Quando iniciei o estudo, mal conhecia *Kontakthof*, muito menos suas duas outras versões (com senhoras e senhores e com adolescentes). Então descobri não só um espetáculo de Pina Bausch, mas todo um universo de relações humanas envoltas por ele. Mergulhei no “pátio de contatos” através das gerações e observei como um *voyer* até os seus mínimos detalhes.

É difícil encarar esse caminho escuro da pesquisa, dá medo enfrentar o desconhecido, e nesse momento a mão amiga de minha orientadora foi fundamental, alguém em quem confiar que lhe diz “Vamos juntas desbravar a escuridão; é possível e a cada passo o caminho irá se iluminar”. A professora Sayonara foi essa parceira, fundamental em cada nova descoberta.

Além da orientação teórica, a Professora Sayonara também é responsável por uma mudança corporal na pesquisadora que aqui escreve. Há mais de um ano venho desenvolvendo um trabalho prático junto com ela e agora sinto meu corpo familiar com os momentos propostos, movimentos derivados da tradição do Tanztheater e que me fazem observar o estudo de outro ponto de vista: posso agora observar do ponto de vista da “carne” os apontamentos e questionamentos teóricos levantados ao longo do estudo. Sinto que agora posso refletir sobre eles no meu próprio corpo.

Uma das grandes descobertas deste estudo, que não é seu enfoque e não foi sublinhado até então, é o mar de possibilidades da dança, a descoberta de que a dança não é para poucos, e sim para todos. Não há limites para se dançar. Bausch mostra isso com seu trabalho com não profissionais, e Pereira o faz com seus estudos junto ao LAPETT. É preciso esforço e dedicação, mas não é impossível, pelo contrário, a dança está ao nosso alcance, basta querer e buscar, suar, tentar.

Outro grande aprendizado foi o da busca por uma disciplina cotidiana. A prática da dança tem isso muito claro, a necessidade de treinos contínuos, diários, para lapidar o corpo como ferramenta para expressão. Em alguns tipos de abordagem para o teatro também se vê a exigência dessa disciplina. Essa é uma postura que fui adquirindo ao longo da pesquisa, que não é conatural de minha personalidade, mas sinto que evolui muito nesse caminho. E nesse caso, a disciplina

necessária não vem apenas em relação à prática corporal, mas também em relação aos estudos teóricos e à própria escrita, a qual, assim como a dança, só se desenvolve por meio de uma labuta cotidiana.

Assim como no solo de dança, o intérprete se expõe, nestas linhas, sinto-me desnudar diante do leitor. É como se ele pudesse descobrir todas minhas verdades e mentiras, todos os meus segredos, e para mim, artista da cena, é uma exposição ainda mais difícil do que a que experimentamos quando estamos no palco, talvez pelo fato de que a escrita é uma linguagem que não domino tanto, e assim me sinto mais insegura e mais exposta.

Depois de tanta exposição, encontros e desencontros, a pergunta que fica é: Como finalizar um trabalho desenvolvido ao longo de mais de dois anos? É como um parto, um triste adeus. Triste e feliz. Agora choro lágrimas de alegria e realização, porém, também lágrimas de tristeza, de nostalgia. Ao ler as *Considerações finais* do trabalho de minha colega Luiza Banov [DANÇA TEATRAL – Reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços / Dissertação (Mestrado) – Campinas, Instituto de Artes, Unicamp, 2011), vi que ela expôs essa dificuldade de terminar a pesquisa, de perder o parceiro de todas as manhãs, e eu não conseguia ao certo compreender essa dimensão. Agora me encontro aqui, escrevendo as últimas linhas deste processo de pesquisa, e... como é difícil terminar!

Durante mais de dois anos, a pesquisa foi literalmente minha companheira, aquela que encontrava sempre pela manhã em uma escrivaninha repleta de livros, rascunhos, anotações, rabiscos. E assim como com os amigos mais próximos, tivemos momentos de amor e de ódio. De descobertas e decepções. De encontros e desencontros. Ao fim, espero que o leitor tenha um bom encontro com este texto e que os frutos desta pesquisa possam semear novas descobertas para outros pesquisadores, artistas, estudantes de arte, enfim, a quem possa interessar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. Tradução: Augustin Wernet; Jorge de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDERSON, Jack. **Dança**. Tradução: Maria da Conceição Ribeiro Costa. Lisboa-São Paulo: Editorial Verbo, 1987.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães. Coleção Textos Universitários, s.d.

BARBA, Eugênio. **A arte secreta do ator**. Campinas, SP: HUCITEC: UNICAMP, 1995.

BERGSOHN, Isa Partsch e Harold. **The Makers of Modern Dance**. Princeton book company, 2003.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BONFITTO, Matteo. **O Ator-Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Tradução: Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero – metodologia da pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Tradução: Antonio Mercado – 2. ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BURNIER, L. O. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CHEKHOV, M. **Para o ator**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 1986.

CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch**. Routledge, 2009.

CYPRIANO, F.; ABELLE, M. V. **Pina Baush**, São Paulo: Cosacnaify, 2005.

- DELEUZE, Gilles. **Conversações 1972-1990**. 5.<sup>a</sup> Reimp. São Paulo: Editora 34, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. **Mil Platôs**. vol. 1,2,3,4,5. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Baush e o wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Anna Blume, 2007.
- FERRIGNO, José Carlos. **Co-educação entre gerações**. São Paulo: Editora Vozes, 2003.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. São Paulo: Nova fronteira, 1980.
- GIL, José. **Movimento Total – O corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- HOGHE, Raimund; Weiss, Ulli. **Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?** Tradução Robison Ribeiro e Gaby Kirsch. São Paulo: Attar, 1981.
- HUMPHREY, Doris. **The art of manking dances**. Princeton Book Company, 1987.
- KATZ, Helena. **O Brasil descobre a Dança descobre o Brasil**. São Paulo: Dórea Books and Arts, 1994.
- LABAN, Rudolf von; ULLMANN, Lisa (Org.). **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- L'ARCHE, **Kontakt Hof with ladies and gentleman over “65”**. Paris, L'ARCHE, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- LINSEL, Anne e WEISS, Ulli. **Tanzträume – das buch zum film**. HP Nacke Wuppertal, 2011.
- MIRANDA, Evaristo Eduardo. **CORPO Território do sagrado**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- MONTEIRO, Marianna. **NOVERRE – Cartas sobre a dança**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- NAVAS, Cássia; DIAS, Lineu. **Dança Moderna**. São Paulo: Edições Mandacaru, 1999.
- NAVAS, Cássia; LOBO, Lenora. **Teatro do Movimento um método para o intérprete criador**. Brasília: LGE Editora Ltda., 2003.
- NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Anna Blume, 2010.
- PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp ou castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução: Sérgio Salvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Teatro**. Tradução: Maria Lúcia Pereira e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Sayonara Sousa. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: Espetáculo Cênico com alunos do Instituto de Artes da Unicamp**. São Paulo: Anna Blume, 2010.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado – Processo de Criação Artística**. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2007.

SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SERVOS, Nobert. **Pina Bausch Wuppertal Dance theater or the art of training a gold fish: excursions into dance**. Ballett-Bühnen-Verlag, 1984.

\_\_\_\_\_. **Pina Bausch Dance Theatre**. Munique: K. Kieser, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

\_\_\_\_\_. **A criação de um papel**. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003a.

\_\_\_\_\_. **A preparação do ator**. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003b.

TCHEKOV, Anton. **As três irmãs**. Tradução: Maria Jacintha, s.d.

WALTHER, Suzanne K. **The dance of death – Kurt Jooss and the weimar years**. Nova York: Routledge, 1994.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso – planejamento e método**. Porto Alegre, RS: Bookman, 2005.

### **Teses e Dissertações**

MADUREIRA, José Rafael. **François Delsarte: personagem de uma dança (re)descoberta**. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

PETRECA, C. Paula. **O papel do jornalismo cultural no percurso da Dançateatro no Brasil: a replicação do meme Pina Bausch**. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANTOS, Inaicyra Falcão. **Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

SOUZA, Elisa Teixeira. **O sistema de François Delsarte, o método de Émile Jaques-Dalcroze e suas relações com as origens da dança moderna**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicação e Arte, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2006.

VITIELO, Júlia Ziviani. **Dança: Memória nos Corpos Cênicos**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

### **Periódicos**

CYPRIANO, Fabio. Pina Bausch ergue sua Babel. **Bravo!** n. 13. São Paulo, 1998.

EICHENBERG, Fernando. Vida que se move. **Bravo!**, São Paulo, 2006.

KATZ, Helena; KALIL, Emilio; CYPRIANO, Fabio; *et. all.* **Tanztheater Wuppertal Pina Bausch**. Programa do Teatro Alfa na apresentação de Café Müller e A Sagração da Primavera, 2009.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. **Art Press** n. 209, s.d.

MÜLLER, Regina Pólo. O Corpo na cena contemporânea: performance, discurso e interculturalidade. In: **Reunião de Antropologia do MERCOSUL**, 5, 2003, Universidade Federal de Santa Catarina.

PONZIO, Ana Francisca. As muitas faces de Pina. **Bravo!**, São Paulo, 2000.

ROPA, Eugenia Casini. O solo de dança no século XX: Entre proposta ideológica e estratégia de sobrevivência. **Urdimento** n. 12, 2009.

SERVOS, Norbert. Entrevista com Pina Bausch. **Bravo!**, São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. Entre a alegria e a perfídia. **Bravo!**, São Paulo, 2000.

### **Sites acessados**

<http://www.facebook.com/?ref=home#!/video/video.php?v=1587508360885>

<http://www.youtube.com/watch?v=4ZbfsLW707I>

<http://www.youtube.com/watch?v=Tp-Z07Yc5oQ>

<http://www.youtube.com/watch?v=x77pZgnHm1U&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=dqvt-valEmg&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=H52odbx8MPU>

<http://www.youtube.com/watch?v=Y16Wf-dFywQ&feature=related>

<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/8074154/Pina-Bausch-the-visionary-who-stripped-dance-bare.html>

<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/7556364/Pina-Bausch-at-the-Barbican-London-review.html>

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=gesto>

<http://nasondasdapoesia.blogspot.com/2009/04/rainer-maria-rilke.html>

<http://www.pina-bausch.de/en/dancetheatre/costumes/cito.php>

<http://www.goodreads.com/author/show/1433597>

[http://www.dicio.com.br/retro\\_2/](http://www.dicio.com.br/retro_2/)

[http://devir\\_homepage.tripod.com/Doors/jim-biografia.htm](http://devir_homepage.tripod.com/Doors/jim-biografia.htm)

## VIDEOGRAFIA

- Processo de criação de Nelken (b16312 / 1982)
- Nelken Probe (b16318 / 1982)
- Nelken Probe (b16324 / 1982)
- Processo de criação de Nelken (b16312 / 1982)
- Nelken Probe (b16318 / 1982)
- Nelken Probe (b16324 / 1982)
- Kontakthof – Haus Company 2000. Schauspielhaus Wuppertal (8990)
- Blaubart (1977)
- Kontakthof – cenas
- Arien (1979)
- Wuppertal 05/10/1998 – B6559
- Portrait – Pina Bausch/ Documentário (1991). b11203
- Vollmond (2006) – Ensaio geral. B13.589
- 1980 (1980) – Sandler’s Well Theater London 1982.
- Walzer (Trechos de ensaio). V264
- Auf dem Geubirge hat man ein Geschrei gehört (1984). V7469
- O Dido (1999) – Ensaio geral. B6190.
- Documentário
- Der Fensterputzer (1997/ Hong Kong). 1566
- Ensemble Budapeste. 1103

- Les Voyages de Josephine – Portrait (2005). 2622
- Was tun Pina und ihre Tänzer in Wuppertal. 371
- Ensaios (1982)
- Coffee with Pina - Trecho (Lee Yanor, Israel 2003). 1679
- Probe Sacre (com Kyomi Ichida). 1727
- Die Klage der kaiserin (1989). 1679
- Nelken in Indian (1994). 2689
- Foyer – Das Theatermagazin (2009)
- Coffee with Pina – completo (Lee Yanor, Israel 2003).
- Pina Bausch Portrait (Anne Linsel, 2006)
- Trauerfeier für Pina Bausch (2009)
- Pina Bausch – Beitrag aspechte (1980)

## ESPETÁCULOS PRESENCIADOS

**1980.** Pina Bausch. Tanztheater Wuppertal. Operhaus Wuppertal, Alemanha (05/04/2012).

**Travelogue I – Twenty to eight.** Sasha Waltz. Sasha Waltz and guests. Teatro Alfa, São Paulo (30/10/2011).

**En Attendant.** Anne Teresa de Keersmaeker. Rosas. SESC São Paulo (29/10/2011).

**There is a time.** José Limón. Limón Dance Compny. SESC São Paulo (28/08/2011).

**Crysalis.** José Limón. Limón Dance Company. SESC São Paulo (28/08/2011).

**Emperor Jones.** José Limón. Limón Dance Company. SESC São Paulo (28/08/2011).

**Ten Chi.** Pina Bausch. Tanztheater Wuppertal. Teatro Alfa, São Paulo (17/04/2011).

**Danzón.** Pina Bausch. Tanztheater Wuppertal. Wuppertal (15/10/2010).

FESTIVAL APERTO. **Kontaktthof com adolescentes acima 14 anos.** Pina Bausch. Tanztheater Wuppertal. Teatro Valli, Reggio Emilia (09/10/2010).

**Nelken.** Pina Bausch. Tanztheater Wuppertal. Bienal de la Danse, Lyon (16/09/2010).

**4 Obras curtas.** Trisha Brown Dance Company. Bienal de la Danse, Lyon (2010).

**Ephigênia em Tauris.** Pina Bausch. Tanztheater Wuppertal. Gran Liceu, Barcelona (04/09/2010).

**Água.** Pina Bausch. Tanztheater Wuppertal. Festival Internacional de Teatro, Edinburgh (29/08/2010).

**Gardenia.** Alan Platel. Les Ballets C De La B. Berlim (2010).

**Wound.** Cie. Toula Limnaios. Berlim (2010).

**Im Bade Wannan.** Susanne Linke. Festival Internacional de Dança Mesa Verde, Porto Alegre (2009).

**Wandlung.** Susanne Linke. Intérprete: Mareike Franz. Festival Internacional de Dança Mesa Verde, Porto Alegre (2009).

**Flut.** Susanne Linke Intérprete: Urs Dietrch. Festival Internacional de Dança Mesa Verde, Porto Alegre (2009).

**Kaikou-Yin.** Susanne Linke. Festival Internacional de Dança Mesa Verde, Porto Alegre (2009).

**Ditos e Malditos.** Carlota Albuquerque. Cia. Terpsí. Porto Alegre (20/11/2009).

**A Sagração da Primavera** Pina Bausch. Tanztheater Wuppertal. Teatro Alfa, São Paulo (2009).

**Café Müller.** Pina Bausch. Tanztheater Wuppertal. Teatro Alfa, São Paulo (2009).

**Für die kinder von gestern, heute und morgen.** Pina Bausch. Tanztheater Wuppertal. Teatro Alfa, São Paulo (2006).

## ANEXOS

**Vídeo 1 – Entrevista com Herbert Duschenes** – Prof. História da Arte FAAP.

<http://www.youtube.com/watch?v=dqvt-va1Emg&feature=related>

**Vídeo 2 – RUDOLF LABAN**

<http://www.youtube.com/watch?v=x77pZgnHm1U&feature=related>

**Vídeo 3 – MARY WIGMAN**

<http://www.youtube.com/watch?v=Tp-Z07Yc5oQ>

**Vídeo 4 – Entrevista com Maria Duschenes** (Budapeste, 1922), aluna da Escola Jooss – Leeder (1938). Pioneira da Dança Moderna no Brasil. Divulgadora e Professora do Método Laban.

<http://www.youtube.com/watch?v=dqvt-va1Emg&feature=related>

**Vídeo 5 – Entrevista com Kurt Jooss**

<http://www.youtube.com/watch?v=H52odbx8MPU>

**Vídeo 6 – Trecho de A MESA VERDE** – Interpretada pelo Joffrey Ballet.

<http://www.youtube.com/watch?v=Y16Wf-dFywQ&feature=related>

**Vídeo 7 – Solo de Pina Bausch em Danzón**

[http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=-oNPDju\\_xzs&NR=1](http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=-oNPDju_xzs&NR=1)

**Vídeo 8 – Trecho de KONTAKTHOF com Bailarinos do Tanztheater Wuppertal. HIP-STEP**

<http://www.youtube.com/watch?v=4ZbfsLW707I>

**Vídeo 9 – KONTAKTHOF com senhoras e senhores maiores de 65. HIP-STEP**

<http://www.youtube.com/watch?v=iwx-K4HpT6o&feature=related>

**Vídeo 10 – TANZTRÄUME** – Trailer

<http://www.youtube.com/watch?v=TRNJrWfWj14&feature=related>