

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

DEMMY CRISTINA RIBEIRO DE SOUSA

**MACBETH (1606) DE SHAKESPEARE, ENTRE O TEATRO CLÁSSICO E A
DANÇA-TEATRO CONTEMPORÂNEA: OBRAS DE PINA BAUSCH (1977-1978) E
DOIS PROCESSOS CRIATIVOS**

**MANAUS
2020**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

DEMMY CRISTINA RIBEIRO DE SOUSA

**MACBETH (1606) DE SHAKESPEARE, ENTRE O TEATRO CLÁSSICO E A
DANÇA-TEATRO CONTEMPORÂNEA: OBRAS DE PINA BAUSCH (1977-1978) E
DOIS PROCESSOS CRIATIVOS**

Dissertação para apresentação ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como exigência parcial à integralização dos créditos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto.

Área de Concentração: Representação e interpretação artística, literária e linguística.

Linha de pesquisa: Teoria, Crítica e Processo de Criação.

**MANAUS
2020**

FICHA CATALOGRÁFICA
Catalogação fonte: UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

S725M Sousa, Demmy Cristina Ribeiro de.
Macbeth (1606) de Shakespeare, entre o Teatro Clássico e a Dança-Teatro Contemporânea: obras de Pina Bausch (1977-1978) e dois processos criativos / Demmy Cristina Ribeiro de Sousa. Manaus: [s.n], 2020.
193 f.: color.; 30cm.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas como um dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Letras e Artes, Manaus, 2020.

Incluiu bibliografia

Orientador: Luciano Hercílio Alves Souto

1. Pina Bausch.
2. Shakespeare.
3. Macbeth.
4. Dança-Teatro.
5. Processo criativo.

CRB-11/463

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
Rua Leonardo Malcher. 1728. Praça 14 de Janeiro
Cep. 69020-070 – Fone: (092) 3878-4415
Manaus-Am

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

TERMO DE APROVAÇÃO

DEMMY CRISTINA RIBEIRO DE SOUSA

**MACBETH (1606) DE SHAKESPEARE, ENTRE O TEATRO CLÁSSICO E A
DANÇA-TEATRO CONTEMPORÂNEA: OBRAS DE PINA BAUSCH (1977-1978) E
DOIS PROCESSOS CRIATIVOS**

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, pela Comissão Julgadora abaixo identificada.

Manaus, 08 de julho de 2020.

BANCA EXAMINADORA:

Presidente: Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto.

Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa.

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa.

Profa. Dra. Ciane Fernandes.

Para minha mãe.
Para o meu amor.
E todos que fizeram parte desta jornada.

É Caetano, It's a long way. It's a long, long, long, long way.

“E se não tivesse o amor
E se não tivesse essa dor
E se não tivesse o sofrer
E se não tivesse o chorar...”

(...) Nós não íamos dançar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a espiritualidade por ter me proporcionado forças em continuar com esta pesquisa.

Agradeço a minha mãe Isabel Cristina da Silva Ribeiro por sempre confiar em mim, e me dar forças e estar sempre ao meu lado.

Agradeço ao meu companheiro de alma/vida Ronaldo Lima Rocha Campos por todo apoio, amor, carinho, respeito e afeto.

Em especial ao meu professor Orientador Dr. Luciano Souto pela paciência, sabedoria, que soube tão bem apoiar e orientar sobre o universo de Pina Bausch e Shakespeare. Acredito que nestes longos meses de mestrado adquiri uma admiração, respeito e gratidão.

Agradeço a professora Dra. Luciane Páscoa e o professor Dr. Márcio Páscoa, por todo apoio, motivação e incentivo a continuar com esta pesquisa.

Agradeço a professora Dra. Ciane Fernandes, por fazer parte de minha defesa e a grande admiração como artista e pesquisadora de dança-teatro e Laban.

Agradeço as professoras Dra. Meireane Carvalho que contribuiu nos primeiros anos de pesquisa como aluna do curso de dança da UEA, a professora MSc. Carmém Lúcia pelo incentivo em iniciar no PPGLA, e a professora Esp. Francis Baiardi pela iniciação e interesse com a temática de Bausch.

Agradeço a professora Dra. Carmen Paternostro Shaffner e a escritora Julia Wähmann, pela conversa significativa a respeito de Pina Bausch.

Agradeço aos artistas que tive contato nas residências artísticas e workshop, especialmente a Eddie Martinez e Morena Nascimento, Shamel Pitts, Pâmela Ferreira, Vinícius Huggy, Renata Noyama e Renato Sbardelotto, pelas trocas significativas de afeto.

Agradeço aos artistas Eduardo Amaral e Cairo Vasconcelos, por toda contribuição na montagem dos dois ensaios performáticos desenvolvidos durante a pesquisa.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, por todas as experiências adquirida nestes dois anos, a bolsa da Capes, e a Secretaria de Cultura pela disponibilização do espaço.

Agradeço a equipe técnica do Teatro da Instalação, em especial ao Sr. Lúcio.

RESUMO

O presente estudo consiste na investigação acerca de possíveis similaridades existentes entre a obra literária *Macbeth* (1606) de Shakespeare e os textos de movimentos em repetição das obras coreográficas de Pina Bausch, encontradas em: *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper* (1977), *Komm tanz mit mir* (1977), *Renate wandert aus* (1977), *Er nimmt sie ander Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* (1978), *Café Müller* (1978) e *Kontakthof* (1978). Utiliza-se da percepção, estética e intencionalidades nas etapas composicionais das peças, buscando traçar uma conexão com a personagem de Lady Macbeth, de Shakespeare. Aborda dispositivos corporais a partir da análise estrutural coreográfica que configura a estética *baushiana* e, desta forma, busca identificar as recorrências criativas que influenciaram a composição das peças em questão, de forma articulada com o conteúdo adquirido por meio da participação em duas residências artísticas e um workshop linguagem *Gaga*, com intérpretes do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* e *Batsheva Dance Company*, entre 2018 e 2019. A análise do material se dá no campo técnico e subjetivo da dança, abrangendo autores de dança-teatro, entre eles Ciane Fernandes, Raimund Hoghe, Leonetta Bentivoglio, Norbert Servos e Fabio Cypriano. A pesquisa aborda práticas corporais que surgiram durante a Dança Moderna americana e na Dança Expressionista alemã, contemplando aspectos biográficos da coreógrafa e conceitos como dança-teatro, processo de criação, por meio dos quais realiza uma contextualização dos personagens de Shakespeare em relação às peças coreográficas de Bausch. Os resultados alcançados propiciaram a criação de leituras corporais e gestuais que contribuíram para a montagem de dois processos performáticos, que receberam os títulos de *Ensaio sobre Lady Macbeth*, e *Lady Macbeth*.

Palavras-chave: Pina Bausch; Shakespeare; *Macbeth*; Processo criativo; dança-teatro.

ABSTRACT

The present study consists of investigating similarities between Shakespeare's *Macbeth* (1606) and the texts of movement and repetition of Pina Bausch's choreographic works, founded in: *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper* (1977), *Komm tanz mit mir* (1977), *Renate wandert aus* (1977), *Er nimmt sie ander Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* (1978), *Café Müller* (1978) and *Kontakthof* (1978). It is used perception, aesthetics and intentionalities in the compositional stages of the plays, seeking to trace a connection with the character of Lady Macbeth. Approaches body devices based on the choreographic structural analysis that configures the *bauschian* aesthetic and seeks to identify the creative recurrences that influenced the composition of the pieces in question, in an articulated way with the content acquired through participation in two artistic residencies with interpreters from the *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, and in a *Gaga* body language workshop with *Batsheva Dance Company*, between 2018 and 2019. The analysis of the material takes place in the technical and subjective field of dance, including dance-theater authors: Ciane Fernandes, Raimund Hoghe, Leonetta Bentivoglio, Norbert Servos and Fabio Cypriano. The research addresses bodily practices that emerged during Modern Dance and in German Expressionist Dance, contemplating biographical aspects of the choreographer and also concepts such as dance-theater, creation process, through which the choreographer performs a contextualization of Shakespeare's characters in relation to the choreographic plays of Bausch. The results achieved enabled the creation of corporal and gestural reading that contributed to assembly two performance processes, which received the titles of: *Essay on Lady Macbeth*, and *Lady Macbeth*.

Keyword: Pina Bausch; Shakespeare; *Macbeth*; Creative process; Dance-theater.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Exemplo de repetições obsessivas nas peças <i>Café Müller</i> e <i>Blaulart</i>	74
Fig. 2: Exemplo de repetição alterada na peça <i>Café Müller</i>	75
Fig. 3: Cena de <i>repetição intermitente</i> de Bausch, na obra <i>Café Müller</i>	76
Fig. 4: Exemplo de <i>repetição de longo alcance</i> na peça <i>Café Müller</i>	77
Fig. 5: Exemplo de <i>repetição de longo alcance</i> na peça <i>Blaubart</i>	77
Fig. 6: Postal de 40 anos de <i>Café Müller</i>	104
Fig. 7: Cena de ensaio de <i>Café Müller</i>	108
Fig. 8: Cena da peça <i>Café Müller</i>	109
Fig. 9: Imagem geral da estrutura da peça <i>Café Müller</i> de 1978.....	110
Fig. 10: Nazareth Panadero em <i>Café Müller</i>	112
Fig. 11: Nazareth Panadero e Pina Bausch em <i>Café Müller</i>	114
Fig. 12: Minarik, Airaud e Mercy em <i>Café Müller</i>	115
Fig. 13: Cena da peça <i>Blaubart</i> de 1977.....	122
Fig. 14: Cena da peça <i>Blaubart</i>	123
Fig. 15: Cena da peça <i>Blaubart</i>	124
Fig. 16: Possível versão de Bausch das esposas coladas na parede.....	126
Fig. 17: Cena de afeto em <i>Blaubart</i>	126
Fig. 18: Elementos do universo infantil na peça <i>Blaubart</i> de Bausch.....	127
Fig. 19: Cena da peça <i>Komm tanz mit mir</i> (1977) de Pina Bausch.....	128
Fig. 20: Exemplo de filas em <i>Komm tanz mit mir</i>	130
Fig. 21: Cena da peça <i>Renate Wandert aus</i>	134
Fig. 22: Cena da peça <i>Renate Wandert aus</i>	135
Fig. 23: Cena de ensaio da peça inspirada em <i>Macbeth</i> , em Bochum, 1978.....	137
Fig. 24: Cena da versão de <i>Macbeth</i> de Bausch.....	140
Fig. 25: Cena com brinquedos.....	141
Fig. 26: Cena de ensaio em Bochum.....	142
Fig. 27: Cena da peça <i>Kontakthof</i> de 1978.....	146
Fig. 28: Exemplo de filas na peça <i>Kontakthof</i> de 1978.....	147
Fig. 29: Cena da peça <i>Kontakthof</i> de 1978.....	148
Fig. 30: Cenário utilizado para o espetáculo <i>Ensaio sobre Lady Macbeth</i> (2018)	152

Fig. 31: Flores utilizadas: Espora-brava, rosa e peônia no espetáculo <i>Ensaio sobre Lady Macbeth</i> (2018)	153
Fig. 32: Cena de coroação no espetáculo <i>Ensaio sobre Lady Macbeth</i> (2018)	154
Fig. 33: Cena do espetáculo <i>Ensaio sobre Lady Macbeth</i> (2018)	154
Fig. 34: Cena do espetáculo <i>Ensaio sobre Lady Macbeth</i> (2018)	155
Fig. 35: Cena do espetáculo <i>Ensaio sobre Lady Macbeth</i> (2018)	156
Fig. 36: 1º dia de Residência Artística com Eddie Martinez, em Santa Maria, 2018.....	158
Fig. 37: Eddie Martinez selecionando as cenas de cada residente.....	160
Fig. 38: <i>Uma Casa de Poesia</i> , imagem construída a partir do experimento da obra <i>Guernica</i> de Picasso.....	161
Fig. 39: Morena Nascimento, no exercício prático: “Avalanche”, em Curitiba, 2019.....	163
Fig. 40: Imagem de divulgação da peça <i>Lady Macbeth</i> , praia da Base, Manaus, 2019.....	172
Fig. 41: Proposta de cenário para a peça <i>Lady Macbeth</i> (2019)	173
Fig. 42: Cenário utilizado na peça <i>Lady Macbeth</i> (2019)	174
Fig. 43: Registro da cena <i>Limão</i> da peça <i>Lady Macbeth</i> (2019)	177
Fig. 44: Registro da cena <i>Bruxas</i> da peça <i>Lady Macbeth</i> (2019)	178
Fig. 45: Registro da cena <i>Macbeth</i> da peça <i>Lady Macbeth</i> (2019)	179
Fig. 46: Registro da cena <i>Lady Macbeth</i> da peça <i>Lady Macbeth</i> (2019)	180

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. A POÉTICA NA OBRA COREOGRÁFICA	17
1.1 LINGUAGEM EXPRESSIVA: A DANÇA	24
1.1.1 Rudolf von Laban e Mary Wigman	29
1.2 AÇÃO DO MOVIMENTO: DANÇA	34
1.2.1 Ferramentas de estudos corporais	38
1.2.2 Relação objetos decorativos e corpo	42
1.2.3 Relação com a obra: coreógrafo, bailarino e espectador	43
2. O UNIVERSO POÉTICO DE PINA BAUSCH	48
2.1 PROCESSO DE PERGUNTAS E RESPOSTAS	56
2.2 O SISTEMA DE COLAGEM NAS PEÇAS DE BAUSCH	63
2.3 PROCESSO DE REPETIÇÃO	66
2.3.1 Repetições Formais e as peças de Pina Bausch	71
2.3.2 Repetição Obsessiva	73
2.3.3 Repetição Alterada	74
2.3.4 Repetição Intermitente	75
2.3.5 Repetição de Longo Alcance	76
2.4 RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS: AS CIDADES DE PINA BAUSCH	78
2.5 CENOGRAFIA E FIGURINO NAS PEÇAS DE BAUSCH	81
2.6 DANÇA-TEATRO E CINEMA	87
3. MACBETH (1606) DE SHAKESPEARE	90
3.1 O PERSONAGEM DE MACBETH	94
3.2 A PERSONAGEM DE LADY MACBETH	98
3.3 <i>CAFÉ MÜLLER</i> (1978) DE PINA BAUSCH	103
3.4 POSSÍVEIS VERSÕES DE <i>CAFÉ MÜLLER</i>	117
3.4.1 <i>Blaubart - beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper</i> (1977)	120
3.4.2 <i>Komm Tanz mit Mir</i> (1977)	128
3.4.3 <i>Renate wandert aus</i> (1977)	132
3.4.4 <i>Er nimmt sie Ander Hand und führt sie in das Schloss, die Anderem Folgen</i> (1978)	136
3.4.5 <i>Kontakthof</i> (1978)	144

4. RITUALIZE ESSE MOMENTO: PROCESSO CRIATIVO POR DEMMY RIBEIRO	149
4.1 ENSAIO SOBRE <i>LADY MACBERH</i> (2018)	151
4.2 PLANTE SUAS INTENÇÕES: RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS	156
4.2.1 Residência artística em dança-teatro com Eddie Martinez	157
4.2.2 Residência artística com Morena Nascimento	162
4.2.3 Linguagem de Ohad Naharin: <i>Gaga</i>	165
4.2.4 Workshop linguagem <i>Gaga</i> com Shamel Pitts	168
4.3 <i>LADY MACBETH</i> (2019)	170
4.3.1 Elementos cênicos e figurino	173
4.3.2 Composição das cenas	177
CONSIDERAÇÕES	182
REFERÊNCIAS	188

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa buscou evidenciar as similaridades existentes entre a obra literária *Macbeth* (1606) do dramaturgo inglês Shakespeare (1564-1616), e dispositivos de composição utilizados pela coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009), inseridos no *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, nas peças produzidas entre os anos de 1977 e 1978. Partimos dos contextos históricos, biográficos e artísticos da dança-teatro, associados a aspectos comportamentais da personagem de Lady Macbeth, com a intenção de estabelecer os parâmetros que os compõem. Desta forma, tais elementos contribuíram para a montagem de dois processos performáticos, intitulados: *Ensaio sobre Lady Macbeth*, em 2018, e *Lady Macbeth*, em 2019.

Tendo como motivação a entrevista a Pina Bausch, quando questionada por Vanessa Rato (2009) a respeito da gênese da obra *Café Müller* (1978), na qual a coreógrafa afirmou ter se inspirado numa passagem da peça *Macbeth* de Shakespeare. A partir disso, foram identificadas algumas similaridades, porém no decorrer da construção do trabalho houve a necessidade de incluir outras peças da coreógrafa para uma compreensão mais ampla de sua proposta.

A dança apresentada por Bausch, pode-se dizer dança-teatro como a maioria dos pesquisadores a denomina, seu processo criativo adentra o universo particular e subjetivo de cada intérprete na busca de respostas corporais, verbais e gestuais, trazendo emoção, sensações e explorando os sentimentos armazenados na memória. A composição de suas peças está escrita entre o que a palavra diz nas respostas corporais. A respeito desta proposta, Lima (2008, p. 16) comenta:

Responde e se faz nesse lugar de conflito, entre o universo pulsional e as exigências da linguagem. Por esse viés, propõe-se pensar a escritura de Bausch pela via do excesso, haja vista a impossibilidade de a linguagem abarcar o todo pulsional. Algo de resto sempre sobra – no corpo, apresentando nessa sobra e em sua insistência como falta, a marca de um exílio. (LIMA, 2008, p. 16).

Através dos movimentos dos intérpretes, é possível identificar experiências individuais e históricas. Sánchez (2010, p. 13) comenta que “o próprio corpo do ator é um símbolo, um signo que se desdobra, o ator é a própria humanidade. Nesse sentido, pode-se dizer que na teatro-dança tudo é símbolo, posto que o participante é levado a experimentar.” Uma das características encontradas nas peças de Bausch é o uso da repetição, que pode ser apresentada em forma de gestos, palavras ou temas que submergem na composição. Desse

modo, a dança-teatro da coreógrafa surge de palavras, de um contato que ressoa no corpo. Utiliza-se de perguntas pessoais para extrair o material de composição, as quais são organizadas a partir de um sistema de colagem, que sugerem “vitrines bem-arrumadas.” (VELOSO, 2000, *apud* MAFFEI, 2018), além de expor, configurando assim a criação de suas peças. Seu trabalho emprega movimentos do cotidiano, a fim de aproximar a dança com o sujeito. A partir das lembranças escritas no gesto, direciona o público a recordar o frescor da realidade, o convida a se demorar, conviver, pensar, parar de pensar, parar para pensar a respeito da dramaturgia de suas peças.

Assim, esta pesquisa teve como objetivo central, analisar as configurações coreográficas e repetições de movimento que compõem a obra *Café Müller*, de Pina Bausch. Especificamente o intento foi identificar intencionalidades nos textos de movimentos em repetição, encontradas nas obras: *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper* (1977), *Komm tanz mit mir* (1977), *Renate wandert aus* (1977), *Er nimmt sie ander Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* (1978), *Café Müller* (1978) e *Kontakthof* (1978). Além disso, foram reveladas as similaridades existentes entre as peças de Bausch e a obra *Macbeth*, de Shakespeare, a fim de apresentar narrativas corporais em forma de montagem performática, como entendimento estético das obras em questão.

Desta forma, este trabalho se divide em quatro capítulos: O primeiro capítulo apresentará algumas das etapas que contribuem para a construção do processo criativo no campo da dança, até chegar à obra coreográfica. Neste sentido, serão mencionados as produções artísticas e linguagens desenvolvidas durante a Dança Moderna americana e a Dança Expressionista alemã que, ao longo da história da dança, organizaram suas próprias ferramentas de estudo corporal, que sustentaram seus processos criativos.

O segundo capítulo traça um percurso histórico e biográfico a respeito de Bausch, destacando as principais influências estéticas que colaboraram na construção de sua metodologia, que envolve o processo de perguntas e respostas, sistema de colagem, o uso da repetição e residências em cidades. Além dos aspectos histórico-biográficos, este capítulo contempla a produção cinematográfica relacionada com aspectos estéticos que envolvem os dispositivos da cenografia, do figurino e da música, em favor de uma estruturação articulada entre esses diversos elementos.

O terceiro Capítulo apresenta um breve histórico de produções artísticas inspiradas na peça *Macbeth*, de Shakespeare, propondo uma reflexão sobre a peça a partir das atitudes cênicas que envolvem os personagens de Lady Macbeth e Macbeth, exibindo as transgressões do casal

durante a trama. Também foi feita uma análise estética das intenções coreográficas propostas por Bausch na dramaturgia das peças produzidas entre 1977 e 1978.

O quarto Capítulo traz o relato crítico-reflexivo das montagens performáticas inspiradas nas peças de Bausch e Shakespeare, recebendo o título de *Ensaio sobre Lady Macbeth* de 2018 e *Lady Macbeth* de 2019. O objetivo das montagens foi de fazer um aprofundamento prático das intencionalidades encontradas na dramaturgia coreográfica e literária. Neste sentido, contempla o conteúdo desenvolvido em duas Residências Artísticas com intérpretes do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, Eddie Martinez em 2018, e Morena Nascimento em 2019, além da participação em 2019 no Workshop linguagem *Gaga*, ministrado pelo o ex-integrante Shamel Pitts, do *Batsheva Dance Company* de Israel, método esse, desenvolvido por Ohad Naharin. Tais estímulos contribuíram para a montagem do segundo processo criativo.

Capítulo 1:

1. A POÉTICA NA OBRA COREOGRÁFICA

Neste capítulo trataremos de algumas das etapas que contribuem para a construção do processo criativo no campo artístico até se chegar ao produto, neste caso, a obra de arte. Estabelecemos como foco a dança pelo fato de ser a linguagem artística que motiva esta pesquisa. Neste sentido, serão cortejadas as produções de artistas que, ao longo da história da dança organizaram suas próprias ferramentas de estudo corporal, que sustentaram seus processos criativos.

A estrutura de uma obra de dança oferece reflexões políticas, ideológicas e culturais que coabitam na sociedade. Louppe (2012, p. 331) considera que a obra de arte “é perfeitamente determinada não tanto pela sua concepção, mas pelos seus contornos, pelas suas características, pelo local onde se encontra (e o que remete também para uma origem).”

Todavia, isso pode desencadear para o seu espectador uma pluralidade de significados e sensações, espelhos e ressonâncias. Todo o caminho trilhado na construção da obra, de certo modo segue etapas do processo criativo, que variam de acordo com as vivências de seu criador. Palmer (1989, p. 105-106) discorre que é a partir da própria vida que desenvolvemos o nosso pensamento crítico, o que serve de material criativo para nossas questões.

A obra artística, seja qual for, é uma espécie de alimento social que retira da vida formas de expressão. Palmer (1989, p. 127-128) comenta que, “A arte não é fantasia poética nem deleite, mas sim expressão da verdade da experiência vivida.” Estabelece uma representação da realidade interior, de modo que a obra de arte nos leva a uma questão. Nesse lugar estabelece descobertas, pode representar para o artista o artifício que conduz ideias, apontamentos e experimentação de questões que posteriormente são reveladas ao longo do trabalho.

Toda criação surge a partir de uma ideia ou tema, com isso, o artista começa a selecionar subtemas que podem contribuir na construção da obra. Ele começa a vibrar na mesma frequência, vai traçando estratégias para contar histórias e recriar no corpo paisagens, seu trajeto vai se transformando, nutrindo e criando contornos até chegar numa poética própria.

A partir dessa ideia, Foucault (*apud* MACHADO, 1979, p. 22, *in*: FURLAN; SILVEIRA, 2003, p. 174) especifica que o corpo “é superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissolução do Eu (que

supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização.” O levam em consideração todas as influências sociais que marcaram e marcam sua vida, onde o corpo busca estabelecer um diálogo com o público.

O público ou espectador é o receptor de toda obra. Ele quem faz todas as associações e leituras a respeito da obra. Pavis (2017, p. 140) comenta que no “espectador-indivíduo passam os códigos ideológicos e psicológicos de vários grupos, ao passo que a sala forma por vezes uma entidade, um corpo que reage em bloco (participação).” Ele participa de um conjunto de estímulos, onde pode comparar, analisar, excluir e fazer combinações a respeito da sua percepção.

Vale ressaltar que toda etapa de construção da obra abre o espaço para que as lembranças físicas e mentais do artista interfiram em cada parte da produção. É a partir da poética, que podemos estudar todas as etapas que levaram o artista a seguir determinado caminho. Com este pensamento Louppe (2012, p. 27) comenta:

A poética procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto de condutas criadoras que dão vida e sentido à obra. O seu objeto não é somente a observação do campo onde o sentir domina o conjunto das experiências, mas as próprias transformações desse campo. (LOUPPE, 2012, p. 27).

Este objeto diz respeito a todas as escolhas feitas durante o processo criativo, sendo que na sua essência estão inseridos vários saberes. A poética ajuda na revelação do caminho seguido pelo artista, revelando algumas decisões tomadas na gênese da obra ajudando a compreender o contexto que está inserido nela, além de intencionar a fazer com que vibramos na mesma frequência do criador.

Nas etapas que antecedem a obra enquanto produto, o artista busca se nutrir de artifícios que colaboram para o desenvolvimento do tema, a fim de captar informações que podem recheiar e contornar a sua proposta. A escolha desse caminho diz respeito a todas as vivências sociais que seu proponente teve durante a vida, pois através delas, tende a colaborar nas estratégias perceptivas do trabalho.

Toda obra de arte estabelece um diálogo com o seu espectador, criador e com quem a executa. Ela é o caminho que permite acessar experiências, que posteriormente serão compartilhadas em forma de imagens corporais ou gestuais. Fazem com que submerja o lado sensível de cada indivíduo, gerando questionamentos e revisitando lembranças, que caminham na direção da criação de conexões que possam trazer algum sentido.

Todas as etapas criativas do trabalho podem ser comparadas com o período de gestação da mulher, que simboliza o poder do corpo que carrega a vida a partir da matéria. Durante alguns meses o artista permanece conectado com sua obra, todos os lugares e relações que tiver geram imagens, as quais passam a interagir com a produção da obra.

A concepção criativa surge a partir de um *insight*¹ ou *flash*² de inspiração, pois, eles são breves e precisam ser registrados. Podemos defini-los como o momento em que o indivíduo utiliza seus valores culturais e os transforma em expressões artísticas. Sobre tal aspecto vinculado ao ato criativo, Fayga Ostrower (1987, p. 10) comenta:

(...) toda a experiência possível ao indivíduo, também racional, trata-se de processos essencialmente intuitivos. As diversas opções e decisões que surgem no trabalho e que determinam a configuração em vias de ser criada, não se reduzem a operações dirigidas pelo conhecimento consciente. Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma (...). (OSTROWER, 1987, p. 10).

De acordo com Ostrower (1978) as leituras do processo criativo em si podem surgir em diferentes situações do cotidiano. As imagens do dia a dia vão se organizando e, desta organização, nascem questões a serem experimentadas como fontes de investigação do trabalho artístico. A construção da obra passa a fazer parte da rotina do indivíduo, e a cada nova imagem disponibilizada pelo seu meio social contribui para a construção de novos significados que podem surgir durante o processo de criação.

As questões que compõem a obra partem do artista em interrelação com o mundo. Neste sentido, Umberto Eco (2016, p. 15) comenta que, “(...) filtra-se toda inteira a original personalidade e espiritualidade do artista, denunciada, mais do que pelo sujeito e pelo tema, pelo próprio modo irrepetível e personalíssimo que ele sustentou a formá-la”. Suas escolhas ao longo do processo criativo denunciam o seu próprio eu e o situa no contexto social. Quando o indivíduo cria algo, ele desenvolve uma forma de compreensão a respeito da sociedade, relacionando com as tradições culturais nas quais está inserido.

Para compreender a gênese de uma obra, é preciso observar todas as fases que compõem a sua criação. Alguns artistas utilizam artifícios para o armazenamento de ideias, que podem

¹ *Insight* é um termo utilizado na Psiquiatria Geral. Allen (1990, p. 612, *apud* ABEL, 2003, p. 22) o define como “a capacidade de entender verdades escondidas etc., especialmente de caráter ou situação” portando um sentido igual a “discernimento”.

² *Flashes*, cena rápida ou lembrança vaga.

ser: papéis, diário de bordo, fotografias, documentos que sinalizam a direção que o trabalho seguiu, entre outras formas. Este lugar pertence ao artista, cada fragmento de memória, ou modificações de nomenclatura e pequenos *flashes* de incentivo criativo, são agrupados em algum lugar. Posteriormente esse material pode servir para revisitar aquele momento. Pavis (2017, p. 37), denomina este armazenamento de ideias no teatro, como:

Livro ou caderno que contém as anotações de uma encenação, efetuadas muitas vezes pelo *diretor da cena** a partir de notas do encenador e contendo, em particular, os deslocamentos dos atores, pausas, as intervenções da sonoplastia, os movimentos de luz e qualquer outro sistema de *descrição** ou de notação, gráfico ou informático, usado para memorizar o espetáculo. É um documento essencial para pesquisadores, mesmo que este documento não seja a encenação, mas apenas anotações mais ou menos exaustivas que não reconstituem necessariamente o sistema da encenação. (PAVIS, 2017, p. 37).

As possibilidades de armazenamento de registros são inúmeras e das mais variadas formas. Toda escrita regular e demais formas de armazenamento aumentam a autoconsciência, a capacidade de expressão, a memória e lucidez. A esses artifícios também podemos chamar de arquivos, são como pistas para o entendimento da obra, lá coabitam suas possíveis inspirações, muitos desses materiais desmistificam a gênese da obra. Rosa Wagner (2016, p. 44) comenta:

A partir da leitura analítica desses documentos, torna-se possível identificar conexões feitas pela mente criadora em sua busca estética. O olhar do geneticista deve buscar, nos registros materiais do processo criador, índices do pensamento criativo, visando ampliar o conhecimento acerca da obra em questão, sua história e sua trajetória criativa. (ROSA, 2016, p. 44).

A respeito das imagens que o armazenamento de ideias oferece para o artista, Salles (2008, p. 57) comenta que as imagens, “[...] funcionam, na verdade, como sensações alimentadoras da trajetória, pois são responsáveis pela manutenção e andamento do processo, conseqüentemente, pelo crescimento da obra.” São como anotações da sua experiência vivida, imagens que se constituem como instrumentos de rememoração e representação do vivido.

Esses arquivos trazem em si evidências e intenções da mente criadora. Ele possibilita o contato com diversos campos de saberes, os quais abrem espaço para o mapeamento e o contato com possíveis decisões e incertezas do artista. Também revelam os principais procedimentos utilizados pelo artista e trazem a aproximação com o seu objeto de investigação, neste caso, a obra.

Esse lugar de origem tem a função de guardar possíveis versões do mesmo trabalho, planos, esquemas e projetos com modificações do próprio artista. Esse material guarda um pouco do frescor do momento da criação artística, registrando-o até o período em que as imagens e anotações se transformam em ação.

Esses documentos também podemos chamá-los de memória materializada. Todos os *flashes* de inspiração são breves e são precisos para a mente criadora, e é preciso registrá-los em algum lugar. Seja na memória, em cadernos, fotografias ou pequenos textos. Tudo acaba sendo válido para a construção das etapas que compõem o trabalho, além de auxiliarem na elaboração de reservas poéticas.

Alguns acontecimentos do cotidiano podem servir como material criativo, trazendo inspirações os quais tendem a complementar todo o processo embrionário da obra. Podemos observar que algumas virtudes da criação interferem na construção da obra: o ambiente, o acaso, escolhas de cenas, ou seja, tudo intervêm. A respeito da percepção do mundo pela obra Miguel Chaia (2007, p. 14, *apud* MEIRA, 2018, p. 90), comenta:

A obra artística carrega qualidades que afetam a percepção do mundo e fatos da política atingem as mais diferentes esferas da sociedade, o que possibilita a tendência da aproximação destas duas áreas distintas. A capacidade de expressar poeticamente a sociedade de maneira que a obra passa a conter o conjunto de fatores sociais circundantes a ela. (CHAIA, 2007, p. 14, *apud* MEIRA, 2018, p. 90).

Toda e qualquer materialização da obra, passa por uma consciência sensível por meio de imagens. Ela traz reflexões que carregam “o desejo de intervir na realidade.” (CHAIA, 2007, *apud* MEIRA, 2018, p. 91). O artista se sensibiliza com a condição humana e expressa a visão de mundo na sua arte.

Outro ponto que podemos destacar, é a “*self* autobiográfica” (DAMÁSIO, 2009, p. 225, *apud* BERTÉ, 2015, p. 32). Para ele, ao interagir com pessoas, objetos e lugares, o artista armazena na memória lembranças, que posteriormente o corpo cria imagens a partir da sua interação. Além de basear-se na memória autobiográfica que constitui as lembranças, podemos citar como exemplo, o processo criativo de perguntas e respostas, apresentado por Pina Bausch. A coreógrafa utiliza-se de perguntas a fim de acessar o campo das memórias individuais de cada intérprete, neste lugar cada um pode respondê-las de forma livre.

Essa memória apresentada por Damásio (2009, p. 224, *apud* BERTÉ, 2015, p. 33), expande e remodela com as ações do estado presente, fazendo que os registros pessoais “se explicitam em imagens reconstruídas [...] eles se tornam *self* autobiográfico.” Ele se cria a partir

de um conjunto de imagens que reagrupam os aspectos corporais do sujeito. Podemos trazer como exemplo, o trabalho em dança. Todas as escolhas do trabalho dependem da mente criativa do coreógrafo, o que chamamos de *composição*. Nesse lugar de escuta e de escolhas, o coreógrafo experimenta a matéria inexistente, a fim de propor caminhos para o desconhecido e o não criado. As etapas do trabalho dependem da sua atenção e percepção das respostas corporais de seus bailarinos/intérpretes.

Conforme apontado acima, o trabalho de composição em dança não é somente uma criação do coreógrafo, mas também nasce na intercessão com os bailarinos/intérpretes. Para Jackie Taffanel (1994, *apud* LOUPPE, 2012, p. 225) a interlocução do olhar do coreógrafo acontece “de acordo com inúmeras modalidades que se sobrepõem e se inter-relacionam em função do momento do processo de criação, numa impressão de multiplicidade.” Todo o saber adquirido pelo coreógrafo sobre a dança vai interferir na linguagem de abordagem estética da composição, o mesmo ocorre com o elenco, a configuração dos gestos se expande e permite a criação de algo maior.

Conforme observa Klauss Vianna (2005), todo processo criativo é um grande aprendizado e um jogo de encaixes, o qual exige observações e questionamentos, além de ser uma busca pela essência da história dos gestos. O corpo se relaciona com todo o trabalho, sendo o agente participante que está aberto para recriar partituras corporais e reflexões sociais.

Durante as etapas de elaboração do trabalho, sempre existirão sensações contraditórias, as quais ao longo do percurso, passam por transformações e transcrevem-se no corpo. A respeito das incertezas que coexistem no trabalho de composição, Vianna (2005, p. 100), propõe que, “Todo processo criativo é quase sempre marcado por contradições e antagonismos constantes, em que nascimento, vida e morte, alegria, prazer e dor constituem momentos distintos, que se confundem e dão sentido a uma nova existência.”

Outro ponto que o autor indica, é a necessidade de uma educação da escritura corporal, a fim de tornar todo o gesto orgânico. Em primeiro lugar, o corpo precisa ter consciência da técnica para atingir uma singularidade e organicidade do movimento. Para ele, tudo o que acontece no universo (mundo) interferem nas escolhas corporais, as quais se relacionam com nosso interior e na concepção de tempo e espaço, fazendo com que exista uma troca e uma recepção com a realidade.

A criação da obra coreográfica pondera uma linguagem que evolui num pensamento corporal. Atinge uma rede de abordagens e de percepções múltiplas, suscita num diálogo infinito entre as etapas do trabalho. A respeito disso, Louppe (2012, p. 348) comenta:

A obra constitui, sem dúvida, um polo primordial, como uma colecção de factos ou um <<sistema>> elaborado, no qual as articulações de um projeto artístico, de um imaginário e de uma poética do corpo se podem ler de um modo mais claro e estruturado (a partir das suas diversas combinatórias). (LOUPPE, 2012, p. 348).

Cabe ao bailarino/intérprete captar as sensações do coreógrafo, apresenta em forma de gestos corporais o pensamento artístico e criativo do seu autor. Para Eco (1992, p. 188, *apud* LOUPPE, 2012, p. 353), “todo o objeto artístico, ainda que se materialize numa entidade concreta, não é senão <<uma permanente imitação de si próprio>>” Desse modo, a dança é um campo de observação, por meio dela é possível acessar aspectos pessoais da própria história do sujeito.

A composição da dança, está muito além da propagação do movimento ou de sua escritura, ela se relaciona de forma ativa com o campo interior, físico e externo. Para Odailson Berté (2015, p. 09), “Toda produção de conhecimento implica em corpos se relacionando com outros corpos, com o mundo e os objetos que o constituem.” A dança por si só, estabelece uma relação corpo-ambiente que faz brotar formas distintas de conhecimento.

Toda imagem que gera interfere na constituição de sua leitura, pois elas afetam e dão díspares significados e possibilidades de interação ao corpo. As imagens que surgem durante a composição coreográfica imprimem o reflexo de sua própria mente criadora. Como Berté (2015, p. 18) afirma:

(...) essa imagem possibilita inter-relações, reflexos e modos de ver-pensar-sentir entrelaçamentos entre corpo e imagem, ou seja, trilhas para pensar a imagem como artefato com o qual o corpo se relaciona. Essa imagem deflagra, ainda, aspectos que envolvem corpo e subjetividade, à maneira como são, consubstancialmente, entremeados, um dizendo do outro, um sendo o outro sem dissociações. (BERTÉ, 2015, p. 18).

Toda percepção corporal que acontece durante a composição é estabelecida por meio de reflexões e como a experiência humana pode advir das escolhas composicionais. No decorrer do processo de auto escuta e autopercepção, o indivíduo cria configurações da realidade, que dizem algo sobre nós e abrangem ilustrações de formas perceptíveis do cotidiano, fazendo com que a obra se funda com seus próprios códigos e modos de atuação, expandindo as possibilidades estéticas do trabalho. Esse lugar pode ser considerado como um ritual de passagem, o qual constitui e revela a própria pele do indivíduo.

Ao criar algo significa estar pré-disposto à vulnerabilidade. Brené Brown (2016, p. 27) comenta que “é o centro de todas as emoções e sensações. Sentir é estar vulnerável.” Toda

sensação acende a interpretação e confecção da obra de arte, ser vulnerável em relação a obra, permite que as ideias, os *insights*, os *flashes* apareçam quando estamos mais vulneráveis e atentos ao ambiente, podendo nos trazer dúvidas e algumas imagens que colaboram para a finalização da proposta.

A experiência que cada indivíduo tem com a obra de arte é extremamente íntima. O contato com ela nos proporciona uma relação de autoanálise com camadas mais sensíveis que habitam dentro de nós, propiciando uma aproximação com o estado sensorial e emocional. Em seguida, vamos emergir um pouco na história da Dança Moderna americana e a Dança Expressionista alemã, revisitando alguns dos principais coreógrafos que desenvolveram para os seus respectivos processos criativos, abordagens técnicas e teóricas que avançaram para o estudo corporal.

1.1 LINGUAGEM EXPRESSIVA: A DANÇA

Podemos considerar a dança como a tradução do corpo em forma de poesia, ela atua num encontro com o tempo e o espaço, ultrapassando os níveis de experiência física. Com o surgimento da Dança Moderna norte-americana e posteriormente a Dança Expressionista alemã, vários artistas surgiram com propostas inovadoras para a sua época, partindo do interesse em compreender e experimentar a evolução do corpo com inclusão de novas ferramentas, a fim de ter uma compreensão mais apurada, que possibilitasse a não se limitarem apenas aos padrões já estabelecidos ao longo do tempo, como por exemplo, o balé clássico.

Durante o século XX, Isadora Duncan (1877-1927) traz uma nova perspectiva do mover-se, sua encenação consistia numa técnica simples, com inclusão de caminhadas, saltos, corridas, além do uso de trajés leves e ausência de calçados. Em 1902, Duncan parte numa turnê para Berlim e os apresentou sua dança livre, onde todo gesto estava ligado a suas emoções pessoais e a elementos da natureza. De acordo com Isadora Duncan (*apud* BOUCIER, 2001, p. 251):

O objetivo de todo este treinamento parecia ser uma ruptura completa entre os movimentos do corpo e os da alma. É justamente o contrário de todas as teorias sobre as quais baseei minha dança: o corpo deve se tornar translúcido e é apenas o intérprete da alma e do espírito. (DUNCAN *apud* BOUCIER, 2001, p. 251).

Essa nova abordagem na forma de dançar, foi um incentivo para outros artistas a explorar o corpo desarranjando de padrões tradicionais, o que ficou conhecido como Dança Moderna. Além disso, a artista também estimulou criativamente artistas alemães, o qual falaremos mais adiante sobre a Dança Expressionista alemã.

De acordo com Jack Anderson (1978, p. 117) a Dança Moderna pode-se dizer que ela é “uma forma de dança teatral do Oeste que se desenvolveu quase completamente alheia a tradição balética.” Tendo como mentores iniciais Isadora Duncan, Ruth St. Denis e Ted Shawn.

A luz desse pensamento François Delsarte (1811- 1871) se destaca, desenvolve um estudo do movimento que pretendia fazer um aprofundamento de como as emoções e ideias refletem no surgimento de poses e gestos, o qual Duncan a define de “movimento-chave” (*apud* ANDERSON, 1978, p. 92). De acordo com Maribel Portinari (1989, p. 134), Delsarte elaborou uma técnica de expressão corporal com o objetivo de aprimorar o rendimento de artistas cênicos.

Ruth St. Denis (1877-1968) defendia a ideia de que a dança era uma forma de experimentar a vida interior. Anderson (1978, p. 92) comenta que nos momentos iniciais de sua carreira se apropria “de alguns saltos com grande elevação e uma série de poses estatuárias de Delsarte.” A artista se destaca na Broadway, porém quando se depara com um cartaz de anúncio de cigarro que continha *Divindades Egípcias*, especificamente a deusa Ísis surge uma nova fase. Denis passa a usar esta temática como inspiração para seus trabalhos incluindo véus, movimentos ondulados que se estendiam até os braços, o qual traziam um prolongamento mágico do próprio corpo.

Por volta de 1914 Denis conhece o seu marido Ted Shawn (1891-1972), juntos criam a *Ruth Saint-Denis School of Dancing* em 1915, na qual se formaram artistas importantes para a Dança Moderna, como também, Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958) e Charles Weidman (1901-1975).

Na América, a maioria dos representantes da Dança Moderna era composta por mulheres. De acordo com Anderson (1978, p. 118) este movimento proporcionou para a mulher “uma oportunidade de afirmar a sua independência face aos convencionalismos, não só como artista, mas também como mulher, e muitas aproveitaram a oportunidade.” Considerando Martha Graham como a mais famosa deste movimento.

Graham representa a nova geração da Dança Moderna norte-americana, na fase inicial foi estudante da escola *Denishawn*, posteriormente criou a sua própria linguagem na medida em que adquiria experiência. Em 1927, fundou sua escola *Martha Graham School of*

Contemporary Dance, em Nova Iorque, na qual realizou mais de 180 trabalhos. Para ela, o homem é a finalidade da ação coreográfica, que precisava ser confrontando com os problemas sociais. A respeito de sua abordagem corporal Boucier (2001, p. 279-280), comenta:

Graham reage bruscamente à pulsão emotiva, por vezes de forma convulsiva, corta-a com paradas brutais, impõe mudanças de eixo. Volta a descobrir gestos rituais primitivos – que provavelmente reinventa – o que mais uma vez mostra a riqueza de sua intuição – como a dança com os joelhos muito flexionados, típica das culturas mediterrâneas muito antigas. (BOUCIER, 2001, p. 279-280).

Sua técnica inicial se destacava por conter espasmos e tremores nervosos motivados pela respiração. Anderson (1978, p. 120) comenta que Graham estudou as “mudanças físicas que ocorrem no corpo durante a inspiração e, a partir das observações, desenvolveu os princípios conhecidos por contração e relaxamento.” Com a propagação deste estudo a coreógrafa permitiu que o indivíduo exprimisse estados emocionais extremos, concedendo um estado de presença do movimento.

Doris Humphrey e Charles Weidman após a experiência adquirida na *Denishawn*, formam sua própria companhia. Weidman tornou-se famoso por ser ágil e trazer referência a filmes mudos e seu interesse pela mímica. Humphrey apreciava a formação do movimento, incluindo assim, a queda e a recuperação. Desenvolveu uma dança que experienciava o silêncio, reivindicando uma dança autêntica, teorizou o equilíbrio e o desequilíbrio do corpo com a inclusão de quedas e recuperações. Explorava os limites do corpo, tentava ultrapassar as leis da gravidade, sua intenção era desafiar o próprio corpo humano indo além dos limites corporais. A artista interrompeu sua carreira na década de 40 devido a uma artrite, mas influenciou o coreógrafo José Limón (1908-1972), que trazia uma dramaticidade e força para a cena.

Outro artista que podemos destacar é Merce Cunningham (1919-2009), assume em 1943 carreira solo e parceria artística com John Cage (1912-1992), juntos partiram em várias turnês, onde conseguiram mais notoriedade no meio artístico. Cunningham defendia a ideia de que a dança se torna aparentemente um movimento natural sem finalidade específica, o menos estilizado possível. Teve como discípulo Paul Taylor (1930-2018), que em 1954 criou sua própria companhia, a *Paul Taylor Dance Company*. Sua dança incluiu movimentos do cotidiano, transmitindo as emoções de forma natural. Entre suas obras mais conhecidas podemos citar: *Auréola*, de 1962, e *Dueto*, de 1964.

No cenário alemão se desenvolveu o pensamento de Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) que trazia a relação da voz e gesto, de acordo com Silveira (2015, p. 22) na fase inicial

de sua pesquisa observou “loucos em asilos, bêbados nas ruas até agonizantes em hospitais públicos.” Com isso, conseguiu estabelecer no seu estudo uma lista de gestos que correspondem aos estados emocionais. Dalcroze criou a sua escola em 1910, no qual desenvolveu um método que partia do processo de educação musical baseado no movimento, ou seja, o ritmo da música estimulava a ação do movimento.

A partir de 1900 a questão do corpo tornou-se uma filosofia de vida. Neste momento surgem escolas de movimentos das mais variadas tendências, como dança, ginástica, clubes e uma variedade de modalidades para a atividade corporal. Nomes como Jacques-Dalcroze (1867) e Isadora Duncan (1877) estão relacionados a diferentes sistemas de ginástica. Isso mostra que havia uma diversidade no pensamento corporal.

De 1910 até o ano de 1933 iniciou-se uma fase na Alemanha, a qual o corpo e as preocupações estéticas se tornaram fundamentais para a sociedade da época. Com base na teoria de Delsarte, Duncan, Laban e Wigman, que são considerados os principais precursores dessa linguagem de dança, representa o acúmulo de todas as revoluções que ocorreram a partir do início do século XX.

Essa nova dança que se instalava no mundo procurava atingir harmonia, o corpo não estava separado da matéria. De acordo com Schaffner (2013), foi Alexander Sacharow (1886-1963) que, em 1910, proclamou a “verdadeira” dança com os movimentos expressivos que transmitem algo da alma diretamente através do gesto.

Com base nesses pensamentos, em 1914 surge o primeiro trabalho com base no termo criado na Alemanha, *Körperseele*³, sendo Mary Wigman a pioneira, é o indício de uma iniciação na dança moderna alemã. De acordo com Müller (1933, *apud* SHAFFNER, 2012), o movimento da *Ausdruckstanz*⁴ ocorreu entre 1900 a 1933.

Rudolf von Laban (1879-1958), com base nos teóricos Dalcroze e Delsarte, desenvolveu a sua própria teoria, sendo considerado um teórico do movimento corporal e o pai da dança moderna na Europa. De acordo com Boucier (2001), durante a Primeira Guerra Mundial, Laban se fixou na Suíça, onde abriu uma escola de arte e movimento em 1910 e lá desenvolveu seu estudo sobre sistema de movimento em dança, onde “liberou o movimento de sua dependência da música e concentrou-se no refinamento da expressividade.” (SILVEIRA,

³ Segundo Schaffner (2013), *Körpersseele* significa alma e corpo;

⁴ *Ausdruckstanz* significa, dança da expressão.

2015, p. 23). Em 1926 a escola se transferiu para Berlim, mas em 1938 transferiu-se para a Inglaterra, por conta do início da Segunda Guerra Mundial.

Sua teoria também é conhecida como *Labonotação* em que dividia o espaço em três níveis: vertical, horizontal e axial, sobre as quais se inscrevem doze direções de movimento. Seu método de dança, ou melhor, dança-teatro era voltado para o sentido educacional, pois, para ele, a dança também era considerada como transcendência do homem. Teve como discípulos Mary Wigman, Kurt Jooss (1901-1979), entre outros

De acordo com Schaffner (2013, p. 31) afirma que Laban e Wigman, juntos elaboraram os fundamentos da *Ausdruckstanz*. Além disso, os artistas da Dança Moderna europeia compartilhavam o pensamento desenvolvido durante o movimento Expressionismo. Como afirma Grebler (2011, p. 02):

Os escritos de Laban e Wigman demonstram que suas ideias estavam impregnadas pelo espírito e retórica desta época e do Expressionismo, que sentia a necessidade de achar novas formas de comunicação artística e que segundo Kandinsky não seriam as mesmas formas eternas da arte. (GREBLER, 2011, p. 02).

Diante dos acontecimentos políticos que ocorreram na Alemanha no período de guerra, a *Ausdruckstanz* foi “convocada a se descontextualizar, saindo da esfera do corpo individual, ecoado por Isadora Duncan, e se estendendo para um corpo-alma coletivo de identidade nacional, refletido na dança.” (SCHFFNER, 2013, p. 42).

As correntes expressionistas se preocupavam com a formação do corpo e tinham a intenção de proporcionar um entendimento de corpo que fosse não apenas para as questões estéticas, mas pensava no indivíduo como fator central, fazendo com que as emoções passaram a ter importância no processo de formação do movimento.

De acordo com Koegeler (1984, p. 13, *apud* SHAFFNER, 2013, p. 93), sobre o cenário alemão de dança dos anos cinquenta, a define que “pareceu um colorido tapete remendado. [...] Os poucos restantes da Dança Moderna encontraram dificuldades.” Com o período da guerra muitos artistas resolveram abandonar a Alemanha e partiram com o pensamento de continuar suas teorias.

Koegeler (1984) também argumenta que, naquele episódio, o pensamento do movimento corporal deveria corresponder à sua forma, a uma dança individual. A dança de duas pessoas nunca deveria ser igual, para ele o dançarino do futuro será um dançarino com o

corpo e a alma unidos tão harmoniosamente, que a linguagem desta alma terá se tornado o movimento do corpo.

Isso facilitará a compreensão histórica da dança, a escola de Laban, a qual se desenvolveu uma segunda etapa, sendo que a carreira desses coreógrafos teve destaque na primeira etapa, pois, a dança expressionista tem como base o método didático de movimento que Laban e Wigman desenvolveram. Müller (1993), afirma que a *Ausdruckstanz* surge dentro desse movimento geral, tendo sua origem marcada nos trabalhos de Rudolf Laban e Mary Wigman, formando um círculo mais interno, que inclui personalidades como Kurt Jooss, Yvonne Georgi (1903-1975), Harald Kreutzberg (1902-1968), Gret Palucca (1902-1993), Dore Hoyer (1911-1967), Jean Weidt (1904-1988) e seus *Rote Tänzer*.

Porém, com as modificações artísticas, políticas e culturais da época surge o termo *dança-teatro*, de acordo com Fernandes (2012, p. 77) a primeira vez que se ouviu este termo foi em “1972 pelo coreógrafo Gerhard Bohner, para denominar sua companhia *Tanztheater Darmstadt* e, em 1973, Pina Bausch nomeou sua companhia de *Tanztheater Wuppertal*.” Além desses artistas, existem outras representantes como Reinhild Hoffmann (1943) e Susanne Linke (1944).

Estes artistas contribuíram imensamente com o desenvolvimento da dança expressionista, a qual repercutiu durante as futuras gerações. No tópico a seguir, será mencionado Rudolf Laban e Mary Wigman, apresentando suas influências corporais e estéticas, que contribuíram para a construção do pensamento reflexivo do movimento.

1.1.1 Rudolf von Laban e Mary Wigman

Rudolf von Laban estudou inicialmente arte e arquitetura em Paris, tendo como interesse a criação de relações entre o movimento e o espaço, trazendo uma abordagem sobre a dança em cena. De acordo com Partsch-Bergson (1994, *apud* SHAFFNER, 2012), Laban estudou balé entre 1902 e 1903, quando se familiarizou com os princípios do movimento expressivo de François Delsarte, através do Monsieur Morel, um dos seus primeiros alunos.

Entre os anos de 1900 a 1910 Laban viveu em lugares distintos, sempre buscando seus interesses artísticos. Em Munique, realizou trabalhos no meio artístico, atuou como desenhista de roupas de baile e organizador de encenações para festas de carnaval. Além disso, Laban passou a estudar a dança, ministrou aulas de dança e trazia como objetivo primordial a conexão do ritmo e movimento.

Em 1915 Laban fundou o *Instituto Coreográfico de Zurique*, desenvolveu seu método que teve grande repercussão na Itália, França e Europa Central. Em Berlim existia um instituto de dança, a *Duncan School*, fundada pela irmã de Isadora Duncan com a finalidade de usar a música como estímulo para a criação do movimento. Nesse momento, Laban se distancia da teoria de Dalcroze, e opta por experimentar o pensamento de Duncan.

A principal intenção do método de Laban era fazer com que seus alunos entendessem a dança como arte independente, que não necessitava de acompanhamento musical e nem da estrutura dramática para atingir expressividade. De acordo com Partsch-Bergsohn (1994, *apud* SHAFFNER, 2012), Laban realizou um trabalho criativo em que utilizava dança e música ao ponto de fazer com que pessoas inexperientes atingissem uma compreensão do movimento.

Realizou experimentos usando o movimento como forma de terapia, tendo como finalidade em não constranger seu aluno, trazia a improvisação em dança que facilitava a fruição do gesto. Sua rotina de aulas funcionava da seguinte forma: no verão, as aulas eram ministradas em Monte Verità e, no inverno, em seu próprio estúdio em Zurique. Nessa sua longa busca por conhecimento, Laban conheceu Susanne Perrottet (1889-1983), professora do Instituto Dalcroze em Hellerau, que se juntou com Laban e contribuiu para a construção das partituras utilizadas no método de Laban.

Mary Wigman também foi uma das colaboradoras no trabalho de Laban, era ex-aluna de Dalcroze e sua experiência incluía aulas de piano, voz e teoria musical. Seu maior interesse ao se unir com Dalcroze não era apenas aprender sobre a música, mas sim falar diretamente através do seu corpo.

De acordo com Partsch-Bergsohn (1994, *apud* SHAFFNER, 2012), em seu diário pessoal, Wigman afirma estar muito agradecida por toda sua vida pelos ensinamentos que teve com Laban. Pois encontrou a sua real personalidade enquanto pesquisadora, bailarina e intérprete da dança, conseguiu adquirir uma consciência corporal, usando como base a improvisação e as três teorias de Laban: força, espaço e tempo. A partir disso, Wigman conseguiu estipular o seu próprio método em dança.

Em 1917 Wigman se distanciou de Laban, e passou a usar inspirações de uma dramaticidade dionisíaca com base teórica do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900). Laban, após um período conturbado em que a Primeira Guerra Mundial proporcionou a fuga de artistas para outros países, mudou-se para Stuttgart onde, em 1928, publicou *Kinetographie Laban*, livro no qual aborda os seus princípios com um sistema de movimento. De acordo com

Schaffner (2012), o artista continuou ensinando e realizando pesquisas na Inglaterra até a sua morte em 1958.

Já Mary Wigman iniciou sua carreira aos 23 anos com Dalcroze, logo depois ela seguiu o seu próprio caminho no mundo da dança. Trazia uma percepção de dança com base em teóricos. Se tornou uma grande coreógrafa, que enfatizava a gestualidade como algo espontâneo.

Wigman, diante das diversidades no início de sua carreira, fez várias tentativas para que o público gostasse de sua maneira de expressar a dança. Aos poucos, sua escola foi se tornando o centro da *Ausdruckstanz*, e teve como alunos Gret Palucca e Harald Kreutzberg. No ano de 1920 Wigman faz várias turnês na Alemanha e nos Estados Unidos, ficando famosa e se tornando a grande representante da Dança Expressionista. Contribuiu para a criação de escolas com base teórica em seus métodos, participou de congressos em Essen (1930) e Zurique (1950). De acordo com Schaffner (2012), críticos afirmavam que Mary Wigman é o grande gênio da dança da nossa época.

A coreógrafa optando por mostrar a diversidade do corporal do indivíduo, o lado sombrio da alma, seus bailarinos conheciam o seu corpo e tinham que estar conscientes de que deveriam mostrar o que era proposto por Wigman. No ano de 1913 cria a sua primeira grande coreografia, *Hexentanz*⁵. É perceptível que em todas as suas criações, Wigman clamava pelos acontecimentos sociais de sua época, mostrando, através de sua dança, as marcas de uma Alemanha sofrida pela guerra. De acordo com Portinari (1989, p. 144), referindo-se à sua técnica:

No plano técnico, Mary Wigman, assim como a escola americana, faz com que o movimento parta do tronco. Trabalha então prioritariamente o torso e a bacia para obter pouco a pouco a mobilização do corpo inteiro, uma ondulação oriental, como forma de preparação para o transe tendo contato com o chão, ora projetada e vibrante no espaço. (PORTINARI, 1989, p. 144).

Sua técnica, continha a manifestação direta da dança americana pois, para ela, a dança tinha que ter uma conexão profunda com a alma. Além de Wigman e Laban, a *Ausdruckstanz*, tiveram outros representantes que contribuíram no desenvolvimento deste pensamento como: Gret Palucca, foi aluno de Wigman e ficou conhecido por suas coreografias ágeis e bem-humoradas.

⁵De acordo com Schaffner (2012), *Hexentanz* significa A dança da feiticeira.

Dore Hoyer iniciou sua carreira com a ginástica rítmica, foi aluna de Palucca, sua dança ficou conhecida por grandes saltos, fazia jogos com o corpo, movimento e música, mas infelizmente por falta de verba, seus trabalhos foram desvalorizados e teve que trabalhar como solista. Outro destaque é Harald Kreutzberg, o crítico americano Petter (1977), ao vê-lo dançar, declarou que seria o novo Nijinsky.

Diante do desenvolvimento da Dança Expressionista alemã surgiu a necessidade de inclusão de novas ideias, em aperfeiçoamento desta concepção de dança surgindo grandes nomes de dançarinos que atribuíram conhecimentos, como Valeska Gert (1892-1978) e Kurt Jooss.

Valeska Gert (1892-1978) ficou conhecida por sua criatividade em cena e por incorporar na sua dança um estilo pessoal. Sua carreira iniciou durante o período de guerra, dançava e atuava nas principais cenas da cidade de Berlim, sua dança mostrava o cotidiano e abordava temas como: sofrimento, glória, prazer e vícios.

Kurt Jooss, estudou balé clássico em Paris, buscou mesclar a sua dança com obras artísticas. Afastou-se de temas psicológicos que já tinha se tornado recorrentes em artistas da *Ausdruckstanz*, criou seus espetáculos com temas sociopolíticos dando uma nova abordagem para a dança alemã. Jooss buscava uma dança em que o corpo respondia pelas ações, pelo sentimento. De acordo com Jooss (*apud* BERGHSON-BERGHSON, 1993, p. 26, in: SILVEIRA, 2015, p. 31):

Nosso propósito é, como sempre, a dança-teatro, entendida como forma e técnica da coreografia dramática, interessada no libreto, na música e, acima de tudo, no artista intérprete. Na escola e no estúdio a nova técnica de dança deve ser desenvolvida no sentido de obter ferramentas objetivas para a dança dramática, a técnica da tradicional dança clássica a ser gradualmente incorporada. (JOOSS *apud* BERGHSON-BERGHSON, 1993, p. 26, in: SILVEIRA, 2015, p. 31).

Jooss teve como base para sua dança os ensinamentos de Laban. Era apaixonado por dança, música e teatro, e juntou a dança com o teatro, numa espécie de mímica. Em 1932 criou a obra intitulada *A mesa verde*, em que mostrava a hipocrisia e os horrores da guerra, estreou em Paris, no *Théâtre de Champs Elysées*.

Além desses artistas, podemos citar: Alwin Nikolais (1912-1993), cuja dança era formada pelo expressionismo, por gestos do cotidiano. Uma de suas obras é *Eye Column Line*, de 1939, que gostava de brincar com o corpo humano e trazia à cena a movimentação de

bonecos de marionetes. De acordo com Boucier (2001), Nikolais utilizava a dança, não pelo seu valor expressivo, mas como elemento, surreal, para despertar a imaginação do público.

Murray Louis (1926-2016) foi sucessor e aluno de Nikolais e foi influenciado pelo expressionismo e pela mímica. Para ele, o real sentido de se dançar está dentro da pessoa e isso deveria ser expresso pelo corpo. Uma de suas consagradas obras foi *Hoopla*, de 1972, que mostrava a questão circense, que oscilava entre a tristeza e o humor.

Susan Buirge (1940) acredita que os movimentos passam a ter significado não apenas pelo ato de dançar, mas por dançar um significado, o porquê da existência de um determinado movimento em cena. Eram essas as questões que Buirge questionava em sua dança. Uma de suas obras foi *Empreintes*, de 1977, na qual mostrava as tensões profundas da rigurosidade que o balé impõe.

Carolyn Carlson (1943) foi sucessora de Buirge e solista na companhia de Nikolais. Sua dança tinha como intenção estabelecer uma conexão com seu íntimo. Uma de suas obras foi *X Land*, de 1975, que abordava a procura de outro mundo, em um trabalho de dança-teatro.

Com a aproximação de tempos difíceis na Alemanha, com indícios de uma nova guerra mundial, Laban e Jooss se mudaram para a Inglaterra. Os ideais políticos da época alteraram a *Ausdruckstans* para *Kraft durch Freude*⁶, como uma forma de impor a sociedade e aos artistas uma conduta mais étnica, através dos programas culturais.

Nos anos pós-guerra, em 1949, Jooss se restabelece na Alemanha e inaugura sua escola, a *Folkwang-Tanztheater*, localizada em Essen, onde os seus alunos tiveram contato direto com todos os tipos de arte, tais como música, artes plásticas, e dança. Sendo, por este motivo, a escola mais completa da época. Restabelece o pensamento desenvolvido durante a Dança Expressionista, o que permitiu na formação de novos artistas como, Pina Bausch (1940-2009), Susanne Linke e Reinhild Hoffmann trouxeram uma nova percepção sobre a dança. Em 1955, Bausch inicia seus estudos na *Folkwang Hochschule*, estudou dança moderna e clássica, depois fez parte da companhia de Jooss.

Em 1959, quando se forma na *Folkwang Hochschule*, Bausch inicia uma nova etapa de sua vida, se transfere para Nova York com bolsa de estudos do DAAD⁷ para estudar na *Juilliard School*. Em sua passagem pela cidade, teve a oportunidade de estudar com Paul Taylor, que seguia a linha de Martha Graham, e com José Limon, que seguia a linha de Doris

⁶De acordo com Schaffner (2013), *Kraft durch Freude* significa Força através do prazer;

⁷De acordo com Boucier (2001), DAAD significa-se Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico.

Humphrey. O que foi possível experimentar as diversas abordagens da Dança Moderna americana.

Quando Jooss se aposenta, em 1968, Bausch é convidada para assumir a direção do departamento de dança da *Folkwang*, então para alguns a dança-teatro alemã nasceu logo após o retorno da coreógrafa para a Alemanha, trazendo um contexto de dança que a princípio não causava resistência e que, com o passar do tempo, foi se fixando e ganhando seguidores.

Mas além de Bausch, artistas como Linke e Hoffmann também contribuíram na propagação da dança-teatro. Susanne Linke, estudou com Wigaman e posteriormente com Jooss. Porém, desenvolveu seus estudos a partir do eixo central do corpo, mas ganha destaque nos seus solos e traz na sua dança características masculinas e femininas vistas num corpo só. Já Hoffmann foi aluna de Jooss, desenvolveu peças que combinavam o teatro falado e a dança.

O cenário da dança foi se modificando com o passar do tempo, teóricos e artistas propunham novas ferramentas corporais. Os estudos do corpo em dança estiveram aliados as transformações sócio históricas, o qual influenciaram significativamente as composições coreográficas.

1.2 AÇÃO DO MOVIMENTO: DANÇA

O corpo que dança é reflexo do que aprendemos ao longo da história, não se trata somente de qualquer mutação dos códigos gestuais. Com relação a outras expressões artísticas, a dança está além do apenas mover-se no espaço físico, ela consegue acessar o estado íntimo de cada indivíduo. Podemos considerá-la como um vocabulário, uma intenção, ação que acentua toda a consciência do homem no mundo.

A dança proporciona para quem a interpreta, um pensamento. A partir do corpo, é capaz de reinventar a sua própria história, através das múltiplas articulações corporais as quais se reproduz por meio do gesto. Tem o propósito de agir como um potente instrumento de conhecimento, pensamento e expressão, que se relaciona com o mundo.

A construção do movimento pode envolver tudo, no sentido de que sua essência contém toda a mobilização de uma partitura corporal. No gesto existe uma intenção na estrutura do movimento, que provém do mecanismo humano. É a partir dessa ação do movimento que a dança passa a existir. Louppe (2012, p. 28) afirma que toda ação do sujeito está diretamente implicada no movimento que reverbera numa linguagem. Toda esta ação dá-se na existência do gesto, onde coexiste todo valor expressivo daquela ação. Nele começa a se desenvolver uma

rede de conexões expressivas que estão conectadas com o gesto. A respeito deste contato, Louppe (2012, p. 29) explica:

É um modo de estudar experiências partilhadas e, através delas a transformação do sensível tanto para o bailarino como para aquele que testemunha a sua dança (...). Na dança, devido ao compromisso do bailarino no seu gesto, a própria obra de arte é extraída da sua matéria. (LOUPPE, 2012, p. 29).

No corpo do bailarino/intérprete é possível experienciar toda ação do movimento, pois, ele serve como suporte de comunicação para o público, e podemos chamar essa relação como: *bailarino-espectador*. Trata-se de um encontro de corpos que dialogam e experienciam a relação tempo e espaço, provocando a experiência e a percepção desta linguagem, onde os corpos atingem um estado em que seus gestos traduzem todo o aprendizado.

A ação do movimento trará uma disseminação de toda leitura corporal, onde a dança vai configurar suas marcas no corpo da mesma forma para o sujeito que a presencia. Para Sally Gardner (1994), toda interpretação da dança passa por um diálogo, que seria um meio de interpretação e tradução de uma linguagem. Ela afirma que a relação entre *bailarino-espectador* permite construir um “processo de diálogo, e não a aplicação a um objeto de um método de interpretação.” (GARDNER, 1994, p. 37-39 *apud* LOUPPE, 2012, p. 32). Toda leitura parte de uma experiência humana, que se configura a partir de relações entre a dança e o espectador.

Para Patrice Pavis (2011, p. 03), “a ação situa-se num nível relativamente profundo visto que ela se compõe de figuras muito gerais (...)”, também pode ser resumida em um código geral e abstrato, pois, ela é a vinculação com o diálogo que se transcreve entre o eu e o corpo. Ela extrai do corpo do bailarino/intérprete, e depois, do espectador surge um campo de energias e de intensidade que vibram no ato físico.

A dança desenvolve suas possibilidades, propondo um saber e uma interpretação. A ação do movimento consciente proporciona que o agente executante utilize suas capacidades físicas e mentais como uma ferramenta de conhecimento e de sensações. De acordo com Louppe (2012, p. 69), “à medida que o tempo avança, iluminam-se zonas de saber, revelam-se possíveis orientações e impõem-se escolhas.” Essas escolhas proporcionam um estado de corpo mais consistente com o seu movimento.

As modificações na forma de pensar e estudar o movimento se modificaram ao longo da história, criando várias correntes de pensamento que se uniram e estabeleceram outros parâmetros artísticos. Cynthia J. Novack (NOVACK, 1990, p. 23, *apud* LOUPPE, 2012, p. 44),

compara este pensamento com o *Contact Improvisation*⁸ como, “correntes experimentais, não formalizadas na origem, que consistem essencialmente num leque de princípios ou de ideias sobre o movimento que se explora (...).”

Entre esses corpos é possível observar que algo se conecta e ecoa, ligam-se e adapta criando uma relação com tempo e espaço. Alguns estudos ganharam adaptações e expandiram toda e qualquer possível via de contato. O corpo passou a ser visto não somente como receptor de toda leitura do movimento, mas passou a ser experimentado de forma consciente durante os processos de investigação corporal.

Com o avanço dos anos, os estudos corporais se multiplicaram, a fim de ter contato com formas múltiplas de saberes. Houve um avanço de patamares na percepção corporal e um desprendimento de técnicas já estabelecidas pela sociedade. Essa nova dança trata-se da “aurora de um pensamento não formado em que o corpo poderia reinventar a sua própria história.” (LOUPPE, 2012, p. 56). A dança contemporânea tem a intenção de romper com aspectos convencionais e recria os códigos corporais. Com base nesse pensamento Louppe (2012, p. 61) comenta:

Que o corpo tem uma linguagem própria que a linguagem desconhece, uma zona de produção de sinais que ele designa, de maneira estranhamente premonitória, por <<semiótica>> - linguagem que advém de profundezas mal conhecidas a que nem a palavra nem os códigos habituais do conhecimento humano têm acesso. O corpo seria então uma <<outra cena>> onde se desenrola um drama existencial e onde o movimento já não é o suporte mimético de um referente já estruturado mas, muito pelo contrário, uma emanção (se não constituinte) dessa mesma cena, em que o corpo é simultaneamente agente de abertura de leitura. (LOUPPE, 2012, p. 61).

De modo geral o corpo é conduzido por experiências pelas quais consegue adquirir leituras simbólicas que se originam numa ação do movimento, onde toda e qualquer experiência passa primeiro pelo indivíduo. Os artistas da dança que se destacaram ao longo do tempo, partiram em busca da sua própria corporalidade, a fim de estimular áreas corporais e atingir a consciência do movimento. O que nos deixou um grande legado para o estudo do movimento, proporcionando para o bailarino/intérprete um leque de possibilidades bem extenso. Permitindo

⁸O contato e improvisação, é uma técnica de movimento criada na década de 1970 por um grupo de coreógrafos e bailarinos norte-americanos, ligados à dança moderna, linguagem ainda emergente na época. Ficou mais conhecido por Steve Paxton, centrou seu trabalho na composição em dupla.

compreender, apurar e aprofundar essas linguagens no seu corpo estimulando o reencontro com a sua própria poética.

Todo estudo de corpo parte de uma concentração interna, uma espécie de silêncio meditativo, com o intuito de adentrar no que existe de mais privado e singular do indivíduo. Em resposta a essa observação, o corpo transformará as sensações em imagens corporais, que vão estabelecer uma nova leitura de movimento. Todo o corpo com suas pequenas partículas vai colaborar para esta percepção, a partir da pele é possível identificar o contato com o espaço.

Alguns coreógrafos utilizam em suas práticas a palavra pele no lugar de músculos. É o caso do coreógrafo hebraico Ohad Naharin⁹ que desenvolveu a linguagem *Gaga*, onde explora o processo de formação e elaboração do movimento ao invés do resultado do trabalho, cada intérprete deve reconhecer seus limites e potências, partindo ao encontro com o íntimo e sensível no caminho do processo. Para Naharin (2007, *apud* SAAB, 2015, p. 35), sua técnica tem a intenção de romper os limites cotidianos, como comenta a seguir:

“[...] romper limites é uma questão cotidiana. Eu posso sentir que rompi meus limites hoje, mas então, eu tenho novos limites. Estou em um novo lugar. Amanhã, isso não será o suficiente e vou investigar mais. Eu gosto de ensinar essa linha de pensamento com quem trabalhar comigo, assim podemos romper limites todos os dias.” (NAHARIN, 2007, *apud* SAAB, 2015, p. 35).

A linguagem *Gaga* preserva a maneira individual de se mover, a partir dos comandos vocais conduz aos estímulos e a conexão com infinitas possibilidades de encontro. Naharin em entrevista para Galili, em 25 de novembro de 2008 para o site Dance in Israel¹⁰, quando questionado sobre o que se trata a linguagem *Gaga*, afirma:

"Gaga é uma nova maneira de ganhar conhecimento e autoconsciência através de seu corpo. Gaga é uma nova maneira de aprender e fortalecer seu corpo, adicionando flexibilidade, resistência e agilidade, enquanto clareando os sentidos e imaginação. Gaga aumenta a consciência das fraquezas físicas, desperta áreas entorpecidas, expõe fixações físicas e oferece maneiras de sua eliminação. Gaga eleva o movimento instintivo, liga o movimento consciente e subconsciente. Gaga é uma experiência de liberdade e prazer. De uma forma simples, um lugar agradável, confortável perto, acompanhado de música, cada pessoa com ele e os outros." (NAHARIN, 2008, *apud* GALILI, 2008, tradução nossa).¹¹

⁹ Ohad Naharin (1952), é um dançarino e coreógrafo contemporâneo israelense. Ele atuou como diretor artístico da *Batsheva Dance Company* de 1990, e deixou o cargo em 2018;

¹⁰ Acesso em < <https://www.danceinIsrael.com/2008/11/going-gaga-my-intro-to-gaga-dance/> >;

¹¹ “Gaga is a new way of gaining knowledge and self awareness through your body. Gaga is a new way for learning and strengthening your body, adding flexibility, stamina and agility while lightening the senses and imagination. Gaga raises awareness of physical weaknesses, awakens numb areas, exposes

Além disso, a prática do *Contact Improvisation*, também traz a palavra pele na sua prática, a fim de alcançar por meios táteis, uma consciência corporal. Toda intenção do movimento surge a partir de uma realidade que coexiste dentro desse corpo, o sujeito transmite como linguagem sua função semiótica, o qual responde a partir de formas de motricidade.

Os tópicos a seguir serão direcionados para a exploração de algumas ferramentas e estímulos corporais que são importantes para a construção do processo de consciência corporal, o qual ao longo da história da dança, foram estabelecidas por alguns coreógrafos.

1.2.1 Ferramentas de estudos corporais

As teorias desenvolvidas por Laban na primeira metade do século XX são ferramentas de análises corporais que ajudam no aprofundamento da ação do movimento motor. Além disso, serão mencionados outros coreógrafos e métodos que podemos considerá-los também como caminhos de estudo do movimento, que ajudam na elaboração do processo criativo.

O primeiro estímulo que vamos tratar é a *respiração*, para alguns coreógrafos representa o lugar de escuta corporal onde é possível obter respostas para outros estímulos. Para Mary Wigaman (1990, p. 16, *apud* LOUPPE, 2012, p. 92-93) a respiração é um dos pontos de estudo da sua proposta criativa, é a partir do seu uso consciente que se pode alcançar uma leitura do movimento e identificar suas variações. A coreógrafa comenta:

Quando o bailarino atravessa o espaço com um passo decidido e solene, a sua respiração calma e profunda dá ao seu porte e movimento uma aparência de maior domínio e plenitude. Quando, ao saltar, ele se lança num estado de agitação febril que o possui não apenas corporalmente, mas em todo o seu ser, o movimento de respiração tranquila deixa de existir. Respira através da mesma vibração que preenche e agita todo o seu ser. (WIGMAN, 1990, p. 16, *apud* LOUPPE, 2012, p. 92-93).

É a partir dela que são reveladas cavidades internas que passamos a conhecer por meio da experiência. O corpo, ao respirar de forma consciente, abre um canal de conhecimento, redireciona para paisagens corporais e nos orienta para um espaço que ligue o nosso interior e exterior.

physical fixations and offers ways for their elimination. Gaga elevates instinctive motion, links conscious and subconscious movement. Gaga is an experience of freedom and pleasure. In a simple way, a pleasant place, comfortable close, accompanied by music, every person with himself and others.” (NAHARIN, 2008, *apud* GALILI, 2008).

Na dança norte-americana, coreógrafos a utilizaram como instrumento de estudo corporal. Prevaleram-se das danças orientais e primitivas como acréscimo para a elaboração de suas técnicas, a respiração passou a ser pensada e experimentada, sendo um ponto de conexão com diferentes funções do corpo. O uso da respiração de forma consciente proporciona uma experiência poética, o indivíduo faz da respiração uma inspiração. Toda expressão do movimento se modifica, criando outra forma de comunicação com o corpo. A sua prática fornece um aprofundamento e posteriormente contribui na qualidade do movimento.

Podemos destacar Martha Graham que desenvolveu sua técnica a partir de uma abordagem física, utilizando como estímulo o processo da respiração. Para ela, toda a ação respiratória permite conectar as propriedades físicas e mentais, fazendo com que amplie o movimento e o relaxamento dos músculos, traçando uma nova dramaturgia do corpo.

A segunda ferramenta é o *peso*. A partir de estudos a respeito do corpo humano, Laban chegou à conclusão de que o corpo é uma geografia de relações, a qual elabora-se de um impulso interior onde visa exteriorizar e simbolizar uma relação. Por meio do fator peso, ele dividiu em quatro o número de fatores: *peso, fluxo, espaço e tempo*.

Para ele, é por meio do *peso* que se pode definir todo o movimento. Não se trata somente de um deslocamento, mas sim, de um estímulo que constrói e simboliza a partir da sua sensação. Os quatro fatores de Laban só existem se estabelecermos relações entre eles, ou seja, são formas de energias que se complementam e constroem relações com o todo.

O estudo do *peso* também é identificado na dança e nos estudos de outros coreógrafos. Para Wigman, o *peso* não é somente um impulso artístico, mas um tema. Doris Humphrey utiliza o termo *morte vertical*, como um trabalho de manutenção de todo o tecido corporal, e para isso, incluiu o *balanço* e a *queda*. Os dois são utilizados como abandono da *morte vertical*, quando o *peso* do corpo é abandonado e encontra-se próximo ao balanço, sendo que cada movimento cria uma queda diferente, é a partir desse pensamento que nasce uma estética do movimento.

Dentro do estudo do *peso*, encontra-se o *fluxo*. Nesse lugar, é o modo como o movimento ocorre, ele ilustra todos os atos e o percurso pelos quais é determinada a ação do movimento. Os trabalhos de Humphrey, determinam o fluxo do movimento a partir de quedas e recuperações, que são constantes no seu trabalho coreográfico. Já no *Contact Improvisation*, de Steve Paxton (1939), toda ação do movimento segue um fluxo livre que flutua entre os dois.

Outro ponto que podemos destacar é o *gathering*: *reunir, apanhar e colher*; e o *scattering*: *atirar, dispersar e atingir*. Laban reconhece na origem dos nossos gestos estas duas

ferramentas de estudo e análise corporal, pois, para ele, são dois movimentos que permanecem em nós, e possibilitam desencadear a origem de outros movimentos. Levando em consideração que nos gestos do cotidiano já existem essas duas ações, os quais passam a fazer parte da estética de trabalho para alguns coreógrafos.

Quando os movimentos do cotidiano fazem parte do processo criativo, eles trazem um teor de reflexão e questionamento referente ao processo de aprendizagem do indivíduo. Como Louppe (2012, p. 127) traz como exemplo: “Quando um bailarino de Pina Bausch se senta e cruza as pernas, ele << imita >> um movimento real e encontra-se, como tal, a actuar (*jouer*).” Nas peças de Bausch, a inclusão dos movimentos do cotidiano é apresentada de forma intensa e convidam o público a refletir sobre suas condutas, fazendo com que o movimento seja desnaturalizado, o que cria uma possibilidade de leitura.

A inclusão dos movimentos do cotidiano vieram da dança norte-americana nos anos 60 em processos criativos que se tornaram abordagens estéticas. A relação entre corpo, espaço e gestos do cotidiano também influenciam na composição. Revelam arquétipos culturais e individuais dando mais cor ao movimento, pois, cada ambiente influencia as escolhas corporais a fim de estipular o vocabulário de uma dança particular. Sua existência diferencia e muda o contexto, ele esvazia, interrompe e transmuta-se, a fim de acolher na sua ação, leituras individuais que contextualizam a realidade.

Essa visão fornece uma geografia de relações, é nesse lugar que nossas opiniões de mundo se constroem, seja no plano afetivo ou poético. Com base nesse pensamento, Louppe (2012, p. 189) comenta, “Trata-se de um espaço que o corpo encara como um outro corpo, um espaço como parceiro, onde o corpo, se souber dominar os seus estados tensionais, pode inventar consistências e <<esculpi-las>>.” O espaço modifica e impulsiona nas escolhas de movimento, mesmo que imóvel no ambiente, o bailarino mante-se num diálogo, sua presença estabelece um elo de comunicação.

É nesse espaço que o corpo decide toda a trajetória do trabalho, estabelece o tempo, as intenções, e o fluxo. Esse lugar faz mover-se dentro de nós, segue direções internas e externas, móveis e imóveis, pois é uma produção da nossa consciência. Esse corpo é o administrador do seu próprio espaço, ele dá sentido a esta relação com o lugar que ocupa e exerce sua autonomia.

Cria-se um corpo transmissor, um espaço que é mutável onde o corpo se adapta, é o que podemos observar nas peças de Bausch. Os elementos cênicos e a estrutura que compõem o cenário, são cheios de obstáculos e ilustrados com objetos do cotidiano, é o que podemos

notar na estética da peça *Nelken* (1982), o chão florido oferece uma sequência rítmica para a obra.

Toda experiência do sujeito no mundo, interfere na sua relação com o espaço. Para Katz e Greiner (2005, p. 132, *apud* BERTÉ, 2015, p. 45) as experiências são:

(...) frutos de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, fluxo emocional etc.), de nossas interações com nosso ambiente, através de ações de se mover, manipular objetos, comer e de nossas relações com outras pessoas dentro de nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos) e fora dela. (KATZ; GREINER, 2005, p. 132, *apud*: BERTÉ, 2015, p. 45).

Essa percepção implica nas escolhas corporais, onde o corpo sempre estará atento para trocas provocadas pelo ambiente. Como Berté (2015, p. 51-52) comenta que o corpo que dança, “é um artífice que se especializa em modos peculiares de organizar suas experiências – aquilo que o afeta, que modifica seu pensar-sentir-agir – traduzindo-as em forma de dança.” Essa percepção que o ambiente provoca, pode ser compreendida como uma simulação interna da ação, toda percepção gera uma interpretação, neste caso, a partir do olhar do espectador busca estabelecer relações constantes, a fim de conhecer o processo.

A música também pode ser considerada uma ferramenta de estudo, além de ser algo que ornamenta uma peça coreográfica, ela estabelece possíveis associações com a obra. Para Louppe (2012, p. 283) a música, “é com frequência uma semente imaginária que não produz imagens, mas conduz a elas.” A relação do corpo com a música na dança contemporânea assumiu um modelo de escape, pois, o bailarino/intérprete já não procura a música como o agente principal da estrutura do movimento, mas sim, a sua própria música interna, a qual atinge cores, variações e ritmos.

Ela pode interferir nas escolhas do movimento e na emoção do indivíduo. Para Wigman (*apud* LOUPPE, 2012, p. 314), “os músicos contam segundo a linha musical e os bailarinos contam segundo o ritmo do movimento.” Ela acreditava que para se atingir um estado ‘musical’ era preciso que o indivíduo se conectasse com a música interior. Foi quando surgiram propostas artísticas de dançar no silêncio, cuja fluidez do movimento é revelada pelo estado meditativo e perceptivo que o silêncio pode trazer.

Essa busca pela música interior ultrapassa qualquer escolha sonora. Pois neste caso a música torna-se apenas um complemento à parte. Durante a residência artística em Santa Maria, realizada pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), em 2018, o coreógrafo e intérprete do *Taztheater Wuppertal Pina Bausch*, Eddie Martinez, propôs durante o processo

de montagem das cenas, que fosse criada uma célula coreográfica utilizando o material colhido durante as respostas de suas perguntas. Em relação a utilização das músicas, Martinez nos pediu que experimentássemos com qualquer ritmo, pois nossa dança deveria ser interna e que a música fosse apenas um elemento à parte o movimento deveria ser maior do que o próprio som.

Este exemplo que vivenciamos nos fez perceber que a construção e colagem de músicas, vindo da experiência artística de um intérprete de uma grande companhia, que a busca da musicalidade interna de cada intérprete é primordial para se alcançar uma dança mais orgânica, como se o corpo estivesse sempre em busca de formas de deslocamentos. O que queremos dizer aqui, é que para alguns coreógrafos, dançar no silêncio proporciona uma busca e conexão interna com a essência do movimento, para o qual o gesto passa a representar toda a música que habita dentro do corpo.

No corpo, esses estados rítmicos são alterados de acordo com a proposta do trabalho de cada coreógrafo. Podemos trazer como exemplo, a linguagem *Gaga*, um dos exercícios práticos é a contagem de 1 até 10, sendo que 10 é o nível máximo de potência que o corpo pode atingir a partir do gesto. Esta é uma forma de externalizar os movimentos com a voz, a fim de atingir propriedades e sensações de prazer no corpo.

Outro exemplo que podemos trazer, está inserido na ausência de som. Bausch ao dançar de olhos fechados, em *Café Müller* (1978), atinge uma sonoridade interna e proporciona uma leitura corporal com sua intenção. Talvez se seus gestos estivessem acompanhados de algum artifício sonoro, todo aquele estado de tensão cênica que trouxe para aquele momento iria se modificar, pois todo o seu gesto gera a sua crítica. Neste caso, toda atuação que vem do corpo torna-se o próprio espaço, onde torna-se signo e contador de histórias.

1.2.2 Relação objetos decorativos e corpo

Os objetos decorativos também denominados decoração ou cenário, foram eliminados nas produções de dança contemporânea, pelo fato de o corpo ser o instituidor do espaço cênico. Pavis (2017, p. 42) denomina como: “Aquilo que, no palco, figura o quadro ou moldura da ação através de meios pictóricos, plásticos e arquitetônicos.” O autor também usa o termo “telão de fundo” o qual traz uma perspectiva e inserção na obra, além de ser utilizada de forma opcional para o criador.

Ao longo do tempo sua denominação se transformou conforme podemos constatar nas palavras de Pavis (2017), ao argumentar que tal termo ou expressão foi substituído por

cenografia, plástico dispositivo cênico, área de atuação ou objeto cênico. Para Bable (1960, p. 123, *apud* PAVIS, 2017, p. 43), “o cenário, como o concebemos hoje, deve ser sutil, eficaz, funcional. É mais uma ferramenta do que uma imagem, um instrumento e não um ornamento.”

Sua funcionalidade deve ser vista como uma extensão da proposta criativa, onde o corpo se desloca naquele lugar, a fim de ressaltar uma força de visibilidade. O cenário deve ser entendido como uma parte responsável pela aproximação com o real, o qual a partir dos corpos se propagam em respostas à sociedade, fazendo parte da contemplação de um projeto maior, neste caso, a apreciação da obra de arte.

O cenário não é uma ilustração, é um corpo que reforça a leitura da obra. O cenário é algo materializado, ele age de forma extensiva a interpretação do artista e da recepção com o público, a ausência de elementos cênicos ou do cenário, indica um *cenário verbal*, que está presente na gestualidade do bailarino ou na voz do ator.

O cenário também pode ser considerado como uma construção que contribui na ação do corpo. Os bailarinos constroem os lugares e os momentos da ação a partir de seu espaço gestual. Podemos citar como exemplo, a obra *Café Müller* (1978) de Bausch, na qual a existência de mesas e cadeiras desempenham um papel de obstáculos, os objetos utilizados são vistos como armadilhas e zonas pantanosas que o corpo tenta se libertar.

Esses objetos tornam-se um suporte, um agente principal para que estímulos possam surgir no corpo e utilizar esses objetos como apoio ou obstáculo. Eles despertam os movimentos que o indivíduo contém e que são ilustrados na dança, a relação entre o corpo e a matéria atingindo reflexões de mundo. Todavia, o cenário fornece para o espectador, os meios para localizar e reconhecer um lugar, quer seja esse lugar fantasioso, ou real. Ele age como um intérprete da relação espaço e texto, que para o corpo, pode ser considerado como a implementação de um laboratório visual, o qual vai além de apenas um suporte decorativo.

1.2.3 Relação com a obra: coreógrafo, bailarino e espectador

Na obra coreográfica é possível traduzir emoções, a fim de ser considerada uma leitura de mundo, onde delibera informações sociais que esclarecem aspectos do cotidiano. A apreciação de uma obra coreográfica proporciona para o seu espectador causa uma sensação

cinestésica¹² possibilitando um contato múltiplo, que ultrapassa o campo de visão. Nos conecta com as vias de criação da obra e com seu sentido, além de trazer um canal de identificação com o que temos em nós de mais secreto.

Essa contemplação acontece de forma livre. É aberto um canal sensorial, onde despertam as vias de comunicação. O próprio corpo de quem dança é moldado por esses códigos gestuais. Para Louppe (2012, p. 37), este discurso sobre a dança é um “constante intercâmbio cognitivo e sensível entre duas ou mais experiências de corpo.” Podemos dividir em três pontos: 1. Está na relação com o coreógrafo, onde identifica informações e estados do corpo e formas de organização das ideias; 2. No receptor, que seria a forma como o bailarino responderá aos estímulos sensoriais e organizará os códigos; e 3. Leitura do público, como forma de captar a essência do trabalho.

Esses três pontos estão alinhados e conectados de forma múltipla e íntima. O corpo do bailarino é o elo de conexão, é nele que apresenta todas as referências e convida o seu leitor a partilhar vivências. Com base nesse pensamento Louppe (2012, p. 39) comenta:

O diálogo mais importante ocorre obviamente entre a dança e a percepção, entre o pensamento que se transmite através de um movimento e a consciência de quem o testemunha. Contudo, as ideias, as experiências e as palavras trocadas modificam e enriquecem esse diálogo pelo fluxo de sensações ainda mais refinadas. (LOUPPE, 2012, p. 39).

Ao longo deste contato, a linguagem do movimento vai criando questionamentos que vão esclarecendo e identificando a origem de cada gesto. Determinados gestos não são compatíveis com nossas expectativas, mas em cima disso, trazem novas imagens e outras possíveis leituras. A relação entre *coreógrafo-bailarino-espectador* não inventa apenas uma estética da obra, mas cria-se um corpo, uma prática e uma linguagem motora.

Ao longo da história, os coreógrafos modernos transformaram os corpos de seus bailarinos/intérpretes em meios mais participativos. É possível que, a partir desse corpo, pudesse traduzir textualidades, o qual reflete o pensamento de uma obra coreográfica a partir da ação do movimento. Com base nesse pensamento, a relação *coreógrafo-bailarino (intérprete)*, Louppe (2012, p. 81) comenta:

¹² Uma pessoa que se comunica através da ação corporal.

A noção de <<intérprete>>, enquanto mero substituto dos criadores da obra, vacila porque a criação coreográfica deixa de ser um facto único e originário de um <<autor>>. Como se verifica na maior parte das obras de arte. Vários corpos circulam e reúnem-se no corpo e na sensibilidade do coreógrafo e, nesse diálogo com o corpo dos bailarinos, eles próprios cruzados por múltiplas histórias pessoais, os corpos multiplicam-se. (LOUPPE, 2012, p. 81).

Essa interpretação corporal amplia as leituras e experiências, além de promover uma relação corpo a corpo. O corpo do bailarino toca o do espectador, estabelecendo uma construção para um novo espaço, o qual seria um espaço de recepção. O bailarino é o grande intérprete do coreógrafo, é aquele que traduz com o seu corpo, todas as sensações de mundo para o espectador. A respeito do bailarino/intérprete, Louppe (2012, p. 142) comenta: “O intérprete é aquele que se situa entre o coreógrafo e o seu texto, entre ele próprio e aquilo que mostra.” É a partir dele que circulam os valores, respostas e sentido que atingem o pensamento do corpo.

Para a propagação do bailarino se torna necessário um aprendizado, neste caso o bailarino não se anula da produção da obra, ele faz parte de toda a poética. A partir deste pensamento, Louppe (2012, p. 227) comenta que um bailarino produtor, “é ainda aquele que pode propor verdadeiramente ao seu público percepções trabalhadas e raras, conduzindo-o a esse ponto recuado no qual, com frequência, melhor se descobre a si próprio.”

O seu conhecimento é indispensável para as etapas de composição da obra, pois traduzem as questões do coreógrafo e configura sua própria transformação. Ele não está ausente de sentir, pensar e perceber que a experiência é uma forma única de pensar o mundo. Um novo corpo se propaga por meio das intenções, criando formas de habitar um lugar de experimentação.

A função do coreógrafo é descobrir uma visibilidade desconhecida. Ele compõe o que é diferente, fazendo que o corpo do outro seja afetado por suas escolhas. Sua intenção é criar um material que pode ser acessado pelo corpo e que dependem das vivências e memória do sujeito. Essa aquisição de materiais pode ser feita a partir de questionamentos ou improvisação, sendo uma forma de investigação do trabalho composicional.

A improvisação pode ser vista como uma estratégia composicional do coreógrafo. Ela permite acessar as profundezas dos recursos artísticos, além de ser uma ampliação do questionamento do coreógrafo. Podendo agir como forma de identificação, seleção e reorganização de elementos individuais e coletivos, reflete uma experiência do olhar que nasce de uma orientação particular do sujeito.

O coreógrafo, por sua vez, refina toda a matéria produzida a fim de restabelecer uma nova proposta corporal e propaga o surgimento de uma dança autêntica que acontece no exato segundo de sua ação. Poderíamos citar outros coreógrafos que trabalham com improvisação em dança, como o caso de Pina Bausch. Ela expõe como desejo, regressar as fantasias, como encontrar ou reconhecer a partir de suas perguntas, a forma livre que seus intérpretes têm para respondê-las.

O propósito da criação coreográfica é tecer fios a partir do invisível, dar corpo ao que não existe ainda, inventa um novo corpo, capta uma revelação momentânea, o surgimento de um movimento, por exemplo. Mas a obra só vai existir se tiver um desejo inicial, como Louppe (2012, p. 261) comenta: “O coreógrafo é aquele que sabe ler em si próprio as ressonâncias silenciosas, que sabe fazê-las cantar no movimento e partilhá-las com os outros.” Ele se torna uma intensa máquina de decifração das imagens que podem ser desconhecidas ou fazer parte da própria vida do artista.

Todavia, o corpo do coreógrafo constitui o corpo do bailarino, do mesmo modo que o bailarino constrói a assinatura coreográfica no seu corpo. Quando a ideia do coreógrafo toma forma e é compartilhada com os bailarinos, pode ser algo opcional para o criador, a fim de revelar os detalhes da sua criação.

No estágio inicial existem apenas um pequeno planejamento e agrupamento de ideias que vão se restabelecendo e criando formas ao longo da montagem da obra. Vale ressaltar que mesmo tendo um assistente de produção, o coreógrafo é quem determinará toda a ordem e essência do trabalho.

O corpo do bailarino faz com que o espectador construa uma apreciação de categorias expressivas, além de encenar atos humanos que nos levam para uma reflexão dos valores e atitudes do sujeito. A esta relação com o público, podemos chamar de testemunha do tempo, pois ambos experienciam imagens que surgem e desaparecem no momento da ação do movimento que acontece no instante, nesse lugar aparece o desconhecido a partir de sua experiência.

Todo o olhar do espectador sobre a obra permite que o espaço de ação do movimento, o palco, seja um lugar de percepção e comunicação entre ambos. A respeito desse ponto, Louppe (2012, p. 270) comenta:

Deixa-se ao critério do espectador a responsabilidade de perceber o modo de abordagem do propósito como figura de desposses são num inteligente caos de ações

executadas no cenário pseudo-realista de uma divisão moderna, incoerente e degradada. (LOUPPE, 2012, p. 270).

Contudo, a função do espectador é aceitar os caminhos propostos pela obra e adentrar nela através da percepção produzida no momento de sua ação. Ele pode reencontrar no trabalho, camadas que constituíram a sua criação. Além disso, o coreógrafo pode ser considerado como um espectador, no período de montagem da obra ele faz julgamentos e modifica a ordem das intenções já estipulada.

Capítulo 2:

2. O UNIVERSO POÉTICO DE PINA BAUSCH

Pina Bausch nasceu no dia 27 de julho de 1940, na cidade de Solingen, Alemanha. Filha de August Bausch e Anita Bausch, sua mãe era uma florista e seu pai um caminhoneiro, até o momento em que se tornou gerente do hotel e restaurante conhecido como *Gastwirtschaft zur Erholung*¹³. Parte de sua adolescência, Bausch contribuiu com seus pais nos cuidados do hotel e de seus irmãos. Em meio a seus afazeres, costumava dançar e pular nas camas dos quartos. Sobre esta fase de sua vida, Bausch relata durante seu discurso no prêmio Kyoto de 2007:

Quando pequena, eu costumava estar pulando e dançando nestes quartos. Os hóspedes viam isto. Membros de um coral do Teatro das redondezas regularmente vinham comer em nosso restaurante. Eles costumavam dizer: “Pina realmente deveria ir para o grupo de ballet infantil”. Então um dia eles me levaram junto para o ballet infantil do Teatro. Eu tinha cinco anos nesta época. (BAUSCH, 2007, *apud* TAVARES, 2017, p. 12).

Durante a noite se escondia sob as mesas do restaurante e de lá acompanhava as histórias e as conversas que se materializavam naquele lugar e, sobre isso, ela afirma: “Eu achava o que via e ouvia lá muito emocionante: amizade, amor e discussões – simplesmente tudo o que você pode experimentar em um restaurante local como este.” (BAUSCH, 2007 *apud* TAVARES, 2017, p. 13). As observações que Bausch fazia do seu entorno naquele ambiente serviram como estímulo para a sua imaginação e na medida em que se tornava espectadora da vida real, apreendia aspectos cotidianos da vida social o que, de certa forma, repercutiu em suas obras. A respeito de seu interesse pela observação da vida cotidiana do *Gastwirtschaft zur Erholung*, Jorge Puerta Armenta (*apud* CYPRIANO, 2018, p. 95) aponta:

Pina é sempre assim; ela observa tudo com seus olhos azuis, como a se alimentar da energia do local ou da situação observada. A minha impressão é que ela está sempre em busca de entender a energia do local. No palco, é essa energia que será vista, não é a própria situação de maneira alegórica que será apresentada. Quando dançamos no palco, é essa a energia que Pina espera reencontrar. Minha impressão é que ela vive dessa energia. (ARMENTA, *apud* CYPRIANO, 2018, p. 95).

¹³ *Gastwirtschaft zur Erholung* cuja sua tradução vem significar pousada para relaxamento.

O contato com o cotidiano, para Bausch, era uma forma de compreender as relações humanas. Para ela, o que a interessava era perceber a vida real tal como acontecia, indo além dos papéis sociais representados, pois o que buscava era se conectar com o próprio processo criativo a ser construído. Esta aproximação entre o cotidiano e o processo por meio do olhar é comentado por Bausch da seguinte maneira:

Sem dúvida [tenho paixão em observar tipos humanos]. Só não sei se isso envolve apenas a observação. Sentir, ter sensações. Sim, eu observo de perto, mas isso tem a ver também com a maneira com que se percebe o que se vê. Eu não sou o tipo de pessoa que simplesmente fica olhando e faz apontamentos. O que eu vejo não tem utilidade. É uma forma diferente de recepção e percepção. (BAUSCH *apud* NOBERT SERVOS in: CYPRIANO, 2018, p. 93).

Seu primeiro papel desempenhado na vida artística foi entre cinco e seis anos de idade, no ballet *O harém do sultão e suas mulheres favoritas*, onde estava vestida de moura e passava a peça toda abanando o Sultão. Outra atuação no palco foi em *Mascarada em Azul*, uma ópera na qual interpretava um jornaleiro que sempre gritava: “Gazzetta San Remo, Gazzetta San Remo, Armando Cellini ganha um prêmio!”.

Em 1954, quando completou 14 anos, ingressou na escola de *Folkwang Schule*¹⁴, em Essen, dirigida pelo coreógrafo da época, Kurt Jooss e Hans Züllig¹⁵. A escola abrangia várias linguagens artísticas, tais como: ópera, dança clássica, dança europeia, composição coreográfica, pantomima, teatro, artes gráficas, fotografia e escultura. Bausch se formou em 1958 com 18 anos e em seguida conseguiu uma bolsa de estudos para estudar em Nova Iorque no *Juilliard School of Music*¹⁶, e durante o período em que passou lá, teve a oportunidade de dançar em grandes companhias, como a *New York American Ballet* e *Metropolitan Opera Ballet*, permanecendo na cidade durante os anos de 1959 a 1961. Este período serviu para que pudesse ampliar o seu contato com a dança e com diversos movimentos de transformação social da época, como por exemplo, as mudanças na forma de pensar o corpo e a arte a partir do

¹⁴ Escola dirigida por Kurt Jooss, onde envolvia o estudo de dança, ópera, fotografia, escultura, teatro e pantomima;

¹⁵ Foi professor da escola *Folkwang Tanztheater*, tinha influência com a dança clássica.

¹⁶ A *Juilliard School* é uma escola de música e artes cênicas localizada em Nova Iorque, nos Estados Unidos, reconhecida por seus alunos graduados em música, entre outras linguagens;

surgimento dos *Happening*¹⁷, com o artista Allan Kaprow¹⁸, que aspirava ao binômio *Arte-vida* e convidava o público a fazer parte de suas obras. Para ele, as ações não eram formuladas claramente até onde o artista possuía o conhecimento, pois todo o trabalho produzido era algo íntimo. Segundo Glusberg:

Esta forma de arte também foi chamada *live* porque tinha a intenção de ser tirada da vida, da existência cotidiana. Este aspecto do dia a dia é expresso em objetos – mesmo os mais corriqueiros – e nos fatos inopinados da vigília e nas fantasias inconscientes do sono, unindo, dessa forma, causalidade com causalidade. (GLUSBERG, 2013, p. 32).

A proposta do *Happening* de captar questões do cotidiano pode ter influenciado a artista em suas escolhas coreográficas, tendo em vista que o *Happening* se apropria de colagens para a construção das obras ou *performances*, que poderemos identificar no processo de Bausch na colagem das cenas construídas ao longo de cada processo. Em 1990, Bausch desenvolveu um filme intitulado *O Lamento da Imperatriz*, que traz *performances* em espaços urbanos. Esta estrutura de trabalho da artista só ressalta a ideia de que suas vivências em Nova York estão presentes em suas obras.

No período em que esteve em Nova York, Bausch estudou com coreógrafos populares da época, como Paul Taylor¹⁹, José Limón²⁰, Paul Sanasardo²¹, Donya Feuer²² e Antony Tudor²³. São artistas que estavam envolvidos com questões sociais e suas técnicas partiam de experimentações que envolviam o íntimo e o externo do indivíduo, além de tradições culturais como as quais se envolveram ao longo de suas trajetórias.

Os coreógrafos com que Bausch teve contato beberam em várias fontes do pensar sobre o corpo. Alguns desenvolveram suas próprias linguagens com a intenção de ampliar a

¹⁷ O *happening* é uma forma de expressão que, apresenta elementos das artes cênicas. Neste tipo de obra, quase sempre planejada, incorpora-se algum elemento de espontaneidade ou improvisação, que nunca se repete da mesma maneira a cada nova apresentação;

¹⁸ Allan Kaprow foi pintor e pioneiro no estabelecimento dos conceitos de performance. Ele auxiliou no desenvolvimento do *Happening* nos finais da década de 1950 e da década de 1960;

¹⁹ Estudou com Martha Graham, que desenvolveu a técnica de contração e relaxamento com enfoque na respiração. Seus trabalhos envolviam questões do cotidiano e conceituais;

²⁰ Sua técnica trazia relações com as tradições e religiões do México, com a intenção dupla de demonstrar emoções humanas de forma menos estilizadas do ballet;

²¹ Estudou com Graham, que teve influência da Broadway. Seus trabalhos seguiam a estética expressionista;

²² A artista tinha trabalhos com o teatro e o cinema, produzia vídeos que capturavam o universo da dança;

²³ O artista tinha um olhar para detalhes físicos e psicológicos. Seu principal objetivo era de poder despir o ego.

reflexão sobre o corpo, também serviram de exemplos para a construção do processo criativo da artista. Sobre as modificações do pensar sobre o corpo daquele período, Banes (1999, p. 253) escreve:

Num período em que o corpo se foi tornando cada vez mais livre de restrições sociais em terrenos da cultura americana em geral, como a atividade sexual, a dança social e a moda, os artistas tomaram uma posição de vanguarda em acentuar a primazia da experiência corporal. Eles impulsionaram as representações artísticas do corpo até seus limites simbólicos e materiais. Foi produzida uma sucessão de poderosos significados corporais, significados que se inter-relacionavam, na sua indulgência, em cada aspecto da forma humana e em suas imaginosas recriações oximorônicas da forma humana, como uma coleção de contrários. O corpo efervescente – com sua ênfase nos estratos materiais da digestão, excreção, procriação e morte – coexiste nessas obras de arte com o corpo-objeto, o corpo tecnológico e o corpo botânico ou vegetal. (BANES, 1999, p. 253).

Durante os anos 60 o cenário da dança americana se encontrava em transformação. As imagens corporais eram vistas de forma impudente, com os *happenings* passaram a dialogar com o cotidiano, se aproximando das vivências do público. Os *happenings* não eram algo trágico ou cômico, e sim algo que se renovava na medida em que todos passavam a fazer parte do *happening*, mas cada um no seu tempo e ritmo. Com isso, quebravam-se as barreiras entre o público e o ator, tornando-se algo em constante comunicação. Foi um período significativo para a história social da época, considerando que proporcionou outras maneiras de dialogar sobre o corpo, resignificando como agente de comunicação social. De acordo com Bentivoglio (1994, *apud* SILVEIRA, 2015, p. 38):

A diretora afirma ter assistido a muitíssimos espetáculos durante sua estada nessa cidade, é muito provável que ela estivesse a par do que estava acontecendo. Podemos identificar vários pontos em comum entre os procedimentos usados nos *happenings* e na dança pós-moderna americana com os procedimentos usados posteriormente por Bausch na dança-teatro: a presença visceral, direta e aberta para o público, numa tentativa de quebrar estruturas codificadas de atuação consideradas como inibidoras; o interesse no processo, mais do que no produto; a quebra das fronteiras entre as artes e a quebra das fronteiras entre arte e vida, entre outros. (BENTIVOGLIO, 1994, *apud* SILVEIRA, 2015, p. 38).

Suas experiências de vida se expandiram para a construção de suas peças, pois em suas obras, contextualiza o homem de sua época e as relações entre o homem e mulher, sob influência dos coreógrafos que Bausch teve contato. Sua dança-teatro estabelece uma reflexão sobre o corpo e os intercâmbios culturais entre os intérpretes. De acordo com Lima (2008, p. 29-30):

No caso de Bausch, sua vida a levou por diferentes paisagens. A primeira delas foi a da dança moderna alemã e seus precursores que alimentavam o sonho de ver a dança adentrar o horizonte pulsante de um corpo em vida. Quando interrogada sobre a influência dessas pessoas em seu trabalho, Bausch nega muitas dessas influências; parece querer reivindicar para si a escolha de um caminho, preserva sua escrita laboriosamente conquistada, não a reduzir a um mar de nomes no qual ela corre. Interessa a ela, principalmente, a forma como os sujeitos tecem a própria história, presente nas lembranças, mas também naquilo que não faz imagem nem lembrança e, no entanto, marca o corpo formatando músculos, direcionando ossos, definindo as maneiras de pisar e de construir por meio dos pés, o caminhar e o movimento. Marcas que desenham no corpo afeto e história e que interferem na maneira como caminhamos na vida ou em como reagimos a ela. No entanto, o olhar de Bausch busca também, a partir do sujeito e de sua paisagem interna, o entorno, a paisagem externa. Efetivamente o risco de se dissolver na diferenciação para não se tomar o seu fazer como um somatório de fazeres anteriores e apenas isso ela insiste na marcação de uma diferença e, indubitavelmente, o seu fazer marca uma diferença. (LIMA, 2008, p. 29-30).

É evidente que no seu trabalho artístico buscava desenvolver sua própria linguagem, uma forma de criar a dança, de poder coletar relatos da vida real. Sua metodologia trouxe a recordação de lembranças como fonte criativa para a investigação de suas obras, as repetições também se apresentam no processo e muitas delas são questões que surgem do próprio cotidiano que são inseridas como partituras corporais²⁴ disponíveis nas células coreográficas.

Em 1962 Bausch recebeu uma carta de Kurt Jooss para trabalhar com ele e Hans Züllig como assistente, mas acabou assumindo o cargo de diretora artística do *Wuppertal Tanztheater*²⁵. Seu principal desafio foi conquistar a simpatia entre os três grupos que integravam a companhia: bailarinos, orquestra e coro. O seu antecessor Ivan Sertic era muito popular e tinha um grande repertório clássico, o que agradava o público da época. A intenção dos trabalhos de Bausch, era de mostrar que havia outras possibilidades além dessa. Foi quando começaram as experimentações do novo processo, onde envolvia aspectos pessoais.

Segundo Jerzy Grotowski, em sua tese intitulada *O Teatro Pobre*, de 1959, a respeito de novas descobertas do corpo, na qual escreve: “devemos visar à descoberta da verdade em nós mesmos, arrancar as máscaras atrás das quais nos escondemos diariamente. Devemos violar os estereótipos de nossa visão de mundo, os sentimentos convencionais, e os esquemas de julgamento.” (*apud* GLUSBERG, 2013, p. 34). São algumas questões que podemos identificar no processo criativo de Bausch. É considerada uma dança e teatro que aborda padrões sociais

²⁴ O termo partitura corporal, fala da necessidade de registro do “desenho do movimento” ou da “escritura dos movimentos plásticos;

²⁵ *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, localizada em Wuppertal. A companhia tem um grande repertório de peças originais e viaja regularmente por vários países.

e questões íntimas de cada intérprete, ou ainda, uma dança que traz reflexões sobre a atitude individual e coletiva.

Seu processo trabalha com aspectos que são decorrentes do cotidiano, pois, observava as pessoas a partir de suas experiências pessoais, compondo cada fragmento de lembrança em trechos de movimentos. Suas obras trazem múltiplos significados para o espectador, que filtra sensações coletadas durante o processo criativo, recuperando e aproximando da vida real.

Com suas primeiras iniciativas, Bausch conseguiu recuperar o prestígio das escolas alemãs, já que tinham perdido o prestígio por conta do período de guerra. As novas propostas corporais de Bausch não estavam sendo bem aceitas pelo público, tampouco pelos integrantes da companhia. Alguns bailarinos saíram do grupo por não compreenderem o que a diretora propunha diariamente para eles. Um crítico de dança, Jochen Schmidt, a apelidou de “Mãe Coragem da Nova Dança”, ele lembra:

No teatro, onde Bausch costumava assistir as apresentações de suas peças, se sentava na última fila, ela foi cuspidada e seu cabelo foi puxado. À noite, recebia telefonemas anônimos, recebia insultos e acordavam com insultos rudes e sujos e exigiam que ela deixasse a cidade. (SCHMIDT, 2011, p. 33, *apud* HOGHE, 2013, p. 22, tradução nossa).²⁶

Mesmo passando por situações desagradáveis, ela permanecia inabalável e persistente. Foi quando se propôs a trabalhar com a temática da ternura em suas peças. Conseguiu trazer um equilíbrio e mais aceitação por parte de seus bailarinos em relação à forma com que trabalhava. Porém, suas obras só passaram a ser apreciada após a turnê americana do *Wuppertal Tanztheater*, em 1984. Recebeu elogios de vários críticos de dança, como: “A coreógrafa mais comentada da Europa, um grande talento.” (KISSELGOFF, 1984, *apud* HOGHE, 2013, p. 25, tradução nossa)²⁷. Já o romancista Nádas (2000, *apud* HOGHE, op. Cit., tradução nossa), a chamou de “uma filósofa dos corpos.”²⁸

Sobre as modificações iniciais que teve de fazer em seu processo de criação, Bausch afirma em entrevista para Ruth Berghaus (1987, *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 45, tradução nossa):

²⁶ In the theatre, where Bausch used to watch the performances of her pieces in the last row, she was spat on and her hair was pulled. At nights anonymous phone calls woke her up with rude and filthy insults, and demanded she left town. (SCHMIDT, 2011, p. 33, *apud* HOGHE, 2013, p. 22);

²⁷ “the most talked-about choreographer in Europe, a major talento.” (KISSELGOFF, 1984, *apud* HOGHE, 2013, p. 25);

²⁸ “Philosopher of bodies.” (2000, *apud* HOGHE, op. Cit.).

O processo de trabalho – como nós construímos uma peça – com certeza mudou muito. No começo eu planejava todo movimento, muito especificamente. Sem medo. Eu queria fazer bem feito, por isso, eu planejava tudo com antecedência – ele faz isso, ela faz aquilo – e os figurinos, o cenário etc. Tudo no seu lugar. E, enquanto eu estava trabalhando, de repente, eu via coisas que aconteciam e que me interessavam, então apareceu à questão: eu sigo o meu plano ou o que eu vi? Eu sempre segui o que era novo, nunca o meu plano. Eu sempre pensei nesta nova ideia, que eu vi agora, deve ser mais importante, mesmo que eu não saiba para onde isto vai me levar. Em certo ponto eu tive a coragem de não mais fazer planos. Quando eu faço uma nova peça, ela vem do que é apresentado no momento. Eu tento perceber o que eu sinto. Eu sou o público. Eu sozinha. Não há mais ninguém. Eu nem sei quem virá ao teatro – pessoas sobre as quais não conheço nada. (BAUSCH *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 45, tradução nossa).²⁹

Mesmo passando por dificuldades no início de sua direção no *Wuppertal Tanztheater*, conseguiu acumular prêmios internacionais³⁰, além de realizar várias residências artísticas. Sua curiosidade era de conhecer a cultura local, buscava dialogar com o cenário orgânico e observar como as pessoas se comportavam coletivamente. Esse era o seu principal elemento de composição. Para ela, “a realidade sempre tem esses dois lados, da beleza e tristeza ao mesmo tempo.” (BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2018, p. 95).

Ao longo de sua vida Bausch degustou de culturas diferentes, músicas e relações, além de ter ampliado o seu vocabulário de composição, transformando suas peças em um grande palco da vida real. Transformava temáticas densas em algo engraçado, pessoas adultas em crianças, deixava os aspectos sociais mais leves ou ressaltava a sua força durante a execução da cena. Sobre os temas trabalhados, Bausch comenta:

A questão é: do que o mundo precisa hoje, do que precisamos. Bem, eu fico tímida ao falar das minhas peças, do que faço, mas claro que esses temas não surgiram por coincidência. Tudo é muito pensado, e reflete energias, sentimentos que estão juntos. Para mim, o que realmente é necessário é ver certas ironias, rir de alguma coisa, ter um certo prazer. Estamos num terrível, tenebroso, sério e assustador momento. Então, procuro dar um pouco de balanço, de compensação a tudo isso. (BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2018, p. 116).

²⁹ “The working process – how we put a piece together – has of course changed a lot. In the beginning I planned every move, very specifically. Out of fear. I wanted to make it good, and so I planned everything in advance – he is doing this, she is doing that – and then the costumes, the stage design, etc. Everything in its place. And while I was working I would suddenly see things that just happened and that interested me, and so the question came up: Do I follow my plan or do I follow what I just saw? I always followed what was new, never my plan. I always thought, this other idea, that I saw right there, might be more important, even though I had no idea where it was leading. At one point I had the courage not to make a plan at all. When I make a piece now, it is only out of what is present at the time. I try to feel what I feel.” (BAUSCH *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 45);

³⁰ Podemos citar o Prêmio Kyoto de 2007.

Ao longo de sua carreira, acumulou inúmeros trabalhos na companhia. Walter Vogel as cita:

1973: *Fritz, Iphigenie auf Tauris*; 1974: *Zwei Krawatten; Ich bring dich um die Ecke, Adagio, Zwei Krawatten*; 1975: *Orpheus und Eurydike, Frühlingsopfer* (Part 1: *Wind von West*; Part 2: *Der zweite Frühling*; Part 3: *Le Sacre du printemps.*); 1976: *Die sieben Todsünden* (Part 1: *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*; Part 2: *Fürchtet Euch nicht.*); 1977: *Blaubart, Komm tanz mit mir, Renate wandert aus*; 1978: *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in sein Schloss, die anderen folgen; Café Müller, Kontakthof*; 1979: *Arien, Keuschheitslegende*; 1980: *1980 – Ein Stück von Pina Bausch, Bandoneon*; 1982: *Walzer, Nelken*; 1984: *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*; 1985: *Two Cigarettes in the Dark*; 1986: *Viktor*; 1987: *Ahnen*; 1989: *Palermo Palermo*; 1990: *Die Klage der Kaiserin*; 1991: *Tanzabend II*; 1993: *Das Stück mit dem Schiff*; 1994: *Ein Trauerspiel*; 1995: *Danzón*; 1996: *Nur Du*; 1997: *Der Fensterputzer*; 1998: *Masurca Fogo*; 1999: *O Dido*; 2000: *Kontakthof – Mit Damen und Herren ab 65, Wiesenland*; 2001: *Água*; 2002: *Für die Kinder von gestern, heute und morgen*; 2003: *Nefés*; 2004: *Ten Chi*; 2005: *Rough Cut*; 2006: *Vollmond*; 2007: *Bamboo Blues*; 2008: *Sweet Mambo, Kontakthof – Mit Teenagern ab 14*; 2009: *Como el mosquito en la piedra, ay si, si, si...* (VOGEL, 2013, p. 131-133).

No dia 30 de junho 2009, aos 68 anos, Bausch falece com câncer, o que pegou de surpresa o cenário da dança. Desde então, a companhia passou por vários diretores artísticos, como membros do elenco, como: Dominique Mercy³¹ e Robert Sturm³², que dirigiram até 2013. Em seguida, passou para o também membro da companhia Lutz Förster³³, que ficou à frente até 2017, e Adolphe Binder³⁴ até 2018, com a inserção de duas novas peças: *New piece I – Since Her*, do grego Dimitris Papaioannou³⁵, e *New Piece II*, do norueguês Alan Lucien Øyen³⁶, além de trazer a remontagem da peça *Os sete pecados capitais*. Em janeiro de 2019, quem assumiu

³¹ Dominique Mercy, francês, recebeu o Prêmio Bessie em 2002 por sua atuação em *Masurca Fogo*, foi diretor do Tanztheater Wuppertal em 2009, e está na companhia desde 1973;

³² Robert Sturm, foi assistente artístico de Pina Bausch por 10 anos, e em 2009 com Dominique Mercy foram nomeados diretores artísticos da companhia;

³³ Lutz Förster, em 2013 assumiu a direção artística da companhia, foi membro por muitos anos. Além disso, é professor de dança e professor na Universidade de Artes Folkwang em Essen;

³⁴ Adolphe Binder, foi diretora artística da *Göteborgs Operans Danskompani* (2011-2016). Em seguida foi, diretora administrativa do Balé de Berlim na *Komische Oper* e conselheira dramática chefe da companhia de dança da *Deutsche Oper em Berlim*. Trabalhou como curadora e diretora de Programa para festivais internacionais de dança e na Expo 2000 mundial em Hanover. Durante 2005-2010 Adolphe Binder dirigiu a empresa de produção e consultoria Binder + Partners Berlin, uma empresa ativa na arena internacional de dança contemporânea. Em 2017-2018 foi diretora artística do *Tanztheater Wuppertal*;

³⁵ Dimitris Papaioannou, diretor, coreógrafo, artista plástico e performer;

³⁶ Alan Lucien Oyen, é coreógrafo, escritor e diretor de Bergen, Noruega. Ele é o fundador e diretor artístico dos convidados de inverno da empresa;

a direção foram Bettina Wagner-Bergelt³⁷ e Roger Christmann³⁸, mantendo em temporada mundial as coreografias de Bausch.

De acordo com Ruth Amarante³⁹ em entrevista para Fernanda Perniciotti do jornal Estadão⁴⁰, publicado em 21 de julho de 2019. Comenta a respeito da companhia ainda utilizar o repertório de Bausch:

“Estranho ter em mãos um repertório cheio de peso e valor, uma coisa que a gente continua colocar no palco com bastante qualidade, mas, internamente, uma coisa bem frágil, em termos de estrutura, de organização, de política. Existe, claro, a saudade da pessoa Pina, mas tem a saudade da coisa que funcionava e não está funcionando mais.” (AMARANTE, *apud* PERNICIOTTI, 2019).

Questões estéticas e a qualidade do trabalho são transformados com o tempo, mesmo a obra atravessando o tempo. Ela acaba ou pode sofrer modificações na precisão coreográfica e na forma como se sustenta a sua dramaturgia.

A seguir serão abordados alguns aspectos que se apresentam no processo criativo de Bausch, tais como: o processo de perguntas e respostas, o uso da repetição, aspectos do cotidiano, residências artísticas em cidades, sistema de colagem e reconstrução de lembranças.

2.1 PROCESSO DE PERGUNTAS E RESPOSTAS

Durante o início de sua carreira como diretora, Bausch acabou por experimentar coisas novas para melhor desenvolver sua metodologia de trabalho. O primeiro teste a ser realizado foi o processo de perguntas e respostas. Quando utilizou este estímulo foi durante a peça *Fritz* (1974), porém não obteve muito sucesso do público e elenco. Mas, quando as perguntas e respostas começaram a funcionar, podemos identificamos a partir da entrevista do intérprete Dominique Mercy, para a jornalista Leonetta Bentivoglio, na qual expõe:

³⁷ Bettina Wagner-Bergelt, trabalhou como conselheira dramática no *Theater am Turm em Frankfurt* até 1985. Foi vice-diretora da *Ópera Estatal da Baviera* de 1986-1989. Trabalhou exposições, em 1991 para Cage, Neue Pinakothek. Em 1989, trabalha para o Ballet Estatal bávaro com foco em produções modernas. Em 2019, se torna a diretora artística do *Tanztheater Wuppertal*;

³⁸ Roger Christmann, desde 2012 é consultor freelance de gestão e finanças para organizações *Berliner Festspiele*, em 2001-2011, trabalhou como diretor-gerente para organizações, como: Theater der Welt, e em 2019 se tornou o diretor artístico do *Tanztheater Wuppertal*;

³⁹ Ruth Amarante, brasileira, bailarina e diretora de ensaio, está no *Tanztheater Wuppertal* desde 1991;

⁴⁰ Acesso em <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,uma-reflexao-nos-10-anos-da-morte-de-pina-bausch-e-merce-cunningham,70002930148>>.

Creio que tudo começou a partir de *Blaubart* [Barba-Azul: escutando a gravação feita em ópera de *Béla Bartók*, 'O Castelo de Barba-Azul'] em 1976. Mas no *Blaubart*, tratava-se ainda de um procedimento esboçado e adotado só em alguns movimentos. Muitas das sequências foram diretamente inventadas por Pina, baseando-se na trama narrativa que tinha em mente. Mas acontecia também, de vez em quando, que resolvia estimular improvisações, fazia perguntas que tínhamos de responder, improvisando. No início, nós bailarinos não compreendíamos bem. Havia quem lembrasse e quem protestasse [...] (MERCY *apud* BENTIVOGLIO, 1949, p. 23 in: SILVEIRA, 2015, p. 58).

Numa primeira tentativa, alguns intérpretes não entendiam como as perguntas deveriam ser respondidas, e possibilitavam o acesso com fatos íntimos de suas vidas. A esse respeito, Dominique Mercy comenta: “sabemos que há sempre uma maneira de ir mais além, mais longe, sabemos que temos que lutar contra esse pudor.” (MERCY *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 26, in: Op. Cit., p. 95-96). Com o tempo, Bausch teve de explicar como queria que as perguntas fossem respondidas e sempre tentava manter um diálogo com os intérpretes para que, com eles, se estabelecesse um vínculo para que participassem de forma ativa do trabalho.

As perguntas e respostas constituem um dispositivo de criação. É a partir delas que se germina toda a dramaturgia das obras de Bausch. Elas permitem uma exploração simultânea entre os limites internos e externos, expandindo o leque de possibilidades para solucionar possíveis questões da coreógrafa, identificando os contextos e aplicando na prática.

Este processo fazia com que cada intérprete pudesse se posicionar de forma individual, a fim de mergulhar em seus próprios pensamentos, sentimentos e história. A finalidade deste exercício era o de compreender questões de humanidade e as relações entre os indivíduos. Para Bausch, seus intérpretes precisavam acreditar nas suas respostas:

[...] Os bailarinos precisam acreditar para poder responder o que eles sentem – com o grupo, na frente de todos. E eles precisam acreditar que eu vou fazer algo com isso, mas com respeito, para que eu tenha a liberdade de perguntar para eles qualquer coisa. Todos têm a mesma chance de contribuir para a peça; de repente alguém se torna mais importante, em outra peça ou outro se destaca. E quando alguém faz algo estúpido, todos riem. De qualquer forma, nós rimos bastante. No final, trata-se de encontrar as coisas certas [...] (BAUSCH *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 43-44, tradução nossa).⁴¹

⁴¹ [...] The dancers need to have faith to answer what they feel – within the group, in front of everybody. And they need to have the faith that I will do something with it, but with respect, so that I have the freedom to ask them anything. Everybody has the same chances of contributing to the piece, suddenly one person becomes more important, in another piece it's someone else. And when someone does something stupid, we all laugh. We laugh a lot anyway. In the end it's about finding the right things [...] (BAUSCH *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 43-44).

Esta forma de compor suas peças revela a participação dos intérpretes como coautores. É um trabalho que exige colaboração do elenco e interação efetiva no processo criativo para se obter confiança e revelar suas histórias.

Segundo Fernandes, as peças:

[...] foram criadas com a participação dos dançarinos. Para induzir à contribuição criativa destes, a coreógrafa apresentava-lhes uma questão, um tema, uma palavra, um som, uma frase: “Falando com uma flor”, “Ah” ... Em resposta a tais estímulos, os dançarinos improvisavam em qualquer meio desejado: movimento, palavras, sons, uma combinação de elementos. Algumas questões deveriam ser respondidas em forma de movimento. (FERNANDES, 2017, p. 58).

O trabalho de respostas poderia empregar vários contornos, tendo como foco as intenções orientadas que dizem muito sobre o que estavam pensando e que reflete na percepção estética do trabalho. É uma combinação de elementos que pode ser respondida por ações, palavras ou até mesmo através do silêncio.

Esta ferramenta de investigação permite a interação com outros saberes, levando em consideração que cada intérprete pré-selecionava, a partir de suas próprias experiências, o que seria mais relevante como resposta, que poderia envolver acontecimentos, trajetórias, hábitos, inspirações, dramas, entre outros. O processo de perguntas e respostas é o ponto de encontro desses múltiplos saberes, transformando em uma grande rede de comunicação, neste caso, com o movimento.

A interação com saberes diferenciados consiste em poder conectar com outras formas de aprendizado. A questão não é validar todos os saberes, mas permitir uma discussão e reflexão sobre os meios alternativos que podem se ajustar no cânone⁴². Esses vários tipos de intenção carregam em sua estrutura complementariedades ou contradições, que precisam ser analisados e debatidos para serem aceitos pela coreógrafa.

Este cânone trata-se do processo de seleção das respostas que serão utilizadas para a composição da peça. Bausch, em suas perguntas, estava à procura de algo que muitos escondiam. Nos laboratórios, fazia mais de 100 perguntas para seus intérpretes e filmava todas as respostas, depois selecionava a intenção que mais se encaixava na proposta e fazia recortes, juntava a outras intenções e dava origem a uma grande colagem. Acreditava que, a partir do jogo de perguntas, extraía de seus intérpretes blocos coreográficos e os transformava em outras

⁴² Esse cânone nas peças de Bausch se personifica a partir das repetições que compõem a estrutura estética e gestual da obra.

coisas. Segundo Silveira (2015, p. 61), “na fase final, Bausch começa a fazer uma primeira seleção do material criado. Das mais de 100 perguntas, só 5% ou 10% eram aproveitadas.” É um sistema extenso e feito de forma cautelosa.

Em entrevista para Bentivoglio, Bausch é questionada sobre como era possível nascer de perguntas, uma peça:

É um problema de composição. Tudo depende do que você pode fazer com as coisas. No começo, existem apenas respostas, frases, solos ou sequências curtas de movimentos. E tudo ainda está separado, fragmentário. Então, em algum momento, chega o momento em que começo a conectar algo que parecia certo a outra coisa. E isso novamente com outra coisa, e depois uma coisa com muitas outras [...]. (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO in: BASSO, 2012, p. 57, tradução nossa).⁴³

Para ela, isto é um problema de composição, ocorrem distorções nas respostas apresentadas, o que se utiliza são impressões e fragmentos de células coreográficas desenvolvidas durante o processo. Iniciava a partir de um pequeno assunto que se transformava em um diálogo maior. Nos primeiros dias de ensaio, iniciava-se com quatro ou cinco perguntas onde cada um teria um tempo para apresentar sua resposta, noutro dia trazia mais perguntas e assim se construía um grande mapa composicional.

Sobre as anotações feitas por ela e escolha do tema, Bausch comenta:

É quando você consegue entrar em um determinado assunto e começa a coletar muitos pedaços. Ao fazer isso e por conta de coisas que ocorrem em outras áreas se abrem. Novas perguntas surgem, e você acaba com um tipo de coleção de material que está ligado, em sentido lato, com um tema específico, que pode ter muitas ramificações. Então você começa a trabalhar com esse material, com todos e colocá-los juntos; ao experimentar uma coisinha aqui e tentar vincular com outras coisas. (BAUSCH *apud* CORBOUD, 1991, in: HOGHE, 2013, p. 34, tradução nossa).⁴⁴

⁴³ È un problema di composizione. Dipende tutto da quello che si riesce a fare con le cose. All'inizio non c'è niente, ci sono soltanto risposte, frasi, piccole scene. E resta tutto separato, frammentario. Poi, a un certo punto, arriva il momento in cui comincio a collegare una cosa che mi è sembrata giusta con un'altra cosa. E questa ancora con qualcos'altro, e poi una cosa con molte altre [...]. (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO in: BASSO, 2012, p. 57);

⁴⁴ Its like when you go into a particular subject and you start by collecting lots of little pieces. By doing this and also because of things that occur, other areas open up. You ask new questions. And you end up with a kind of collection of material which is linked, in a wider sense, with a particular subject, which may have a lot of ramifications. Then you start to work with this material, with all the little bits by putting them together; trying out a little thing here and linking it with something else. (BAUSCH *apud* CORBOUD, 1991, in: HOGHE, 2013, p. 34).

Esses questionamentos carregam um núcleo de simbologias e fragmentos de histórias que são reveladas durante o processo. Para fazer a junção desses relatos são feitos recortes com uso do sistema de colagem, que vão compondo novas narrativas e alterando o contexto da resposta original. A organização de ideias contribui na inclusão de outras formas de saberes. A observação das experiências práticas tem como aprimorar os temas que surgem durante a composição coreográfica.

As respostas consistem em sua estrutura uma pluralidade de explicações a respeito da realidade de cada intérprete, a forma como cada um a seleciona como resposta depende dos próprios critérios de seleção e isto é feito de forma singular. Uma resposta ao ser estruturada é analisada pelo próprio indivíduo pelas inúmeras combinações que ela pode conter. Logo, as respostas passam por um filtro. Podemos indicar que esse critério de seleção depende muito do contexto social, cultural em que está inserido e que significado pode carregar como proposta final. Segundo Santos:

O importante é, pois, averiguar porque preferimos estes critérios epistemológicos e não outros. E essa preferência só se pode fundar meta-epistemologicamente, ou seja, por considerações culturais, políticas ou éticas. É um juízo de valor, o que só sublinha a importância das novas decisões. (SANTOS, 2010, p. 140).

As escolhas direcionam apenas um olhar sobre a questão, levando em consideração que as decisões selecionadas pelo intérprete determinam o que pode ser utilizado na peça. São organizadas em uma espécie de sistema interno, “seja qual for o nível de organização da vida, a explicação de novos fenômenos deve buscar-se no nível de organização.” (SANTOS, 2010, p. 140). Toda e qualquer resposta escolhida pelo indivíduo parte de uma reflexão pessoal, o qual suas vivências de mundo interferem na seleção das respostas.

Vale observar que existe uma interação entre o sujeito e o movimento. No sentido de que o sujeito não está separado do objeto, não existe uma separação entre o observador e o observado, e nem entre o pensar e o agir. Existe uma interatividade no processo de investigação, no sentido de que o observador também está em análise, pois, pré-seleciona as questões que devem ser apresentadas para o elenco. Ele também não se anula de as ter respondido, pois quando as compartilha com o grupo, passa a ter contato com outras perspectivas. Amplia, assim, o debate composicional a respeito de uma única pergunta.

O estabelece fronteiras entre o sujeito e o movimento, que nos obriga a trabalhar diante de várias perspectivas de saberes e de histórias. A proposta desenvolvida por Bausch, com o

processo de perguntas e respostas, quebra possíveis barreiras e propõe uma compreensão da diversidade de saberes que existe no seu elenco. Seu grupo contém uma diversidade cultural que contempla, nacionalidades distintas, o que amplia a extensão do debate.

Com isso, “o contexto cultural em que se situa a ecologia de saberes é ambíguo. Por um lado, o reconhecimento da diversidade sociocultural do mundo favorece o reconhecimento da diversidade epistemológica de saberes do mundo.” (SANTOS, 2010, p. 156). Todas as respostas são observações a respeito do tempo e do momento histórico que cada um está inserido, estimulando um reconhecimento da diversidade cultural que há no mundo.

A cada novo trabalho, outras perguntas se apresentavam durante o processo, com a intenção de provocar respostas corporais, gestuais ou em palavras. Para Marcelo Pereira, Dominique Mercy afirma que o processo de perguntas ganhou mais força a partir do trabalho *Er nimmt sie and der hand um fürth in das Schloss, die anderen folgen*, de 1978:

Retornei para a montagem de *Renate wander aus*, que era um espetáculo muito charmoso, depois que fizemos *Blaubart*. Pina estava procurando por outras coisas e alguns textos. Havia muita improvisação. Depois de fazermos *Renate wandert aus*, Pina foi com alguns de nós para Bochum, e de lá se originou nossa primeira coprodução, com a peça *Macbeth*, intitulada *Er nimmt sie and der hand um fürth in das Schloss, die anderen folgen*. Um título bastante longo, retirado do *Macbeth*, de Shakespeare. Esse foi um momento incrível, porque nós também fizemos *Kontakthof*. Eu não estava lá quando ela montou a peça inspirada em *Macbeth*, mas foi quando ela começou a fazer perguntas muito simples, solicitando também um movimento simples ou que o bailarino entrasse em determinado estado emocional. Ela continuava então a fazer outros tipos de perguntas referentes àquilo que a inspirava em Shakespeare, da história de *Macbeth*. Foi um tempo muito rico e criativo, mas ainda com conflitos, com muitas dúvidas e questões de maneira geral [...]. (MERCY *apud* PEREIRA, 2018, p. 546-547).

Este momento foi fundamental para as produções da companhia. Esta intenção coreográfica despertou o interesse nos intérpretes, que começaram a se sentir parte daquilo, deixando de ser apenas os que reproduziam a ideia do coreógrafo. Não era apenas um método, mas sim, uma ferramenta que proporcionou a aproximação com o elenco.

Todas as perguntas que partiam de Bausch, eram elaboradas a partir de questionamentos próprios, coisas que talvez pudesse compartilhar com todos. O que buscava era a simplicidade da expressão, e isto é comentado por ela da seguinte maneira:

De um sentimento que vem de dentro. O que eu disse antes, eu tento perceber o que eu sinto naquele momento, e é daí que eu encontro às perguntas para os meus bailarinos. Todas as perguntas vêm de mim. Depois da aula, nós nos encontramos e eu faço uma pergunta. Todos nós pensamos sobre ela. As perguntas são muito simples, todos podem responder ou dizer algo a respeito. Nós as escrevemos ou as

registramos na memória. Depois, existem mais ideias que se somam e, através de que eu vejo, existem novas linhas, novas ideias. Todo este material, neste estágio inicial, não é a peça. Mas há pequenas coisas diferentes que saem disso e eles têm algo a ver com o que eu estou realmente procurando, mas que não tem uma imagem clara ou uma forma ainda. Assim, não há tema – exceto o que se apresenta. Em última análise, estou sempre lidando com a mesma coisa. (BAUSCH *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 46, tradução nossa).⁴⁵

As respostas propõem uma ampliação em grande escala da diversidade cultural e intelectual de cada intérprete e da coreógrafa. Quando as respostas são analisadas e selecionadas pela coreógrafa, ao serem devolvidas para os intérpretes, ocorre uma nova análise do sujeito referente ao novo objeto, pois elas já são devolvidas com considerações a respeito delas. É neste momento que pode acontecer um esquecimento do que foi proposto anteriormente, é o estado de reflexão sobre as respostas apresentadas. Porém, Santos comenta:

É crucial perguntar a cada momento se o que se aprende vale o que se esquece ou desaprende. A ignorância só é uma forma desqualificada de ser e de fazer quando o que se aprende vale mais o que se esquece. A utopia do interconhecimento é aprender outros conhecimentos sem esquecer os próprios. (SANTOS, 2010, p. 157).

É válida a apreciação da nova resposta, pois podemos compreender que ocorre um aprimoramento e validação daquela resposta, como se fosse uma resposta final sobre determinada questão. Todos os conhecimentos sustentam práticas e constituem os sujeitos, e estão relacionados com questões de seu tempo e de sua história. O processo de perguntas e respostas existente no processo criativo de Bausch vai além, elas permitem que exista um aprimoramento de ideias e que se amplie o diálogo referente a uma questão, além de abranger o nível social e cultural de suas obras.

⁴⁵ From a feeling from within. What I said before, I try to feel what I feel in the moment, and out of that I find questions for my dancers. All the questions come from me. After class we meet and I ask a question. We all think about it. The questions are very simple, everybody can give an answer or say something about it. We write it down or keep it in mind. Then there are more ideas that add to it and through what I see there are more new threads, new ideas. All of this material, in this initial stage, is not the piece. But there are different little things that come out of that and they have something to do with what I am actually looking for, but which has no clear image or form yet. So, there is no theme – except what presents itself. Ultimately, I'm always dealing with the same thing. (BAUSCH *apud* CLIMENHAGA, 2009, p. 46).

2.2 O SISTEMA DE COLAGEM NAS PEÇAS DE BAUSCH

Também identificamos no processo criativo de Bausch o sistema de colagem, que se apresenta na composição de suas obras. Trata-se da organização de todo material adquirido nas perguntas e respostas. Bausch tecia as respostas de cada intérprete, fazia combinações com outras respostas, a fim de construir algo maior. Era um grande quebra-cabeças montado pela coreógrafa.

Como todas as respostas de seus intérpretes eram filmadas, não se perdia coisas com potencial cênico, sendo uma fonte de consulta de todo o material. A coreógrafa modificava o seu contexto e podia propor combinações de movimentos e, assim, modificava toda a partitura de uma ação criada previamente.

Sobre usar as imagens coletadas desta forma, Bausch argumenta que “se você coloca uma determinada ação ao lado de outra, elas se transformam mutuamente e as suas direções também. Quando todas estão juntas cada uma também se altera.” (BAUSCH *apud* KATZ, 1980, p. 4, in CALDEIRA, 2010, p. 118). Por isso, Jochen Schmidt a denominou de dança-colagem: “(...) os protagonistas no terreno da dança-teatro (...) desenvolveram uma espécie de dança-colagem, capaz de fundir os elementos mais díspares sobre a base de uma revista musical.” (SCHMIDT, 1994, p. 34, *apud* Op.cit.). A estruturação das cenas era da mesma forma que se utilizava no cinema ou nas artes plásticas, por conta das sobreposições de cenas ou pela quantidade de pinceladas em uma tela.

Durante o século XX, a colagem se desenvolve como uma arte popular. Era uma forma de colar fotos de família em arranjos de parede, colagem de selos postais, de fotos de revistas, entre outras formas. Para Renato Cohen, “a *collage* seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes.” (COHEN, 2002, p. 60). Essa técnica também interessou Bausch, acumulava pequenas células coreográficas com potencial de ampliar a sua estrutura orgânica, posto que se juntando a outras intenções cênicas, a estrutura original da célula passa a ser colada em outras, tornando-se algo maior.

Bausch experimentou a colagem desde o seu primeiro trabalho em *Fritz* (1974). Estava em processo de experimentar coisas novas. As montagens das cenas não precisavam estar relacionadas entre si, elas iam, se misturavam e traziam um diálogo crítico e social. Também

podemos mencionar o filme *Die Klage der Kaiserin*⁴⁶, de 1990, que foi exibido durante o Festival de Cinema de Berlim. O filme foi montado da mesma forma que Bausch desenvolvia suas peças, com o sistema de colagem. Além disso, podemos considerar como uma extensão de palco. Segundo a bailarina Ruth Amarante em entrevista para Fernandes:

[...] Passamos um bom tempo repetindo improvisações, e destas ela penera ainda mais; e no final, bem no finalzinho, ela diz “tente juntar isso com aquilo, tente fazer com outra pessoa”. Aí ela começa a fazer um dominó; neste ponto o trabalho é só dela, o trabalho final, de composição. No palco, ela começa a montar umas cenas, às vezes ela põe uma pessoa fazendo uma cena e uma lista de coisas que podem vir atrás desta cena, então essa pessoa repete a cena e outra coisa, de novo esta cena e outra coisa, até ver o que combina e assim vai montando a peça. É uma forma bem simplificada de descrever o processo. (AMARANTE *apud* FERNANDES, 2017, p. 210).

As colagens se transformam em um grande diálogo, e podemos chamá-las de tradução, por inserir a possibilidade de criar inteligibilidade recíproca entre as experiências de mundo, neste caso, o da junção entre as respostas. As “experiências do mundo são vistas em momentos diferentes do trabalho de tradução como totalidades ou partes e como realidades que se não esgotam nessas totalidades ou partes.” (SANTOS, 2010, p. 124). É uma forma de poder captar, entre as várias ações, as possíveis relações que elas podem ter.

A tradução busca interpretar as múltiplas formas de saberes, as diferentes respostas que fornecem entre elas, e disponibilizam diferentes visões de mundo. As várias respostas juntas durante a composição enriquecem o diálogo e o confronto sociocultural.

Na colagem, as repostas também estão inseridas em todas as práticas sociais. O trabalho da tradução é criar reciprocidade entre as formas de comunicação e organização entre os objetos e a ação, o mesmo ocorre no sistema de colagem. É possível avaliá-las e estipular todos os pontos de convergência existente entre elas. Com isso, “o trabalho de tradução visa esclarecer o que une e o que separa os diferentes movimentos e as diferentes práticas, de modo a determinar as possibilidades e os limites da articulação ou agressão entre eles.” (SANTOS, 2010, p. 127). Toda a construção do trabalho final é vista como uma parte decisiva para definir cada ação que pode ser mais relevante para cada ponto da peça. Ela estabelece uma zona de contato com as diversas respostas e são zonas de fronteiras que ampliam a rede de comunicação entre as respostas apresentadas.

⁴⁶ *Die Klage der Kaiserin* cuja tradução significa *O lamento da Imperatriz*.

Esta ação consiste no aprofundamento do trabalho, explorando outras zonas que podem se unir. Neste caso, são rerepresentadas em forma de células coreográficas. A peça, como produto, corresponde a um trabalho de argumentação, de partilha de emoções, saberes e experiências. Podemos identificar que o trabalho de tradução neste procedimento consiste em dar sentido a todas as respostas, com finalidades a serem desenvolvidas a partir delas e que permitem direcionar e criar condições de leituras sobre a sociedade.

Estas sobreposições antes do resultado da peça também ocorrem nas escolhas musicais utilizadas. Bausch vai experimentando as células coreográficas criadas com vários acompanhamentos musicais, até escolher a que se encaixa com o movimento. As músicas em suas peças, assim como suas coreografias, são elementos vitais e indispensáveis, elas ajudam a desenhar a atmosfera. Sobre essas escolhas, Ruth Amarante comenta:

O Mathias colhe, durante esse tempo todo, várias músicas e conversa sobre isso, e tem vários pares de cassetes. Durante o processo final, não durante as improvisações (quando a gente não tem música nenhuma, só se uma pessoa quiser), ela vai botando a música que ela acha, vai experimentado também. Pode acontecer como na última peça, *Ein Trauerspiel*, que durante o segundo ato havia várias músicas diferentes, e no dia do ensaio geral ela tirou tudo e colocou o *Winterreise*, de Schubert. Foi um coque para todo mundo. Ninguém sabe o que pode acontecer. Durante o tempo em que a peça está no palco, os primeiros dias, primeiras semanas... ela continua mudando até hoje. (AMARANTE *apud* FERNANDES, 2017, p. 210-211).

A partir disto, Bausch vai selecionando o que mais a agrada, assim vai tecendo sua grande colcha de retalhos, de lembranças e fragmentos de intenções coreográficas. Suas composições vão além da simples junção das cenas, apropriando-se da estética cinematográfica. Caldeira comenta:

[...] Pina Bausch agrupava as ideias e as marcações, dava a elas uma conotação e, por fim, uma forma, ou seja, editava-as, como no cinema. Na verdade, sua concepção de montagem da dança-teatro recorre a métodos conhecidos da arte cinematográfica: fragmentação do gesto, repetição de uma sequência, efeito de close e de focalização, fades, olhares para a câmara, elipse narrativa, montagem em câmara rápida. Como se a maneira de coreografar passasse por um olhar mediado pela câmera ou a mesa de montagem do cinema ou vídeo. (CALDEIRA, 2010, p. 129).

Sua técnica está relacionada com práticas sociais. Johannes Birringer fala sobre a linguagem apresentada pelo *Wuppertal*, “o incerto no *Tanztheater* de Bausch é o corpo humano concreto, um corpo que tem qualidades específicas e uma história pessoal, mas um corpo que também está escrevendo sobre algo, e escreve sobre representações sociais de gênero, raça e

classe.” (BIRNINGER, 1986, p. 86 *apud* CALDEIRA, 2010, p. 119). Esta proposta corporal consegue filtrar narrativas pessoais que vão além de uma representação. Sua dança consegue residir com aspectos que englobam a sociedade.

Outro ponto a ser observado é a relação entre a colagem e as questões. Podem ser consideradas uma rede de correspondências de significados, cada coisa está relacionada com a outra. O resultado de toda a colagem direciona um questionamento para o público, proporcionando uma experiência estética e reforçando o desenraizamento que contém no trabalho, aproximando a relação entre obra e público. O mesmo ocorre na organização das respostas, elas trazem para o grupo uma nova condição em relação a sua compreensão. Segundo Heidegger (*apud* VATTIMO, 1992, p. 61):

A obra é <<verdade realizada>> uma vez que é sempre mais do que arte, mais do que forma completa e perfeita ou resultado de um ato criador ou de uma mestria. A obra funciona como abertura da verdade porque é um <<acontecimento>> (*Ereignis*) do ser, o qual tem, porém, a sua essência de acontecimentos no ser envolvido e <<expropriado>> no <<jogo de espelhos do mundo>> (como Heidegger diz no seu ensaio sobre <<A coisa>>). (HEIDEGGER *apud*: VATTIMO, 1992, p. 61).

A obra transcende a própria essência do homem, debate aspectos que permeiam a sociedade e contribuem na construção de um diálogo maior entre criador, intérprete, obra e público. As colagens de Bausch buscam alcançar uma organicidade do gesto, uma linguagem mais real e não artificial com a rigidez das técnicas tradicionais. Uma busca constante pela força do movimento e por novos significados, que vão se modificando desde a parte embrionária do trabalho.

2.3 PROCESSO DE REPETIÇÃO

Outro aspecto encontrado na composição coreográfica é o uso da repetição. É considerado como um mecanismo de treinamento que acabava indo para a organização da cena, o que pode alterar o seu significado. Nas palavras de Bausch: “a minha repetição é apenas a repetição, em formas sempre diferentes, de um único tema: o amor. Sobre o quanto queremos ser amados.” (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 17 in: LIMA, 2008, p. 27). O tema do amor também pode ser considerado como uma repetição, pois, é algo recorrente em todas as suas peças e pode ser traduzido por uma busca constante pelo encontro com o outro. É um dos temas que pode ser observado nos trabalhos da coreógrafa.

Fernandes (2017, p. 48) identifica nas peças de Bausch alguns pontos que se complementam: *repetição-transformação, dança-teatro, processo-produto, dançarino-plateia, significante-significado, movimento-palavra, corpo-mente, mulher-homem, indivíduo-sociedade, futuro-passado, eu-outro*. Para ela, tudo está conectado e está em busca de compor novos significados, pois, sua repetição possui múltiplas direções e podem estar associadas a acontecimentos pessoais da artista ou dos intérpretes.

O uso da repetição na cena possibilita uma ingestão no espectador sobre o que ele acabou de ver, renovando as associações no sentido estético. A repetição serve de estímulo para desarranjar as construções gestuais e técnicas que associamos com a sociedade. Bausch a utiliza como fonte de exploração de movimentos, palavras, ações e gestos cotidianos, além de propor um estágio de exaustão com a intenção de causar um choque de realidade na plateia. Segundo Fanya Williams, sobre as leituras do público:

Cada pessoa na plateia faz parte da peça de alguma forma; você traz suas próprias experiências, suas próprias fantasias, seus sentimentos em resposta ao que você vê. Há algo acontecendo por dentro. Você só entende se você deixar isso acontecer, não é algo que pode fazer com o intelecto. É algo pessoal, de acordo com suas experiências tem um sentimento diferente, uma impressão diferente. Também, em dias diferentes, o que você sentiu é diferente. (WILLIAMS, 2013, p. 104, *apud* HOGHE, 2013, p. 24, tradução nossa).⁴⁷

A utilização da repetição em suas peças revela o sujeito a ser trabalhado, transformando em denúncias de atitudes do cotidiano. Explora a relação do homem com o próprio corpo e da forma como dialoga com o mundo. De acordo com Deleuze:

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, e relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística. (DELEUZE, 1988, p. 12).

⁴⁷ Each person in the audience is part of the piece in a way; you bring your own experience, your own fantasies, your own feelings in response to what you see. There is something happening inside. You only understand if you let that happen, it's not something you can do with your intellect. So everybody, according to their experience, has a different feeling, a different impression. Also, on different days, what you feel is different. (WILLIAMS, 2013, p. 104, *apud* HOGHE, 2013, p. 24).

A intenção principal é trazer situações do cotidiano, é a repetição de acontecimentos que faz fluir o ciclo humano. Márcia Campos (2008, p. 6), afirma que “[...] a pulsão da vida é a repetição diferencial, que ao contrário da reprodução, da qual resultaria um estereótipo, torna-se uma fonte de transformações.” Seja a repetição de amor, de afetividade, de tristeza, entre outros temas que se repetem em suas obras que oscilam entre um ponto e outro.

A repetição de Bausch consiste na exploração de um tema, da sociedade e de como as pessoas dialogam entre si. É relevante constatar que essa repetição tem como objetivo trazer uma reflexão sobre conceitos que já foram mecanizados entre nós e que muitas vezes passam despercebidos devido à rotina ou a falta de tempo para apreciar a presença do momento. A forma pela qual utilizamos o nosso próprio corpo no dia-a-dia demonstra que possuímos padrões que foram aprendidos no contexto cultural e social em que cada indivíduo está inserido. Bausch aborda nas suas composições a sociedade e o corpo de forma crítica.

As repetições utilizadas durante a montagem das cenas, como forma de reafirmar a posição e a intenção de um bailarino, por exemplo, ou até mesmo modificar o contexto que foi direcionado uma célula coreográfica. Assim, utiliza-se da colagem para recortar as respostas e fazer a montagem do seu trabalho.

Seu interesse com a repetição é trazer uma organicidade para as cenas, é uma forma de desprender-se das técnicas de dança ou movimentos mecanizados. Porém, por inserir os movimentos do cotidiano, não deixam de ser considerados técnicos. Com sua repetição nos treinamentos das células coreográficas, ocorre uma conscientização do movimento desenraizada do seu padrão original.

A dança, por ser considerada orgânica, também, exige um treinamento intenso e uma base de dança clássica e moderna. Isso colabora no preparo físico de seus intérpretes, já que seus trabalhos são de longa duração, exigindo um bom preparo físico de seu elenco.

Podemos observar também que as escolhas de figurino, os trajes sociais como ternos, vestidos, calçados, proporcionam uma aproximação e identificação com o próprio cotidiano e ocasiões espaciais extravagantes. É recorrente em todas as suas peças a escolha destes trajes, reexperimentando e modificando o significado social desses elementos, estabelecendo um reencontro e uma nova experimentação de significados socialmente estabelecidos. A repetição ocasiona uma nova experiência, é a forma com que o corpo se adapta às possíveis narrativas que sucedem sua imagem, os trajes trazem novos questionamentos sobre suas próprias escolhas.

A repetição das células coreográficas se transforma em outras formas, elas trazem no seu discurso uma nova percepção de mundo, os sentidos se problematizam com questões entre

a razão e a sensibilidade, entre o pensamento e o gesto. Sua repetição possibilita a reconstrução de acontecimentos importantes para cada intérprete, causando uma aproximação estética com o espectador. Cria-se críticas a partir do corpo, distanciando dos estereótipos de bailarino e aproximando do campo individual. De forma subjetiva, eles exploram suas espontaneidades e revelam possíveis insatisfações e desejos durante o processo de composição.

Bausch não recusa o tradicional, as técnicas e vivências de cada bailarino, ela transforma o que é tradicional, os recria com a intenção de distanciar-se de metodologias corporais, possibilita uma exploração própria de sua dança, a dança que existe em cada um. Com o seu processo, consegue aprofundar o mais íntimo de cada intérprete, por isso, seus trabalhos possuem uma carga de sensibilidade e ao mesmo tempo são vistas com um olhar de estranheza.

Ao que tudo indica, nos laboratórios de criação, o corpo passa por mudanças durante o processo até atingir o estado cênico desejado. O corpo neste caminho passa por diversas experiências que se transformam durante o processo, reconfigurando novas imagens corporais que, por sua vez, trazem novos significados na execução de determinado movimento, por exemplo.

A repetição possibilita o tempo necessário para que o espectador reflita sobre o que assistiu, já que como característica de seu processo, o uso da colagem, faz com que possa recriar e ressignificar o estado embrionário da obra. Acaba se tornando uma dança que não necessariamente precisa abarcar movimentos padronizados, mas é mostrado com características próprias da coreógrafa, que ora acelera e ora mantém em estado de inércia. A ideia germinadora da obra está direcionada para o sentido do amor na relação do homem e da mulher que se refaz quando se faz uso de movimentos repetitivos, podendo, assim, mudar a sua linguagem e intenção para quem as assiste.

Em algumas peças, essa transformação que causa nas movimentações pode ser vista na troca de personagens. Trago como exemplo a peça *Blaubart*, em que a repetição faz com que os intérpretes troquem suas atitudes cênicas, principalmente, na autoridade entre os sexos. Antes um era o dominador, algo se modifica durante a cena o transformando em submisso ao outro. Essa repetição também pode ser identificada como um jogo de perguntas e respostas, onde um personagem faz a pergunta para outro que o responde a partir de um gesto, e assim esse jogo e a troca de ações são realizadas ao longo da peça.

Fernandes (2017, p. 36) aponta que, “o corpo individual é um corpo social – uma construção a nível psicofísico, constantemente permeada e controlada por repetitivas normas

de disciplina em meio a relações sociais de poder.” É um jogo colaborativo e intencional que Bausch constrói, confundindo ou reafirmando papéis sociais. Ao ser questionada por críticos sobre a repetição em seu trabalho, Bausch responde:

Não acho que sou repetitiva da maneira que eles entendem. A minha repetição, é apenas a repetição em formas sempre diferentes [...]. Os que me acusam de ser repetitiva não compreendem nem veem, talvez sejam cegos. Há sempre muitíssimas coisas que sucedem em cada espetáculo. Talvez aqueles que dizem que me repito devessem comprar óculos. (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 17, in: AZEVEDO, 2012, p. 70).

Sua repetição diz respeito aos acontecimentos e ações que ocasionam a passagem do ser humano na terra, sempre se repetem. É um ciclo que sempre deve ser observado. Ela deixa bem clara essa transformação orgânica na obra *Kontakthof* (1978), por exemplo, quando recria a peça com elenco diferente, ou seja, com idades diferenciadas, apontando as mesmas intenções cênicas, porém em gerações diferentes. O que fica evidente nesta transição de ciclos na vida do homem é que o ser humano está em uma busca constante por afetividade, seja qual for o estado temporal em que ele se encontra. Bausch compreendia a intenção que a repetição causava em suas peças: uma simples tentativa de entender a vida, as pessoas e como elas se comportam no mundo.

Com base em Azevedo (2012, p. 114), podemos identificar elementos de variação na repetição de Bausch da seguinte forma: 1. Reconstrução de experiências: trata-se da reconstrução de experiências, identifica-se no ato de selecionar as experiências vividas, a forma como o bailarino vai compartilhar com demais influências e torna-se uma nova experiência; 2. Reconstrução de experiências passadas e crítica de formas pré-estabelecidas: Bausch critica o comportamento humano, a forma pela qual as pessoas são treinadas a viver em um ciclo social, dialoga e altera esse contexto já ditado pela sociedade; 3. Reconstrução de um conto: essa reconstrução trata-se da percepção da coreógrafa sobre o conto, traz uma linguagem contemporânea, tornando-a atemporal e única. Podemos identificar a utilização de contos em peças como, *Orpheus und Eurydike* (1975), *Blaubart* (1977), *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen...* (1978).

As repetições de Bausch são trabalhadas a partir do caos grupal. Utiliza das próprias histórias individuais dos bailarinos, transformando-as em novas experiências representativas e proporcionando um encontro do indivíduo com o campo individual e coletivo.

A comunicação se estabelece por meio da interpretação das relações entre os indivíduos e eles dialogam a partir da representação do movimento. Bausch as desenvolve por meio de repetições e, por conta disso, ocorrem mudanças de significados. Assim, quanto mais o movimento é repetido, mais proporciona possibilidades que se reconfiguram com a adição de outros elementos estéticos como: intencionalidades, gestos, expressões, partituras corporais, entre outros.

Bausch diz algo a partir das novas formas criadas, como se por detrás daquela dança, daquele teatro, estivessem impregnados seu real sentido em forma de metáforas corporais, fazendo com que a primeira intenção criada se redefina e possa se ligar com outras interpretações. O seu produto não permanece o mesmo até o final de cada trabalho, ele se modifica através das várias experimentações e contornos que se fazem na célula inicial.

A repetição também se dá pelo uso do silêncio. Em suas peças, o silêncio sempre está presente, pode ser o ponto de partida ou estado de repouso da intenção cênica. Este silêncio, ao que tudo indica, é uma forma de reflexão interna, o momento em que se pode ouvir-se, escutar como o corpo se relaciona com o ambiente.

Ainda com o diálogo das repetições no trabalho de Bausch, serão destacados a seguir os tipos de repetições identificados em suas obras coreográficas. Utilizando como base conceitual o olhar de Ciane Fernandes⁴⁸, que as identifica como repetições formais e repetições implícitas.

2.3.1 Repetições Formais e as peças de Pina Bausch

Segundo Sánchez (2010, p. 77), “o artista precisa buscar filtrar a espontaneidade que está no ritmo de seu próprio agir, estimulando para ele mesmo a memória, a invencível força do seu corpo.” Conseguindo, assim, uma aproximação com o que existe de mais natural, nos dá um novo entendimento a respeito de suas ações. As repetições causadas por Bausch estimulam os bailarinos para que exteriorizem o lado mais orgânico e emocional do movimento, resgatando memórias individuais. Com isso, instiga também o público a pensar a respeito.

⁴⁸ Ciane Fernandes é Mestre e Ph.D em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela *New York University* (1995), analista de Movimento pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (1994), é professora titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, é autora de *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas* publicados pela Annablume, em 2002 e 2006.

Ciane Fernandes (2017) compreende que as repetições nas obras de Bausch podem ser divididas em duas categorias: *repetições formais* e *repetições implícitas*. As *repetições formais* descritas pela autora podem compreender a repetição que não está presente apenas na construção de seu trabalho, mas está presente na repetição de lembranças, repetição de emoções, repetição do cotidiano, repetição de trajes sociais, o que possibilita uma ampliação das categorias de análise estipuladas como repetições em suas obras. Já as *repetições implícitas* se baseiam na reconstrução cênica de experiências passadas dos intérpretes, trazendo lembranças de quando eram crianças, entre outras. Pode ser também a reconstrução de um conto tradicional ou uma ópera.

As repetições formais de Fernandes (2017, p. 53) podem ser divididas em quatro tipos: *obsessiva*, *intermitente*, *longo alcance* e *alterada*. Segundo a autora, são repetições que podem ser denominadas como Formais. Elas abrangem os seguintes aspectos:

[...] a exata repetição de uma frase de movimento (“Obsessiva”); a repetição de uma cena com sutis diferenças (“Alterada”); a repetição do mesmo evento em diferentes contextos (“Intermitente”); a repetição de eventos previamente separados, agora simultaneamente na mesma cena. (“Longo Alcance”). (FERNANDES, 2017, p. 53).

Essas repetições são recorrentes nas peças de Bausch, em algumas chegam a ser por vezes imperceptíveis durante a execução da ação. Por este motivo, o público deve estar bem atento às narrativas corporais com as quais irá se deparar ao longo das peças de Bausch. Elas ajudam na compreensão de leituras que se distribuem na forma de imagens cênicas desenvolvidas ao longo da obra.

Em *Café Müller* (1978), por exemplo, podemos observar a existência de todos os tipos de repetições formais: *obsessiva*, *intermitente*, *longo alcance* e *alterada*, elas se apresentam no decorrer da peça. Também podemos identificar a presença das repetições implícitas, por trazer leituras pessoais de seus intérpretes e apresentar possíveis similaridades com a obra *Macbeth* (1606), de Shakespeare, conforme será discutido no próximo capítulo.

Essas repetições aparecem durante a peça, e se reafirmam na sua estrutura composicional. Por exemplo, a *repetição alterada* pode ser observada na cena em que Bausch e Malou Airaudo executam a mesma proposta de célula coreográfica, a diferença entre as duas intérpretes está no tempo que cada uma executa a movimentação. No caso da *repetição obsessiva*, podemos observá-las nas intenções cênicas de Minarik. Elas não se modificam, o intérprete permanece como expectador de todas as ações dos demais intérpretes, sua

disponibilização cênica naquele ambiente é de caminhar e reorganizar as cadeiras. Já para a *repetição intermitente*, podemos citar a cena em que Bausch executa a mesma célula coreográfica, mas em momentos diferenciados. Considerando que a cada nova encenação da coreografia a leitura dela se modifica. E a *repetição de longo alcance* pode ser observada na cena em que todos os personagens estão no palco. Nela, percebemos que ocorre uma repetição exata de todas as intenções e movimentações que se materializaram no decorrer da peça, o que podemos definir como um resumo grupal da obra.

Existem movimentos que reaparecem em outros momentos da peça. Podemos considerar que é o tempo de repouso daquela movimentação que retorna novamente em outro momento. A partir disso, se constrói algumas intenções de movimentos que são executados por diferentes intérpretes, como corridas, balanços, movimentos simples, balanço contra a parede, entre outros. Sempre seguidos por repetições exaustivas, se torna um motor intencional da coreógrafa, ressaltando novas interpretações e reforça a ideia da repetição como uma metodologia de composição.

2.3.2 Repetição Obsessiva

Na *repetição obsessiva* as imagens técnicas são percebidas como algo abstrato. Os sinais cênicos são considerados como algo orgânico, que se aproxima dos gestos do cotidiano. Também é a realização da mesma célula de movimentos e não sofre alterações durante a sua execução.

Podemos citar as peças *Café Müller* e *Blaubart* um exemplo de *repetição obsessiva*. Destacamos o momento em que a bailarina Panadero realiza modificações em suas caminhadas. Elas se alteram durante suas aparições na peça e intensificam a energia da execução. Já na obra *Blaubart* existe a presença de várias caminhadas e corridas que costumam a dramaturgia da obra, intensificando a qualidade do movimento e reafirmando a autoridade da figura masculina exercida sobre a mulher naquele momento (Figura 1).



Figura 1. Exemplo de *repetições obsessivas* nas peças *Café Müller* e *Blaubart*.

Fonte. Arquivo pessoal: *Café Müller* e *Blaubart*, print da obra em vídeo.

A *repetição obsessiva* não altera a construção de sua célula base, ela também contém gestos do cotidiano. Porém, a cada apresentação da célula coreográfica e a modificação na sua execução no sentido de intensificar a energia do movimento, ela pode alterar o seu significado ou reforçar a intenção cênica na peça.

Esses novos significados que se traduzem na execução podem se manifestar na forma de gestos afetuosos para gestos agressivos a partir de movimentos continuados, causando uma nova experiência para o intérprete e para o público.

2.3.3 Repetição Alterada

A *repetição alterada* trata-se da repetição de uma cena, mas na sua estrutura coreográfica exhibe pequenas alterações. Esta repetição se apresenta inicialmente com um significado, mas a cada reapresentação, o seu significado se altera e modifica o sentido inicial apresentado na partitura coreográfica.

Podemos trazer como exemplo de *repetição alterada*, uma das cenas da obra *Café Müller* que é encenada pelos intérpretes Dominique Mercy e Airaudo. Podemos denominar a ocasião como *cena do beijo* (Figura 2).



Figura 2. Exemplo de *repetição alterada* na peça *Café Müller*.

Fonte. Fotografia de Paulo Pimenta, acesso em: <<https://www.theguardian.com/stage/2010/jun/06/katie-mitchell-pina-bausch>>.

Esta cena se apresenta na peça em alguns momentos, porém a consideramos como uma *repetição alterada* por conta da ação da célula e da intenção do movimento que se modificam ao longo de suas aparições. A coreografia, os gestos e a atmosfera cênica permanecem iguais, o que altera é o seu significado, o tempo de execução e a disposição cênica que é atingida no palco.

Podemos observar que na *repetição alterada* se configura a mesma sequência proposta inicialmente, sua principal leitura é exposta a partir da nova disposição que ela oferece à peça. Também se reafirma com pequenas transformações estruturais que a célula original pode sofrer.

2.3.4 Repetição Intermitente

A *repetição intermitente* trata-se da repetição de uma célula coreográfica ou ação, mas que se apresenta em contextos ou eventos diferenciados na peça. A célula inicialmente apresentada volta a se repetir em outros momentos. Podemos também traduzir como pequenas lembranças que reaparecem na dramaturgia da obra.

Podemos citar como exemplo a obra *Café Müller*, o momento em que Bausch se movimenta durante a peça. Suas ações cênicas configuram-se em pequenas caminhadas que se transfiguram para um estado de repouso, sua presença a torna quase invisível. (Figura 3). No decorrer da dramaturgia, a mesma ação é feita e ela reafirma a sua posição na cena.



Figura 3. Cena de *repetição intermitente* de Bausch, na obra *Café Müller*.

Fonte: Fotografia de Ulli Weiss, acesso em: <<https://br.pinterest.com/pin/77264949830840881/>>.

A reaparição da intenção coreográfica quando reposicionada explora um novo contexto. Seu significado contém variações de leituras, o que no primeiro momento foi percebido ou ignorado pode ser notado a partir de uma segunda aparição cênica, trazendo algumas perguntas sobre o que foi observado no primeiro momento em que a ação foi realizada.

2.3.5 Repetição de Longo Alcance

A *repetição de longo alcance* é identificada a partir da repetição de momentos distintos que acentuaram a peça. Ela retoma a ação sendo rerepresentada em uma única cena, podendo trazer um sentido de desordem grupal. Também podemos considerá-la como um resumo de acontecimentos que aguçaram a estrutura dramática da obra.

Sua execução é estabelecida de acordo com a intenção do coreógrafo. Não existe um momento pré-estabelecido para que esta ação composicional venha acontecer, pode ser identificada no início, no meio ou no final da peça.

Um exemplo de *repetição de longo alcance* pode ser observado em *Café Müller* pelo momento em que todos os intérpretes estão em cena repetindo suas ações. Bausch caminha de forma tateante, Panadeiro e Saportes perseguem Dominique Mercy, Hans-Pop continua a fazer

uma célula fragmentada e Airaudo continua a executar a mesma célula durante toda a peça (Figura 4).



Figura 4. Exemplo de *repetição de longo alcance* na peça *Café Müller*.
Fonte. Arquivo pessoal, print da obra em vídeo.

Como outro exemplo, destacamos a obra *Blaubart*, em que podemos identificar esta intenção coreográfica no final da peça. Momento este em que o personagem Barba-Azul e a esposa repetem a mesma célula inicial, de se arrastarem pelo chão e os demais intérpretes permanecem em cena repetindo os duetos (Figura 5). A composição geral da cena é considerada como uma desordem compartilhada pelo grupo.



Figura 5. Exemplo de *repetição de longo alcance* na peça *Blaubart*.
Fonte. Arquivo pessoal, print da obra em vídeo.

Nesta repetição também podemos identificar os acontecimentos que mais se acentuaram durante a peça. Os intérpretes incorporaram os movimentos já estabelecidos na dramaturgia e dialogaram em um único ambiente, o palco. Trouxeram questionamentos sobre as condutas sociais, ampliando a partitura coreográfica. Nelas contém um jogo do real e do ilusório, enriquecendo o desdobramento de leituras que se conectam.

2.4 RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS: AS CIDADES DE PINA BAUSCH

Cidades, ruas, avenidas, becos, natureza, palco, entre outros lugares, podem se tornar extensões cênicas que, ao apropriarem-se de códigos pré-estabelecidos, ampliam a sua linguagem. O principal motor destas reorientações cotidianas é o corpo, pois, ele pode emitir os fragmentos e as sensações em forma de gestos. Nas cidades permanecem as principais relações que se materializam através de suas estruturas arquitetônicas. Quando juntamos o corpo com a cidade, passamos a retratar extensões de uma cidade ou representações urbanas. Os dois se complementam em um embaralhamento de identidades que se descrevem em aparições cênicas.

Pode se dizer que algumas obras de Bausch são cidades representadas, as quais a coreógrafa visitou com seus intérpretes durante a sua vida. Podemos citar algumas peças que nasceram a partir de inspirações urbanas: *Viktor* (1986), Roma; *Palermo Palermo* (1989), Roma; *Tanzabend II* (1991), Madrid; *Ein Trauerspiel* (1994), Áustria; *Nur Du* (1996), Califórnia; *Der Fensterputzer* (1997), Hong Kong; *Masurca Fogo* (1998), Portugal; *O Dido* (1999), Argentina; *Wiesenland* (2000), Budapeste; *Água* (2001), Brasil; *Nefés* (2003), Istambul; *Tem Chi* (2004), Japão; *Rough Cut* (2005), Coreia; *Bamboo Blues* (2007), Índia; ... *como el mosquito la piedra, ay si, si, si...* (2009), Chile. Esses eventos podem ser denominados residências em cidades, em que foram coletados materiais que serviram como organismo composicional.

Suas residências em cidades tinham aproximadamente a duração de algumas semanas, era o suficiente para captar a sensação do lugar. Seu interesse era observar as representações coletivas e individuais, captar questões culturais que aquele novo ambiente poderia oferecer para o seu processo. Não tinha o interesse de visitar os principais pontos turísticos, mas sim, queria estar nos mesmos lugares que só os habitantes locais conheciam. Para ela:

Como em todas as peças que faço em coprodução, o que me interessa na cidade são as pessoas, os ambientes, os contrastes e não os monumentos. Quero me questionar sobre o que se passa no mundo hoje por meio da cidade e não fazer um retrato dela. Interessa-me encontrar a alegria, ver os dois lados das coisas, o positivo e o negativo, e procurar sempre um equilíbrio de otimismo naquilo que eu vejo e sinto. (BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2018, p. 100).

Sua intenção nessas visitas era extrair novas paisagens corporais e sensações que esse lugar pudesse despertar. Sobre a passagem da coreógrafa pelo Brasil, Cypriano (2018, p. 94) comenta: “Bausch gosta de sentar-se com pessoas diferentes de seu círculo cotidiano.” Ela se apropriava de personalidades diferentes de seu círculo de amizades, a fim de apreender e captar gestos sociais.

Podemos identificar que estes experimentos da coreógrafa é uma forma de ressignificar memórias já existentes. Gonçalves (2007) traz no seu discurso que as informações, tradições, comportamentos de um morador local, por exemplo, passam de pessoa para pessoa. É o que constrói os principais pontos de uma sociedade, além de ser uma forma de construir memórias de uma cidade.

Uma cidade contém em suas vielas signos que se conectam com tudo o que a habita. Por conta da massificação social, a maior parte de seus habitantes não observa o que uma cidade pode propor, nos referimos aos detalhes que ela pode conter em suas estruturas. Podemos dizer que esta ação se traduz como o homem da multidão. Gonçalves (2007) complementa a ideia de que é o homem que não observa o que está a sua volta e, estando devorado pelo cotidiano, perde experiências importantes.

Esta ação é um ponto que atraía a coreógrafa. O homem contemporâneo não tem tanto tempo para contemplar a própria cidade que habita, e seu interesse atual é de estar sempre à frente ou buscar se igualar ao outro. Segundo Schaffner (2013, p. 76), “o homem é um indivíduo que atribui a si mesmo um valor, e certamente não se angustia com isso, pois se sente bem por ser idêntico aos demais.” É algo bem oposto das obras de Bausch que tiveram inspirações de cidades, visto que ela busca captar pequenas ações individuais e coletivas e as ressignificar, ampliando os seus signos.

Para a coreógrafa, seu interesse em explorar esses novos lugares era com o intuito de poder conectar-se com a sua obra. Ela não buscava ver as representações contidas na cidade, pois, são propostas que já estavam prontas e por este motivo, não a interessavam. É relevante destacar a ideia de que cada indivíduo que habita esta cidade possui uma versão a respeito dela, criando códigos individuais que se relacionam no coletivo.

Podemos dizer que o artista em si já sai em busca de novas experiências e seguir inspirações como se o simples fato de dobrar à direita ou à esquerda já constituísse um ato essencialmente poético. Algumas pessoas têm esse tipo de atitude ao observarem as paisagens de uma cidade, realizando uma autoanálise em relação à sociedade.

Para que nada se perdesse de vista, Bausch observava tudo a sua volta e sempre fazia anotações, a fim de coletar material que serviria como proposta de composição. Em suas obras, cada intérprete é visto como indivíduo social, que tem nome, endereço, costumes, nacionalidades, entre outros atributos. Seu trabalho expande fronteiras culturais e capta múltiplos significados sociais.

Quando a coreógrafa esteve no Brasil coletando material composicional para a peça *Água* (2001), Cypriano (2018, p. 93) comenta que “a única exigência da coreógrafa foi conhecer locais populares, com muita gente.” Seu interesse era o de observar as grandes massas que ajudam na movimentação de uma grande metrópole.

Em entrevista à Bentivoglio, sobre suas intenções em observar o outro Bausch enfatiza, “Mas é a vida, sucede à nossa volta que inevitavelmente constitui uma influência. É isso, não diria que sou influenciada por fatores artísticos propriamente ditos. Tento falar da vida. O que me interessa é a humanidade, as relações entre os seres humanos.” (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 12, in: LIMA, 2008, p. 31).

Nas obras de Bausch, é evidente que as propostas do cotidiano ganham novos significados e possibilidades quando vão para o palco. Elas se transformam em sugestões de reflexão referentes às atitudes sociais, contextualizam histórias que se entrelaçam na estrutura de uma nova experiência se tornando uma extensão da vida.

Essas cidades, que são representadas cenicamente pela coreógrafa, podem ser traduzidas como uma impressão de suas visitas durante o procedimento de coleta de dados. As cidades encontradas nas peças de Bausch são cidades movidas por afetos, dramas, humor, que transformam o real em fantasia. Ela recriou as paisagens por onde passou em uma grande dança-teatro da vida real. Suas obras apropriam-se da realidade cotidiana em forma de situações isoladas, as vê como material de criação e reestabelece parâmetros composicionais, ampliando a natureza performática das ações criadas.

Essas ações desenvolvidas para as peças são consideradas representações do coletivo. Bausch transforma em um caos grupal, onde fornece experiências nos dançarinos e na plateia. Este é um pretexto composicional que a coreógrafa causa no público, pois ele se identifica com situações semelhantes com as que eles vivenciam no cotidiano e são reencenadas no palco.

Bausch era criteriosa nas escolhas dos temas sociais, seu interesse era causar reflexões a partir da dramaturgia proposta em suas obras. Silveira (2015, p. 109-110) salienta que Bausch mostra “como o contexto social está inscrito nos corpos. O corpo torna-se central como o lugar da profusão dos sentidos e como o *locus* da cultura.” É a partir do corpo que estão inseridas todas as experiências sociais, que convergem com questões de identidade cultural e de tradições, para Bausch são considerados pedaços de relações humanas. São reescritas através das ações que seus intérpretes materializam cenicamente. Sobre esta experiência em cidades, Kalil afirma:

Nós nunca sabemos o que ela quer exatamente, mas ela mesmo sem dizer, acaba conseguindo o que quer. É assim com as pessoas que a cercam, é assim no palco. Há uma certa mística que Bausch cria em torno de si. Ela não se revela por inteiro, se fizesse isso, talvez a magia perdesse sentido. (KALIL *apud* CYPRIANO, 2018, p. 101).

A coreógrafa cria um mapa coreográfico, recria singularidades de seus habitantes. Como ponto de partida complementa as paisagens cênicas criadas para as obras, a partir dos corpos de seus intérpretes com movimentos do cotidiano, como caminhadas, corridas, gestos e falas e os enfeita com o uso de adereços, trajes sociais, sapatos, objetos utilizados do cotidiano. Vai materializando as aparições urbanas na dramaturgia de suas obras.

Bausch buscava, na sua pesquisa de campo, investigar o indivíduo e identificar um caráter classificatório. Parte em busca de uma apreciação, onde ela também está inserida. Não significa que estas visitas em cidades causam apenas um deslocamento ou um reconhecimento enquanto indivíduo social, mas, sim, eram uma forma de realçar as suas subjetividades.

Abordar uma cidade não significa mostrar uma cidade cheia de pontos turísticos e arquitetônicos, mas refletir sobre como ela se movimenta e o indivíduo que a habita, com ela interage. Bausch aponta uma cidade representada cenicamente com histórias e sensações que teve durante cada visita. Assim ressignifica e a transfere para outro polo, neste caso, o do palco.

2.5 CENOGRAFIA E FIGURINO NAS PEÇAS DE BAUSCH

As cenografias utilizadas nas peças de Bausch trazem uma aproximação com o cotidiano. Podem ser notados objetos do dia-a-dia, como por exemplo, mesas, cadeiras, vasos, copos, brinquedos, entre outros objetos. Também podemos notar a presença de materiais orgânicos sendo utilizados na cenografia, por exemplo, cravos brotando do chão, muros caindo,

terra no chão, papel picado, galhos secos de árvores, água surgindo do teto ou do chão, rochedos, além de hipopótamos que compõem a cena. Sobre estes elementos utilizados na dramaturgia cenográfica das obras de Bausch, Pabst (*apud* CYPRIANO, 2018, p. 97) comenta sobre os cravos utilizados na obra *Nelken* (1982), “O teatro é um lugar artificial e, por isso, um jogo delicado. Muita gente acredita que as milhares de flores na peça são verdadeiras e uma das características mais importantes no trabalho da Pina é essa tensão entre artificialidade e natureza.”

Esses objetos artificiais são recorrentes nas obras de Bausch. Elas complementam e reforçam a paisagem orgânica na obra, que se aproxima do cotidiano. Esses elementos cênicos podem estimular para o público lembranças de suas vidas. São inspiradas na criação de paisagens claras e detalhadas que também podem remeter ao próprio cinema.

Sobre a estética que as obras de Bausch despertam no público, Bentivoglio assevera:

Há sempre verdades e natureza nos recipientes cênicos de Pina Bausch, há uma nova série de experiências para se aventurar pelos dançarinos, as partes que constituem de uma realidade que normalmente nos rodeia fora do teatro. Eles ocupam e delimitam a cena, oferecendo-se um mesmo olhar, mas de maneiras inesperadas. Eles incluem objetos que exigem certo envolvimento físico e sensorial por parte dos dançarinos. (BENTIVOGLIO *apud* BASSO, 2012, p. 13).⁴⁹

Parte da montagem de suas peças foi feita com a colaboração de Rolf Borzik⁵⁰. Os dois se conheceram na *Folkwang School*, em Essen, quando Bausch aceitou o convite para ser diretora do *Tanztheater Wuppertal*. Ela o convida para ser o seu designer de cenários, iluminador e figurinista. Borzik fica com esta função de 1973 até 1980, ano de seu falecimento.

Sua colaboração rendeu um total de 12 peças, partindo dele a ideia de utilizar elementos orgânicos como cenários. A atriz Mechthild Grossmann, que trabalhou no *Tanztheater Wuppertal*, em depoimento para Cypriano sobre a parceria de Bausch com Borzik, expõe:

Não imagino Pina sem me lembrar de Rolf nos primeiros tempos de Wuppertal, era uma dupla criadora, faziam tudo em conjunto. Foi dele a concepção e o desenho dos

⁴⁹ C'è una serie di esperienze nuove da azzardare per i danzatori, parti costitutive di una realtà che normalmente ci circonda fuori dal teatro. Occupano e delimitano la scena, offrendosi al nostro sguardo in modo inaspettato. Includono impedimenti e oggetti che esigono impegno fisico e sensoriale da parte dei danzatori. (BENTIVOGLIO *apud* BASSO, 2012, p. 13);

⁵⁰ Estudou design na *Folkwang School*, em Essen. De 1973 até a sua morte prematura ele projetou cenários e figurinos para o *Tanztheater Wuppertal* e teve uma influência no seu visual. Seus cenários e figurinos estavam relacionados com o cotidiano.

cenários orgânicos e dos tradicionais figurinos da companhia, em geral vestidos e ternos que explicitam papéis sociais, modelo que é seguido até hoje. (GROSSMAN *apud* CYPRIANO, 2018, p. 31).

Após a morte de Borzik, Bausch teve de ser forte e passou a superar seus traumas e inquietações a partir da criação de suas obras. Em 1980, criaram uma peça intitulada como *Stück von Pina Bausch*, com a colaboração de Raimund Hoghe como cenógrafo. Além desta peça, no mesmo ano ele produziu a peça *Bandoneon*.

Raimund Hoghe contribuiu na produção de duas peças para Bausch em 1980, onde fez apontamentos de todos os ensaios dos quais participou. Uma dessas anotações sobre os ensaios de Bausch no ambiente cênico, podemos identificar em um comentário transcrito por ele no dia 17 de outubro de 1980 a respeito da peça *Kontakthof* (1978):

Rolf Borzik criou um espaço para *Kontakthof* (literalmente ‘sala e reuniões ou de reuniões’): grande, brilhante, duas portas, uma janela, um piano, uma tela de cinema escondida atrás de uma cortina, duas dúzias de bancos alinhados ao longo das paredes que tem mulheres em vestidos de festa brilhantes e homens de terno escuro sentados nele. (HOEGHE, 2013, p. 77, tradução nossa).⁵¹

O próprio espaço para ensaio já denuncia o cotidiano presente em seu processo criativo. As imagens que aparecem nas obras de Bausch mostram realidades que se materializam no palco em forma de gestos, a amplitude do espaço e sua natureza são complementadas com os elementos cênicos que compõem as peças.

Raimund Hoghe comenta sobre sua experiência nas peças de Bausch:

O ponto de partida modifica-se durante os ensaios, cresce, desenha círculos, amplia-se, torna-se questionável – como o ponto de partida “ternura”, em *Kontakthof*. (...) As perguntas que Pina Bausch formula repetidamente são como um soletrar, como uma tentativa de começar novamente do princípio, de descobrir o mundo como uma criança e de abrir portas fechadas até então; de, perguntando, obter clareza e novas definições de si mesmo, sensações, relações, realidade – uma nova definição também daquilo que pode ser dança. Uma vez num ensaio, Pina Bausch disse: “uma carícia também pode ser como uma dança.” (HOGHE, 1985, p. 22, *apud* SILVEIRA, 2015, p. 71).

⁵¹ Rolf Borzik has devised a space for *Kontakthof* (literally ‘contact or meeting hall’): large, bright, two doors, one window, a piano, a cinema screen hidden behind a curtain, two dozen stools lined up along the walls that have women in glittering cocktail dresses and men in dark suits sitting on them. (HOGHE, 2016, p. 77).

Nas peças de Bausch existe uma conexão profunda entre a arte e a vida, explanando a respeito de como as pessoas se movem, trazendo leituras visuais, sensoriais e estéticas do comportamento humano. Após a breve participação de Raimund Hoghe em suas peças, a coreógrafa convida para a produção Peter Pabst, para criar os cenários e Marion Cito como figurinista.

Pabst conheceu Pina Bausch na produção da peça *Er nummt sie na der Hand und führt sie in das Schloss, Die Anderen folgen* (1978), em parceria com o teatro Bochum, quando se torna colaborador da coreógrafa, após a morte de Borzik. Durante o processo criativo, Pabst cria até seis projetos que vão se ajustando em diferentes partes.

Seus cenários são reduzidos ao mínimo necessário, mas traduzem uma carga poética que se complementa com a proposta de cada peça. Ocorrem mudanças na atmosfera cênica, os corpos dos intérpretes se ajustam no ambiente, suas ações se acomodam com os obstáculos da água, da terra e da pedra. A materialidade dos espaços planejados é o motor para as percepções sensíveis e a experiência no público. Essa intenção, a partir das ações cênicas, autentifica a experiência estética que a dança-teatro de Bausch causa com suas peças.

Peter Pabst e Marion Cito deram continuidade ao trabalho desenvolvido por Borzik. Pabst em entrevista para Nobert Servos, sobre trabalhar com Bausch, explica:

Muitas pessoas parecem pensar que Pina sabe exatamente o que quer e nos dita. Mas esse não é o caso. O verdadeiro problema dela em trabalhar é que ela se defronta com tudo o que um cenógrafo normalmente exige para o trabalho dele. Se estou trabalhando em uma ópera, tenho um texto e a partitura. Existe uma base intelectual para a discussão e há uma trama. Nada disso existe com Pina. No começo, não há nada: sem título, sem música, sem imagens. Não há nada em que você confie. Mas ela também difere dos diretores que conheço: ela absolutamente não tem interesse em coisas que são meramente decorativas. Quando algo está ali, sem outra função além de ser atraente, isso não é o suficiente. Um cenário não pode ser simplesmente bonito. Mas o assunto real, como a peça está saindo, eu descobri isso muito tarde do processo, mesmo sendo cenógrafo. Eu tenho que lidar com isso. (SERVOS, 2008, p. 254-255, tradução nossa).⁵²

⁵² A lot of people seem to think Pina knows exactly what she wants and dictates to us. But that's not the case. The real problem with her way of working is that she flies in the face of everything that a stage designer normally requires for his work. If I'm working on an opera, I have a text and the score. There is an intellectual basis for discussion, and there is a plot. None of that exists with Pina. At the start, there is nothing: no title, no music, no imagery. There is nothing you can rely on. But she also differs in another way from most directors. I know: she has absolutely no interest in things that are merely decorative. When something is just standing there, with no other function than to be attractive that's not enough. A set design cannot merely be beautiful. But the actual subject, how the piece is going to turn out, I find that out very late in the process even though I am the set designer. I have to deal with that. (SERVOS, 2008, p. 254-255).

Os cenários de Bausch trazem uma atmosfera diferenciada e sensível, não anula o espectador na sua participação. A introdução de elementos orgânicos modifica as movimentações e o estado corporal dos intérpretes, e faz com que o público tenha uma percepção mais apurada do que está sendo demonstrado. O que ocorre é um choque entre o real e o fictício.

Durante a construção do processo criativo de Bausch, todos os intérpretes e colaboradores devem participar dos ensaios, a fim de poder colher material e compreender qual a intenção da coreógrafa. Além de inúmeras perguntas feitas durante a composição do trabalho, também é feito o experimento de proposta de ações cênicas que serão repetidas e testadas em várias possibilidades. Hoghe escreve em seus apontamentos no dia 8 de outubro de 1980, um exemplo de experimentações prolongadas com objetos:

Exercícios experimentando truques com chapéus, casualmente, brincando. Em algum momento, cada um dos dezenove dançarinos tem um chapéu velho na mão e estão praticando. Os chapéus dos homens rolam ao longo dos ombros, são jogados para o alto do ar e capturados, largados, retomados, jogados novamente. Eles são feitos para aterrissar cabeças, virar no ar ou serem apanhados nas pontas dos pés. Nas próximas semanas, truques diferentes são experimentados e apresentados repetidas vezes, individualmente e em grupos, lentos e rápidos, em diferentes contextos: às vezes durante a dança, às vezes sentados em fila contra a parede. (HOGHE, 2013, p. 75, tradução nossa).⁵³

Em seus trabalhos, Bausch envolve todos na construção do processo com a tentativa de poder conectar ideias e percepções do mesmo tema. Durante a coleta de material para a obra *Água* (2001), no último dia de exploração quando todos deveriam retornar do Brasil para a Alemanha, o cenógrafo Pabst revolveu permanecer por mais algumas semanas, a fim de buscar mais inspirações para a obra. Ouçamo-lo: “eu preciso entrar em contato com a natureza, não sou como Pina que prefere observar as pessoas nas ruas. Nisso, somos complementares.” (PABST *apud* CYPRIANO, 2018, p. 99). Todo o elenco se envolve de forma participativa na construção de cada processo criativo.

Da mesma forma ocorre com as escolhas dos trajes sociais. Eles devem ter relação com o processo que está sendo desenvolvido, devem comunicar e reforçar papéis sociais, onde

⁵³ Exercises. Trying out tricks with hats, casually, playfully. At some point each of the nineteen dancers has an old hat in their hand and practising. Men's hats roll along shoulders, are thrown high into the air, caught, dropped, taken up again, thrown again. They're meant to land on heads, turn in the air or be caught on the tips of toes. Over the next few weeks different hat tricks are tried out and presented again and again, individually and in groups, slow and fast, in different situations and contexts: sometimes during a dance, sometimes sitting in a row against the wall. (HOGHE, 2013, p. 75).

se cria uma metáfora da sociedade. Essas questões sociais também se repetem ao longo do processo criativo de Bausch. As escolhas dos trajes sociais devem ter relação com a proposta do tema desenvolvido nas obras. É um processo colaborativo que precisa da presença de todos da produção nos ensaios, para que as ideias se conectem com a proposta coreográfica. A respeito deste processo colaborativo de construção dos figurinos, Marion Cito salienta:

[...] Nós começamos sem absolutamente nada: nenhum esboço da peça, nenhum cenário, nada. Tudo o que nós temos é o elenco. Então eu foco o meu trabalho no indivíduo. Eu tenho um estoque de diferentes tecidos e penso em qual tecido fica bem para cada indivíduo. A forma do figurino vem depois. Uma vez que eu tenho as bases, eu as mostro para a Pina, para que ela se acostume com elas. Então, enquanto a peça está sendo desenvolvida, eu vejo quem precisa de algo mais especial. As cenas que são criadas no último momento são mais difíceis de lidar. Neste ponto você tem que começar a fazer milagres! (CITO *apud* SERVOS, 2008, p. 250, in: SILVEIRA, 2015, p. 98, tradução do autor).

Cada intérprete é visto nas obras de Bausch como ser social, com suas subjetividades e culturas diferenciadas. Cada figurino proposto nos processos criativos é único, pensado, excepcionalmente, para o intérprete de forma individual. Este cuidado durante o processo destaca a ideia de sociedade inserida em suas peças. Outro ponto a ser observado sobre o uso dos figurinos é o de que a coreógrafa não permitia que seus intérpretes usassem os trajes um mês antes da estreia do processo, ela não queria que as roupas perdessem o seu brilho natural. Sobre esta estratégia composicional, Marion Cito esclarece:

O problema é que os figurinos são colocados juntos apenas em um estágio bem tardio e somente neste momento podemos ver se tudo vai ficar bem junto. Todos os figurinos têm que ser bem individuais, mas, por exemplo, se todas as mulheres estão em uma fila, não se quer que fique muito colorido. Outro problema pode ser que percebemos que uma transição entre cenas não oferece tempo suficiente para que os bailarinos troquem de roupa. Então, às vezes, eles têm que ficar com a mesma roupa. Ou, às vezes, nós temos que criar uma segunda versão da mesma roupa em um material diferente, porque a pessoa tem que ficar imersa na água. (CITO *apud* SERVOS, 2008, p. 251, in: SILVEIRA, 2015, p. 99, tradução do autor).

Podemos considerar que estes cuidados com as vestimentas dos intérpretes são estratégias composicionais. Também está incluído o sistema de colagem na confecção deles, que ocorre na sua disposição cênica e na escolha dos tecidos. Marion Cito assumiu o cargo de figurinista desde 1980, após a morte de Borzik.

As produções de Bausch iniciam-se a partir de jogos e com propostas de trajes para o trabalho, tudo é projetado e criado gradualmente. É no decorrer do processo que as cenas

individuais se reúnem e são definidos os trajes a serem utilizados. A primeira produção que Marion Cito ficou responsável foi na peça *1980 – Ein Stück von Pina Bausch*. A princípio utilizaram livros com fotografias para definir os figurinos e, com o passar dos anos, foi elaborado um arsenal de trajes de ensaio a partir do qual os próprios intérpretes poderiam ajudar a si mesmos. Marion Cito é responsável por trazer nos seus trajes uma sutileza pessoal, os braços precisam ser livres e os vestidos longos.

Nas peças de Bausch, seus intérpretes vestem-se com vestidos, ternos, saltos elevados, sapatos do cotidiano. Eles não são usados apenas para embelezar o palco, eles têm a função de mostrar como homens e mulheres se envolvem com suas peles sociais.

2.6 DANÇA-TEATRO E CINEMA

A ligação de Bausch com o cinema surgiu pelo convite do cineasta Frederico Fellini⁵⁴ para a filmagem de *E la nave va* (1982), onde fez uma participação como uma princesa cega, Lherimia. Quando ele assistiu uma peça de Bausch, em 1980, simpatizou-se pela obra da coreógrafa. Sobre a impressão que teve da dança-teatro da coreógrafa, Fellini declara:

É um teatro que liberta você de toda sujeição, é uma festa, um jogo, um sonho, um símbolo, uma lembrança, uma antecipação, uma cerimônia. É um conforto de lágrimas, de doçura e consternação, você vê tanta harmonia, tanta leveza, com muito charme que nunca se acabam e que reforça a ideia de que a vida está em curso. (FELLINI *apud* BASSO, 2012, p. 107, tradução nossa).⁵⁵

Sua experiência no cinema estimulou para que criasse o seu primeiro filme intitulado como *O lamento da Imperatriz* (1990). Para ela, esta experiência foi uma forma de ter um palco em maior proporção, além de ter utilizado o sistema de colagem para a construção das cenas. Em 2002, foi utilizado fragmentos das peças *Café Müller* (1978) e *Masurca Fogo* (1998) no filme *Fale com ela*, do diretor Pedro Almodóvar⁵⁶. Já em 2009 estava programado para que desse início às gravações de um documentário sobre Bausch incluindo a aparição de algumas

⁵⁴ Cineasta italiano, ficou conhecido por trazer em seus filmes questões poéticas que traziam críticas sociais;

⁵⁵ “è un teatro che ti libera da tutte le soggezioni, è festa, gioco, sogno, símbolo, ricordo, anticipazione, cerimonia. È un conforto che strazia di dolcezza e di sgomento, perché vorresti che tanta armonia, tanta leggerezza, tanto incanto non finissero mai e che la vita fosse così...” (FELLINI *apud* BASSO, 2012, p. 107);

⁵⁶ Cineasta espanhol, ator e argumentista.

peças com a direção de Wim Wenders⁵⁷, mas a coreógrafa faleceu e mesmo assim o cineasta deu continuidade à produção do projeto.

Para Wenders, assistir as coreografias de Bausch o transporta para um estado de profunda reflexão. Em suas obras, as coisas mais óbvias e mais simples se transformam em algo comovente que ressignifica questões sociais. Sobre a sua experiência com a dança-teatro de Bausch, Wim Wenders comenta:

(...) pessoas que dançavam, que se movimentam de modo diferente daquele que eu conhecia e que me comoviam como nunca nenhuma outra antes. Depois de alguns momentos, eu já tinha um nó na garganta e depois de alguns minutos de espanto incrédulo, dei rédea solta aos meus sentimentos e chorei sem restrições. Nunca tinha acontecido comigo (...) (WENDERS *apud* BASSO, 2012, p. 117, tradução nossa).⁵⁸

A experiência com a dança de Bausch causou algo metafísico para o cineasta. A fim de convidá-la para criar um documentário a seu respeito, Wenders fez vários convites para Bausch, mas sempre ela adiava o projeto e mesmo após a morte da coreógrafa, o projeto do documentário permaneceu. O cineasta teve que encontrar um novo caminho, uma forma de falar dela ainda. Encontrou no olhar dos intérpretes essa forma, para que falassem sobre suas experiências que tiveram ao lado da coreógrafa.

Ver Bausch através de seus intérpretes é uma forma poética de deixar viva a dança apresentada pela coreógrafa. Wenders (*apud* BASSO, 2012, p. 119, tradução nossa)⁵⁹ comenta sobre os intérpretes de Bausch o que segue: “você tem sido há anos, muitos de vocês há décadas, tem sido a orquestra do olhar de Pina! Cada um é o instrumento único. Ela permitiu a cada um de vocês, com amor, mas também com rigor, não esconder o melhor de si mesmo e revelá-lo.” desta forma, o cineasta deu andamento no seu projeto homenageando a coreógrafa a partir dos relatos de seus intérpretes e cenas de suas principais peças.

Durante a construção do documentário, Wenders utilizou o sistema de perguntas e respostas, despertando lembranças a respeito da coreógrafa. Foram selecionadas quatro peças

⁵⁷ É um cineasta que representa o ‘novo cinema alemão’. Alcançou projeção internacional em 1980, e em 1990 passa a se interessar pelo gênero documentário;

⁵⁸ “(...) persone che danzava, che si muovevano in modo diverso da quello che conoscevo e che mi commuovevano come mai nient’altro prima. Dopo pochi istanti avevo già un groppo in gola, e dopo qualche minuto di stupore incredulo ho dato libero sfogo ai miei sentimenti, e ho pianto senza ritegno. No mi era mai successo (...)” (WENDERS *apud* BASSO, 2012, p. 117);

⁵⁹ “Siete stati per anni, molti di voi per decenni, l’orchestra dello sguardo di Pina! Ognuno uno strumento unico. Lei há permesso a ognuno di voi, com amore ma anche co rigore, di non nascondere il meglio di sé, e rivelarlo” (WENDERS *apud* BASSO, 2012, p. 119).

para o documentário: *La Sacre du Printemps* (1975), *Kontakthof* (1978/2000/2008), *Café Müller* (1978) e *Vollmond* (2006). Elas fazem parte do documentário *Pina 3d* (2011) em memória de Bausch, trechos são incluídos no documentário, que também apresenta momentos em ambientes variados em contato com elementos naturais, como lagos, montanhas, deserto, ruas, dentro do trem etc. Podemos mencionar a cena em que a intérprete Airaud se debruça na mesa e retira o seu traje em *Café Müller*, a mesma intenção ocorre no documentário, mas desta vez ela está no ambiente externo dentro de um lago raso.

De modo geral, conseguimos identificar uma espécie de poesia estética e corporal que se configuram nas obras coreográficas de Bausch. É um trabalho que explora ao máximo, as relações pessoais que convergem de forma colaborativa com questões sociais. Além de identificarmos a existência de similaridades em suas peças que se materializam em forma de narrativas corporais e se conectam.

No próximo capítulo serão abordadas as principais similaridades identificadas entre as obras de 1977 a 1978 de Pina Bausch com a peça *Macbeth* de Shakespeare. Além disso, levo em consideração que os apontamentos sobre a peça *Komm Tanz mit mir* (1977) foram utilizados com base no documentário *I grandi protagonisti dela danza – Pina Bausch* dirigido por Alain Plagne de 1983, que traz recortes de ensaios e cenas de peças como *Komm tanz mit mir* (1977), *Kontakthof* (1978), *Ein Struck* (1980), *Walzer* (1982) e *Nelken* (1983).

Já a peça *Er nimmt sie na der Hand und führt sie in das Schloss, die anderem folgen* foram utilizados com base no trecho da peça publicado no Vimeo com título *Impressionen von Er nimmt sie na der Hand... Pina Bausch*, publicado no TANZweb em 18 de maio de 2019, e matérias em sites relacionados.

Além disso para a construção dos textos das peças *Komm Tanz mit mir*, *Renate Wandertaus* (1977) e *Er nimmt sie na der Hand und führt sie in das Schloss, die anderem folgen*, também foram utilizados os textos de Nobert Servos (2008) no livro “Pina Bausch: dance theatre.”

Capítulo 3:

3. **MACBETH (1606) DE SHAKESPEARE**

Para melhor compreensão da obra, será apresentado um breve histórico de algumas produções literárias de Shakespeare, de forma articulada com outras manifestações artísticas tais como a literatura, o teatro, a música, a pintura e o cinema, que se relacionam com a produção do autor. A produção literária de William Shakespeare iniciou aproximadamente entre 1590 e 1613, na Inglaterra. Suas primeiras peças tinham o caráter histórico e cômico, o que mais tarde começa a escrever sobre tragédias. A primeira tradução integral de uma obra de sua autoria no Brasil a partir de um original em língua inglesa, ocorreu por volta de 1933 por Schmidt. A partir disso, ocorreu um crescente nas traduções de obras do dramaturgo, como aponta Marcia Martins (2008):

Um breve histórico das traduções shakespearianas para outras línguas, inclusive o português, mostra que até o século XVII traduziam-se apenas fragmentos de peças. Somente a partir do século XVIII é que começaram a ser produzidas traduções mais completas, a maioria das vezes a partir de um texto-fonte intermediário, geralmente em francês (Martins, 2006). As traduções francesas mais utilizadas eram as de Jean François Ducis, que adotava uma poética neoclássica, empregando alexandrinos rimados e introduzindo mudanças radicais na trama e nos personagens. (MARTINS, 2008, [s/p]).

A primeira tradução brasileira de *Macbeth* datada no Brasil foi em 1843, feita por João Caetano, a partir da tradução de José Lemos Magalhães que, por sua vez, foi baseada na adaptação de Jean François Ducis, em 1784. Brito e Martins (2009, p. 134), complementam que já foram publicadas 13 traduções brasileiras de *Macbeth*, sendo esta, a segunda peça mais traduzida de Shakespeare.

Durante o ano de 1960, foram publicadas mais quatro: Nelson de Araújo (1960) em formato de prosa; Manuel Bandeira (1961) em prosa e versos decassílabos; Péricles Eugênio da Silva Ramos (1966) em prosa e verso; e Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969) foi traduzida a obra completa em prosa. Em 1970, foi lançada outra tradução, por Geir Campos em prosa e versos, e por Barbara Heliodora em 1995 em prosa e versos decassílabos.

Atualmente os registros que se tem de traduções a respeito da peça *Macbeth* foram realizadas por Beatriz Viégas-Faria (2000) em prosa; Jean Melville (2002) em prosa e verso; Fernando Nuno (2003) sob forma de adaptação em prosa; e por Elvio Funck (2006) numa edição bilíngue e tradução interlinear em prosa.

Além das traduções supracitadas, podemos observar a existência de pinturas inspiradas nas obras do Dramaturgo, entre elas: *David Garrick como Ricardo III* (1745) de William Hogarth, técnica óleo sobre tela, ilustra o momento dramático que Ricardo III acorda de um pesadelo, onde os fantasmas de seus inimigos a quem assassinou, vieram assombrá-lo; *As Irmãs Estranhas* ou *As Três Bruxas* (1783) de Johann Heinrich Fussli, técnica óleo sobre tela, retrata as três Bruxas apontando para algo, podemos supor uma das aparições que elas invocam para Macbeth. Outro quadro de Fussli, as *Bruxas* apontam para uma cabeça armada, provavelmente seria de Macduff.

Em termos de composição musical, Richard Strauss (1864-1949) lançou uma composição de *Macbeth*, alguns a consideram como uma estreia do formato, onde segue uma estrutura sinfônica convencional. Goldet (1977, *apud* CECCONELL, 2013, p. 37), sob influência de Ritter, ele percebeu que a “forma sonata e a divisão tradicional da orquestra não davam mais conta das novas formas de expressão: às novas ideias literárias corresponderiam novas formas musicais.” Conforme isso, deveria criar a sua própria estrutura. A primeira versão da peça foi concluída em 1888, sofreu uma revisão em 1889 e uma revisão da orquestração em 1890, foi novamente orquestrada em 1892 para uma apresentação em Berlim.

Uma das óperas mais conhecidas de *Macbeth* é a de Verdi, com estreia na Florença em 1847 e em 1865 em Paris, teve como libretista Francesco Maria Piave. O compositor possui três óperas inspiradas em Shakespeare: *Macbeth* (1844), *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893).

No cinema, a peça ganhou sua primeira adaptação em 1948, dirigida por Orson Welles, onde o próprio interpretou Macbeth e Jeanette Nolan interpretou Lady Macbeth. Recentemente recebeu uma nova versão para o cinema, foi dirigido por Justin Kurzel e estrelado por Michael Fassbender e Marion Cotillard, o filme teve exibição durante o Festival de Cannes em 2015. No filme é possível identificar os trajes de época e uma estrutura fiel a obra de Shakespeare, com diálogos originais escritos durante o século XI.

O dramaturgo ganhou destaque na sociedade por utilizar o comportamento humano como inspiração para a criação de seus personagens. Das 27 peças de Shakespeare, 22 tratam de temas políticos, a maioria vem questionar de forma direta. Para Harold Bloom (2010, p. 65), “a grande originalidade de Shakespeare está na representação do personagem.” Podemos observar nas tragédias mais representativas, a concepção do personagem Rei Lear (1605) e de Macbeth (1606). Os dois não cedem ao cristianismo, diferente de outras peças do dramaturgo. Podemos dizer que esta intenção seja uma forma de discernir o imaginário do leitor, ao mesmo tempo não esquecendo as relações sociais que permeiam a dramaturgia de cada obra, a respeito

do comportamento humano. Sobre a leitura das peças de Shakespeare, Vattimo (2014, p. 40) comenta:

(...) como tantas obras de Shakespeare, você sempre pode voltar a ler não porque uma vitalidade no trabalho da arte autêntica que não existe nos outros. Autêntica seria quando a experienciamos como uma transformação da experiência: a verdade da arte não é que ela diz algo verdadeiro, mas que produz uma mudança em nós, uma transformação. (VATTIMO, 2014, p. 40, tradução nossa).⁶⁰

O dramaturgo utilizava-se de fatos sociais para a construção de seus personagens. Eles ocasionam no seu leitor uma aproximação com o cotidiano, a partir de seus comportamentos. Também podemos identificar que alguns personagens desenvolvidos por Shakespeare sofrem mudanças na sua personalidade ao longo da dramaturgia.

A peça *Macbeth* foi escrita aproximadamente em 1606, sendo considerada por Heliadora (2017) como a tragédia mais curta de Shakespeare. A peça traz uma energia dramática e misteriosa que dialoga a respeito do comportamento humano, explorando temas como destino, ganância, traição, ambição, ausência de filhos e obsessão pelo poder.

Na confecção da peça *Macbeth*, o dramaturgo estava envolvido com pesquisas direcionadas sobre a origem do mal. Buscava fatos que contribuíssem para a construção dos personagens. A respeito disso, Heliadora (*apud* SHAKESPEARE, 2017, p. 06) comenta:

Shakespeare estava envolvido com suas investigações sobre a natureza do mal, e sobre os vários modos pelos quais o homem lida com a presença deste em sua existência, usou o recurso que tantas vezes empregava nas peças históricas: consultou as crônicas históricas inglesas – neste caso específico, as escocesas – para encontrar o rei ou o reino por meio do qual seria possível dizer o que queria e, a partir dessa base, manipulou os fatos segundo suas necessidades, já que o que escrevia não era história, e sim teatro. (HELIODORA, *apud* SHAKESPEARE, 2017, p. 06).

Para a dramaturgia de *Macbeth* teve como apoio as crônicas da Escócia, que serviram como inspiração para a construção do personagem Macbeth. Para a morte do rei Duncan, apropriou-se de relatos verídicos do assassinato de um rei mais antigo, Duff por Donwald que foi incentivado a cometer o um crime por intermédio de uma mulher.

⁶⁰“(…) como tantas obras de Shakespeare, se pueden reler porque hay una vitalidade en la obra de arte autêntica que no existe en las otras. Autêntica sería cuando la vivimos efetivamente como una transformación de la experiencia: la verdad del arte no consiste en que disse algo verdadeiro, sino en que produce un cambio en nosotros, una transformación.” (VATTIMO, 2014, p. 40).

As três bruxas foram inspiradas a partir de um desfile cívico que ocorreu por volta de 1605, onde as três clamavam o reinado do rei James I⁶¹ Segundo Heliodora (2014, p. 6), a peça serviu como homenagem ao rei James I, que foi responsável pela caça às bruxas para a legitimação do seu poder. Naquela época a bruxaria era um ato de rebeldia, pois, qualquer ato de subversão da ordem social e religiosa era considerado como feitiçaria para a sociedade cristã.

A dramaturgia da peça *Macbeth* de Shakespeare ocorre na Escócia durante o século XI. Os generais Macbeth e Banquo retornaram vitoriosos de uma batalha quando se depararam com três bruxas que os fizeram uma profecia. Macbeth se tornaria *Thane de Glamis* e que um dia seria rei e os filhos de Banquo seriam os próximos a ocuparem o trono. Podemos observar esta profecia durante o primeiro ato da peça, na cena II: “1ª Bruxa: Salve, Macbeth; oh salve, *Thane de Glamis!* 2ª Bruxa: Salve, Macbeth; oh salve, *Thane de Cawdor!* 3ª Bruxa: Salve, Macbeth; que um dia há de ser rei!” (SHAKESPEARE, 2017, p. 20). Já para Banquo, identificamos no trecho: “1ª Bruxa: Menor, porém maior, do que Macbeth! 2ª Bruxa: Menos feliz, no entanto mais feliz! 3ª Bruxa: Não será rei, mas será pai de reis!” (Op. Cit., p. 21). Esta profecia direcionada para Banquo pode ter servido como estimulado para alimentar a insegurança de Macbeth, pois, naquele momento, tratava-se apenas de algumas palavras vindas de três bruxas.

Quando a primeira profecia das bruxas se torna real, Macbeth é nomeado *Thane de Cawdor*, e, acreditando que elas estavam certas, seu desejo pelo trono da Escócia se tornou ainda maior. Sua esposa, Lady Macbeth encorajou o marido a seguir o caminho mais curto, e assassinar o rei Duncan. Podemos observar nas palavras dela no Ato I, cena V. (Op. Cit., p. 30):

Mas jamais, verá o sol tal amanhã. Teu rosto, *Thane*, é um livro aonde os homens podem ler suspeições; para enganá-los, usa aspecto enganoso, e boas-vindas, brilham-te nos olhos, mãos e língua. Sê a inocente flor que nutre a víbora. Devemos preparar-nos para quem chega; E deixa em minhas mãos as providências dos negócios tratados nesta noite que a todo dia e noite por chegar um poder soberano hão de outorgar. (SHAKESPEARE, 2017, p. 30).

Ela foi responsável por arquitetar todo o plano da morte do rei Duncan e seu marido ficou encarregado de colocar o plano em ação. Após a morte do rei, *Macbeth* se tornou o novo rei da Escócia e decidiu que, daquele momento em diante, seria o responsável pelas decisões

⁶¹ Foi o rei da Escócia como James VI e Rei da Inglaterra e Irlanda pela União das Coroas como James I. Reinou na Escócia desde 1567 e na Inglaterra a partir de 1603 até sua morte.

relativas ao seu futuro. Sua coroação desencadeou uma onda de crimes a mando do novo rei. *Macbeth*, ainda se sentindo ameaçado pela profecia das bruxas, decidiu assassinar Banquo e seu filho, para não correr o risco de perder o trono.

No decorrer da peça *Macbeth* desperta o seu lado mais cruel, se tornando um rei tirano. Ele volta a procurar as bruxas com a intenção de saber mais sobre o seu destino. As três bruxas reaparecem no ato IV na cena I, acompanhadas com aparições que o trazem avisos. A primeira aparição é narrada pelo seguinte trecho: “Macbeth! Macbeth! Cuidado com Macduff! Cuidado com o *Thane de Fife*. Já basta.” (Op. Cit., p. 79); A segunda aparição, uma criança ensanguentada, grita o nome de Macbeth por três vezes também, e em seguida ordena no mesmo trecho: “Sê ousado, sangrento e resoluto: Ri dos homens, pois ninguém parido por mulher fere Macbeth.” A terceira aparição, também na forma de uma criança com uma coroa a cingir-lhe a cabeça com uma árvore na mão, ordena e pressagia: “Com bravo orgulho de leão ignora quem chora, quem reclama, quem conspira: Macbeth jamais será vencido enquanto a floresta de Birnam não subir contra ele em Dunsinane.” (Op. Cit., p. 80).

Esta nova aparição das três bruxas alerta sobre o fim de *Macbeth* na floresta de *Birnam*. As tropas de *Macduff* sobem a colina e se camuflam na floresta, movendo-se em direção a *Dunsinane*, conforme a profecia das aparições. O destino de *Macbeth* é traçado pelas mãos de um homem nascido por cesariana, o que confirma assim a predição da terceira aparição, ao afirmar que nenhum homem nascido de parto normal poderia atingi-lo.

A peça exerce um jogo que não se dá conforme as exigências de caráter do homem, mas é obtida pelas exigências de suas ações que carrega traços da tragédia tradicional ao mesmo tempo em que evidencia a racionalidade presente nos dramas modernos.

3.1 O PERSONAGEM DE MACBETH

A atitude cênica do personagem Macbeth não trata somente das transgressões de um homem, mas também das suas qualidades, porém, por conta da sua ambição, foi cegado pelo poder. O personagem vive atormentado por sua imaginação e acaba sendo castigado por seu comportamento, pois, sua ansiedade o tornara seu próprio inimigo. Cardoso (*apud* MAQUIAVEL, 2010, p. 13) comenta que “O interesse próprio, a ambição, a inveja, a vontade de domínio, motivam a ação dos homens.” Em relação à condição humana do personagem retratada na tragédia, dá indícios de que não existe vocação para o bem. O que existe, são atos compulsivos e egoístas.

O protagonista da peça Senhor de *Glamis* se torna Senhor de *Cawdor* e, finalmente, rei da Escócia, vê a chance de ocupar o trono a partir de um enigma. Quando nomeado *Cawdor*, ele crê nas palavras das feiticeiras e sua ambição faz com que acredite na possibilidade de alcançar a glória, assumindo o trono real Escocês. De acordo com sua fala no Ato 1, cena 3:

“Duas verdades são prelúdio da grande pompa do tema imperial. (*alto*) Eu lhes sou gato. (*à parte*) A tentação do sobrenatural não pode nem ser má e nem ser boa: Se má, por que indica o meu sucesso, de início, com a verdade? Já sou *Cawdor*; se boa, por que cedo à sugestão cuja horrível imagem me arrepia e bate o coração contra as costelas, negando a natureza? Estes meus medos são menos que o terror que eu imagino; meu pensamento, cujo assassinato inda é fantástico, tal moo abala a minha própria condição de homem, que a razão se sufoca em fantasia, e nada existe, exceto o inexistente.” (SHAKESPEARE, 2017, p. 23-24).

Macbeth viveu um pesadelo, pois, é vítima de sua imaginação, deu a vida pela ambição de ser rei, sendo tomado por alucinações e sentimento de revolta. Bloom (2010, p. 229) comenta que o rei “se revolta por ver que a cada usurpação resulta apenas em outro palpite infeliz para um mau jogador.” É como se o personagem não soubesse refletir sobre as consequências de seus atos, neste caso, os assassinatos cometidos.

Macbeth é considerado um *herói-vilão* na dramaturgia. Mesmo com seus crimes, se julga inocente e comete várias transgressões durante a peça. Sua imagem traz a projeção de valores sociais, como por exemplo, a manifestação do desejo de ser nomeado rei, o que é posto em risco, por conta das decisões tomadas pelo personagem ao longo da tragédia. Sua figura na peça, de acordo com Krook (*apud* EAGLETON, 2013, p. 31) tem a seguinte intenção, descrita a seguir:

(...) a tragédia retrata uma ação de significado universal, envolvendo herói de grande estatura, mas que possui defeitos e passa a sofrer por causa dessa deficiência, de modo que a peça termina mal e, ao fazê-lo, mostra algo do poder dos deuses ou do destino, enquanto revela que o sofrimento humano é parte de um padrão significativo. (KROOK *apud* EAGLETON, 2013, p. 31).

A tragédia encenada por *Macbeth* mostra que, mesmo ocupando o trono de forma injusta, se transforma em um homem à beira da ruína. Ele buscou se relacionar com o seu destino procurando respostas nas profecias das três bruxas. É recorrente na dramaturgia a ambição do personagem, manifesta em forma de um desejo intenso que o leva a agir impulsivamente, visando o status social, a riqueza e o poder.

Toma atitudes drásticas para manter-se no reinado. Maquiavel (2010, p. 49), a respeito das decisões de um rei misto, comenta:

[...] o novo príncipe sempre precisará oprimir os novos súditos, seja com suas tropas, seja com as infinitas violações que um conquista recente implica: de modo que se transformam em inimigos todos aqueles que o novo príncipe ofendeu ao ocupar aquele domínio, sem que seja possível manter amizade dos que o ajudaram a conquista-lo, haja vista que é impossível satisfazer todas as suas pretensões; mas também não se pode lançar mão de medidas enérgicas contra estes, posto que se tem uma dívida com eles; isso porque, ainda que seus exércitos sejam poderosíssimos, sempre será necessário o favor dos provincianos para se entrar numa província. (MAQUIAVEL, 2010, p. 49).

Macbeth exterminou parte de seus adversários com a força da lâmina de sua espada. Todo o poder gerado a partir do seu reino usurpado e despótico o fez percorrer um caminho autodestrutivo. Maquiavel (2010, p. 50) acrescenta que o novo rei deverá respeitar uma regra que diz: “sangue do príncipe anterior seja extinto.” Macbeth assassinou o rei Duncan para ocupar o trono em seu lugar e posteriormente traçou estratégias para a morte dos seus aliados, pois, sua intenção era exterminar toda a linhagem dos que tinham potencial para ocupar o trono da Escócia, tendo como base a profecia das três bruxas.

Macbeth usurpou o reino a partir da força de sua espada, derramando sangue inocente apenas para enaltecer a glória de se tornar o novo rei. Maquiavel (2010, p. 74) comenta que: “Não se pode dizer que haja virtude em exterminar concidadãos, trair os amigos, não ter fé nem piedade nem religião; pois é possível conquistar o poder por esses meios, mas não a glória.” O personagem foi ansioso em suas atitudes e o que queria era alcançar a glória rapidamente e, para ele, todos os obstáculos que se materializavam em forma de adversários deveriam ser exterminados, pois, suas atitudes egoístas e frias conduziram-no à destruição e à revolta do povo.

A questão aqui apontada é que Macbeth não se valeu da maldade apenas uma vez, neste caso, no crime cometido contra o rei Duncan. Para ele, o que prevaleceu foi a maldade como discurso de sua política e tudo era resolvido a partir da punição, ou seja, a morte de alguém que o desrespeitasse ou ameaçasse o seu poder. Sua atitude como rei fez com que adquirisse adversários e despertasse o ódio de seus compatriotas, pois, “um príncipe deve acima de tudo evitar ser desprezado ou odiado – e a liberalidade o conduz a ambas.” (MAQUIAVEL, 2010, p. 101). Essa ideologia política fez com que se tornasse vítima de uma conspiração por parte de seus compatriotas.

Sua obsessão pelo trono fez com que assassinasse pessoas próximas, sem ter nenhum remorso pelas suas escolhas. Também podemos identificar que Macbeth não possuía herdeiros que pudessem ocupar o trono e este fator pode ter contribuído para a sua insegurança em relação à perda do status de rei, servindo como estímulo para suas decisões. A respeito do casal não ter herdeiros, Bloom (2010, p. 507) comenta:

O desanimado banquete em que aparece o fantasma de Banquo é sem dúvida típico da vida da corte sob Macbeth, tão insosso quanto ameaçador. O que Freud insinua é a essência da peça: ausência de filhos, ambição vazia, a carnificina do paternal Duncan, tão manso e bom que nenhum dos Macbeths sente sequer um toque de ambivalência pessoal em relação a ele. Mas como quer que se tenham tornado estereis, a vingança deles contra o tempo é usurpação, assassinato e uma tentativa de cancelar o futuro: todos aqueles e amanhã e amanhã cujo ritmo mesquinho tanto oprime Macbeth. (BLOOM, 2010, p. 507).

Macbeth é considerado um rei impulsivo em suas escolhas, as quais o conduzem à autodestruição, utiliza a força para manter-se no poder. O personagem experimenta algumas aparições das bruxas durante a dramaturgia, sua imaginação o transforma em um brinquedo de si mesmo, fazendo-o vagar entre a realidade e a fantasia. Sua imaginação se personifica na imagem dos assassinatos cometidos. Sobre este ponto, Bloom (2010, p. 510) comenta:

No complexo Macbeth, não se pode distinguir o pavor do desejo, e a imaginação se torna ao mesmo tempo vulnerável e maligna. Para Macbeth, fantasiar é ter soltado do fosso da vontade e estar do outro lado da realização do ato. O tempo só se está livre quando Macbeth é assassinado, porque as premonições temporais sempre se realizaram em seu reino, mesmo antes de ele usurpar o poder. (BLOOM, 2010, p. 510).

Sua imaginação se torna tão apurada a ponto de levá-lo a conversar com os fantasmas que assombravam a sua mente. Bloom (2010) o considera como o personagem mais imaginativo de Shakespeare e, além de ter o caráter sombrio, ele se pune por não saber controlar a sua ansiedade. No momento final, Macbeth percebe que o seu desejo em se manter no poder não é correspondido. Ele tem um pequeno momento de consciência dos seus atos e percebe que foi inútil a busca por manter-se no domínio. Podemos observar no ato V na cena VIII, nas últimas palavras do protagonista:

Não me entrego! Não beijarei o chão aos pés de Malcom, não ouvirei insultos da ralé. Mesmo com Birnam vindo a Dunsinane, e tu, meu inimigo, não parido, combato até o fim. Vem cá, Macduff! Só meu escudo, sempre afeito à guerra, agora a mim protege e a ti afasta: Maldito o que primeiro gritar “Basta”! (SHAKESPEARE, 2017, p. 114).

Mesmo sucumbindo, não se arrepende de seus atos e não assume a autoria pelos assassinatos cometidos, tecendo, desta forma, o seu próprio fim. Podemos o considerá-lo como um personagem ansioso que tentou decidir o seu próprio destino a partir de suas escolhas.

3.2 A PERSONAGEM DE LADY MACBETH

A presença feminina nas peças de Shakespeare traz questionamentos a respeito da postura das mulheres na sociedade, se eram pacifistas por natureza, a fim de servirem como um instrumento de procriação. O dramaturgo sugere que os papéis sociais desempenhados pelo homem e pela mulher não são determinados apenas pelo sexo, mas também, são influenciados por padrões culturais.

Nas tragédias de Shakespeare, o personagem masculino podia representar vários papéis de acordo com suas capacidades sociais, no caso da mulher, esses papéis eram bastante limitados. Sua identidade na peça se derivava exclusivamente do sexo ao qual pertencia: podia ser mãe, esposa, viúva, dama, criada, virgem, prostituta ou bruxa. A mulher, em diferentes sociedades, é submetida à autoridade masculina, portanto, suas representações sociais eram desqualificadas em relação àquilo que os homens pertencentes à mesma cultura faziam.

Ao longo da sociedade define a mulher como o ser que reproduz e multiplica o sobrenome que lhe é dado a partir do casamento. A procriação de sua geração é garantida através de um acontecimento ritualístico, neste caso, o ato de gerar um herdeiro. De acordo com Butler (2019, p. 77), “Como esposas, as mulheres não só asseguram a reprodução do *nome* (objetivo *funcional*), mas viabilizam o intercuro simbólico entre clãs de homens.” O nome dado pelo pai, é o signo de toda esta materialização social, o seu status é representado pelo sobrenome que portam. Butler (2019, p.78) complementa, escrevendo que “a mulher não se qualifica como uma identidade, mas somente como um termo relacional que distingue e vincula os vários clãs a uma identidade patrilinear comum, mas internamente diferenciada.”

As lutas femininas buscam, ao longo da história, ultrapassarem as linhas masculinas que as reprimem através das estruturas de poder, pelas quais são definidas as classes. Butler (2019, p. 21) afirma que a intitulação do gênero “tornou impossível separar a noção do gênero das intenções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida.” Durante o século XX, Margareth Mead afirmava que cada sociedade humana usava a diferença sexual como argumento na constituição dos papéis sociais. Neste papel que é estipulado pela

sociedade, cada indivíduo ocupa posições nas divisões de classes que são definidas por normas e regras.

Os movimentos feministas que ocorrem ao longo do tempo começaram a ganhar visibilidade nos anos 60, nos Estados Unidos. Tiveram como representante Betty Fridan, que publicou um livro intitulado: *A mística feminina*, em 1963, e a organização do *National Organization of Women – NOW*, em 1966. Na França, Simone de Beauvoir publicou o livro que recebeu o título de *O segundo Sexo*, em 1949, que repercutiu no ressurgimento do movimento feminista francês.

Sarah Werner (2001, p. 37, *apud* RAYNER, 2017, [s/p]), afirma que nas peças escritas por Shakespeare existem de quatro a cinco papéis destinados para mulheres e aproximadamente 25 papéis para homens. Também é identificada a ausência de papéis femininos que possuem tendências para a ação da tragédia.

As representações femininas mais emblemáticas nas peças de Shakespeare, são: Julieta⁶², Lady Macbeth, Volumnia⁶³, Desdêmona⁶⁴ e Cleópatra⁶⁵, que são personagens multifacetadas. Elas direcionam seus parceiros a partir de suas ideias e são mulheres que quebram todos os padrões aceitáveis pela sociedade de sua época. O poeta com essas personagens estabelece uma confusão de identidades, contradizendo e subvertendo a visão tradicional da mulher, sugerindo a partir de suas ações na tragédia, conceitos de masculinidade que fazem parte das criações culturais.

O personagem Macbeth vive em meio a conflitos de consciência e ética, mas Shakespeare escolhe a esposa deste, Lady Macbeth, para ser a expressão trágica da tensão entre o velho e o novo, o racional aliado ao passional na luta de poder. Lady Macbeth, leva aos extremos suas ações, é guiada por suas vontades, suas potências, e seus quereres. Como Julieta, Lady também guia o seu amado, Macbeth, a agir para cumprir seu destino trágico e mudar a história de seu reino.

⁶² Aparece em *Romeu e Julieta*, de 1561. A tragédia aborda a história de dois adolescentes cuja morte acaba unindo suas famílias, outrora em pé de guerra;

⁶³ Aparece na tragédia *Cariolano*, de 1606, que segue a biografia de Plutarco de Queroneia, autor de biografias de diversos gregos antigos;

⁶⁴ Aparece em *Otelo*, o Mouro de Veneza, de 1603. A história gira em torno de quatro personagens: Otelo, sua esposa Desdêmona, seu tenente Cássio, e seu sub-oficial Iago. Por causa dos seus temas variados: racismo, amor, ciúme e traição - continua a desempenhar relevante papel para os dias atuais, e ainda é muito popular;

⁶⁵ Aparece em Antônio e Cleópatra, de 1606. Traz a história de amor entre os personagens que ambos desejam estabelecer um grande império no Oriente.

A personagem de Lady Macbeth é responsável por tomar para si as responsabilidades do destino do marido. Ela incentiva a ambição de Macbeth de se tornar o novo rei de forma desleal, utilizando os argumentos das bruxas para arquitetar o seu plano de se tornar rainha. Nesse momento podemos identificar no ato I, cena V: “Sobra-lhe o leite da bondade humana para tomar um atalho. Sonhas alto, não te falta ambição, porém privada do mal que há nela. Teus mais altos sonhos têm de ser puros; temes o ser falso, mas não o falso lucro.” (SHAKESPEARE, 2017, p. 28).

Podemos considerar este momento da tragédia como o ponto máximo de manipulação, pois, Macbeth é influenciado pelas palavras da esposa e é encorajado a cometer o crime, tomando o caminho mais curto para alcançar o seu propósito. Além de destacarmos o fato de a esposa utilizar argumentos plausíveis, ela usa o jogo da sedução e persegue seu marido até que ele cometa o crime.

Lady Macbeth, é uma *anti-heroína*⁶⁶ na trama. Ela consegue ser afetuosa, ao mesmo tempo em que é tenebrosa em seus pensamentos. Sobre essa ação na peça, Jesus e Souza (2016, p. 114) comentam: ela “Ultrapassa a fragilidade feminina quando eleva o seu poder de influência sobre a situação criada pela iminência de ser rainha.” A personagem constrói uma falsa ilusão com a coroa, além de buscar na sua fragilidade feminina a força para arquitetar o homicídio.

Neste caso, Maquiavel (2010, p. 64) comenta que, “será necessário examinar se os que querem introduzir mudanças dispõem de autonomia ou dependem de outros; isto é, se precisam de favores para empreender suas ações ou se podem valer-se apenas de sua força.” Lady Macbeth queria se tornar rainha independentemente da forma como iria alcançar tal objetivo, porém, precisava que alguém executasse o seu plano, no caso, Macbeth. A forma como foi concebida a ascensão ao trono traçou a própria ruína do casal.

A personagem apenas contribuiu para que os desejos de seu marido se realizassem. Os outros assassinatos após a coroação do novo rei não foram planejados por ela. Macbeth decidiu buscar pelo suicídio moral e ela apenas representou o ego do marido. A esse respeito, Heliadora (*apud* SHAKESPEARE, 2017, p. 09) comenta:

Lady Macbeth que, perdendo a função de *alter ego* do marido, desaparece de cena, Shakespeare reserva um fim irônico, pois aquela mulher supostamente corajosa, que

⁶⁶ Termo que designa o protagonista que não atribui virtudes de heróis. São personagens maus que, às vezes, praticam atos normalmente questionáveis.

afirmava não ver problemas em matar Duncan, enlouquece só por tê-lo visto morto, e se suicida em sua loucura. (HELIODORA *apud* SHAKESPEARE, 2017, p. 09).

Lady Macbeth nunca vivenciou nenhuma morte, mas foi capaz de arquitetar todo um plano ardiloso. Mesmo sendo tão astuta em armar tudo, ao longo da peça ela tem uma atitude de remorso moral, sofre dores terríveis de consciência e perde o controle da situação por conta do descontrole emocional de Macbeth, que não consegue usufruir do novo status social alcançado.

Os reis passam a ter alucinações que confundem o real com o imaginário. *Macbeth* fica cego pelo poder e se torna um rei tirano, que considera a todos como seus inimigos. Já a Lady começa a se sentir culpada e tem crises de sonambulismo, relatando em suas caminhadas noturnas, o crime cometido. Podemos observar na fala da rainha durante o ato V, cena I quando o Médico e a Dama estão presentes conversando sobre o sonambulismo dela:

Sai, mancha maldita! Sai, eu disse! – Uma, duas: mas então é hora de agir. – O inferno é tenebroso. – Que vergonha, meu senhor, que vergonha! Um soldado, com medo? – Por que teremos de temer quem o sabia, quando ninguém puder pedir contas ao nosso poder? – Mas quem haveria de pensar que o velho tivesse tanto sangue? (...) O *Thane de Fife* tinha uma esposa: onde está ela agora? – Mas como, estas mãos não ficarão limpas nunca? – Chega disso: estragará tudo com esses seus repentes. (SHAKESPEARE, 2017, p. 98).

Em suas crises de sonambulismo, Lady Macbeth se mostra arrependida pelo crime e narra fatos que incriminam o seu marido. Além disso, ela repete os gestos de quem tenta tirar uma mancha de sangue das mãos. O médico e a dama continuam a ouvir suas palavras de sonâmbula. Ela continua a relatar:

Aqui ainda há cheiro de sangue: nem todos os perfumes da Arábia hão de adoçar esta mãozinha. Oh! Oh! Oh! (...) Lave as mãos, vista a camisa de noite; não se mostre assim tão pálido. – Vou dizer-lhe de novo, Banquo está enterrado; ele não pode sair da tumba. (...) Ao leito! Ao leito! Estão batendo no portão. Venha, venha, venha, venha; dê-me sua mão. O que está feito não pode ser desfeito. Ao leito, ao leito, ao leito. (SHAKESPEARE, 2017, p. 99).

Ela se sente atormentada por não conseguir ter mais controle sobre o marido. Suas crises de sonambulismo se tornam mais frequentes até o momento que ela comete suicídio. A morte vinda da própria mão de Lady Macbeth é a tragédia que se concretiza. Mesmo com sua morte, Macbeth se mantém determinado em derrotar o exército que avança em sua direção. Sobre a morte da rainha, Macbeth se mostra frio diante da situação e comenta:

Ela devia só morrer mais tarde; haveria um momento para isso. Amanhã, e amanhã, e ainda amanhã arrastam nesse passo o dia a dia até o fim do tempo prenotado. E todo ontem conduziu os tolos à via em pó da morte. Apaga, vela! A vida é só uma sombra: um mau autor que grita e se debate pelo palco, depois é esquecido; é uma história que conta o idiota, todo som e fúria sem querer dizer nada. (SHAKESPEARE, 2017, p. 108-109).

Para ele, o que mais importa naquele momento é alcançar o seu próprio objetivo: destruir todos os que ameaçam tomar o seu poder. A esposa foi um ponto fundamental na peça, que alimentou a ambição de Macbeth, assim como as bruxas. Elas levaram Macbeth a acreditar que ele herdaria o trono, manipulando-o para construir um destino fora do previsto.

A personagem remete à ousadia de Macbeth em ser rei, seu caráter reforça todas as atitudes de manipulação na dramaturgia. Outro ponto que identificamos é o fato de Lady não pode ter filhos, o que revolta seu marido, podendo ser considerada, tal condição, como uma punição poética por conta de seus atos. Bloom (2010, p. 504) reforça esta hipótese, comentando:

Seria um perfeito exemplo de justiça poética, à maneira de talião, se a falta de filhos de Macbeth e a esterilidade de sua Dama fossem o castigo por seus crimes contra a santidade da genitora se Macbeth não pudesse tornar-se pai porque roubara filhos a um pai e um pai aos filhos, e se Lady Macbeth houvesse sofrido o dessexamento que exigira aos espíritos do assassinato. Creio que se poderia sem mais complicação explicar a doença de Lady Macbeth, a transformação de sua insensibilidade em penitência, como uma reação à ausência de filhos, pela qual ela é convencida de sua impotência contra os decretos da natureza, e ao mesmo tempo advertida de que só pode culpar a si mesma se seu crime foi estéril da melhor parte dos resultados. (BLOOM, 2010, p. 504).

Lady Macbeth não tem filhos e não se interessa em tê-los, não demonstra interesse em gerar herdeiros do trono, pois, sua vontade é obter o poder. Ela se mostra racional e calculista com suas atitudes, e com isso, assemelha-se com atitudes masculinas. Alguns pesquisadores comparam a personagem de Lady Macbeth com a personagem bíblica Eva, que traça o destino de Adão dando-lhe a maçã proibida. Sobre este fato, Alves (2013, p. 63) comenta:

A heroína é um personagem que sabe o que quer e que age no sentido de satisfazer seus desejos, uma mulher que toma as rédeas de sua vida, que não espera pela decisão dos homens, nem aceita que as convenções sociais ou familiares determinem suas vontades. (ALVES, 2013, p. 63).

No quadro social, as esposas dos governantes só eram reconhecidas pela sociedade quando ocupavam, eventualmente, o trono. A posição da mulher na sociedade, quando se é

mulher de algum governante, é útil à sua procriação ser um varão. Torna-se o reflexo da continuidade do poder.

Lady Macbeth se tornou uma mulher fria e manipuladora. Sua impossibilidade de ter filhos a desvinculou de todos os laços afetivos que pudesse ter. Como esposa de um *Thane* primo do rei, pode ser que já houvesse amamentado alguma criança que não fosse sua, também podemos conjecturar que o casal já deveria ter tido algum primogênito, mas que teria morrido. Macbeth deve ter exigido da esposa que produzisse apenas filhos homens, para que sua linhagem permanecesse com *status* de nobreza.

De modo geral, a presença da personagem na dramaturgia contribui para identificarmos problemas que se desdobram até os dias atuais, no que concerne à relação entre o homem e a mulher, envolvendo os seus aspectos de dominação. Também identificamos a busca por uma felicidade ilusória através do poder e da ganância, que desenvolve ao longo da tragédia de Shakespeare. Essas são algumas considerações a respeito da personagem de Lady Macbeth.

3.3 CAFÉ MÜLLER (1978) DE PINA BAUSCH

A obra *Café Müller*, de 1978, possui algo particular na sua dramaturgia. A peça é dirigida pela coreógrafa alemã Pina Bausch, e traz na sua composição questões pessoais e inclusão de gestos do cotidiano. Há quem diga que a peça tem ligação direta com sua infância pelo fato de seus pais terem tido um restaurante. Quando questionada pela jornalista Vanessa Rato (2009) em entrevista para a revista PÚBLICO⁶⁷, Bausch responde: “Não... Não tem nada a ver com a minha biografia. Chama-se “Café Müller” mas não tem nada a ver com o facto de os meus pais terem tido um restaurante.”

Na obra em questão podemos identificar recorrências quanto à utilização dos elementos cenográficos e a presença de gestos do cotidiano. Na estruturação das células coreográficas, identificamos a inclusão de caminhadas, corridas e intérpretes sentados em cadeiras. O ambiente da peça se assemelha à estrutura de um café, com mesas, cadeiras e portas.

A obra estreou pouco mais de um mês após a estreia da versão inspirada em *Macbeth*, a versão da coreógrafa, dia 20 de maio de 1978 em Bochum, Alemanha. A peça tem

⁶⁷ Acesso em: <<https://www.publico.pt/2009/06/30/culturaipilon/noticia/pina-bausch---de-olhos-bem-fechados-235417>>.

aproximadamente 40 minutos de duração, sendo a mais curta em relação ao tempo de sua execução. O elenco da época era formado por Pina Bausch, Dominique Mercy, Hans Pop que foi substituído por Jean Laurent Saportes, Malou Airaudo e Nazareth Panadero. A parte da cenografia e figurino ficou à cargo de Rolf Borzik, que era companheiro de Bausch na época. A obra possui 41 anos de criação e suas primeiras apresentações foram realizadas em uma sala externa com paredes de vidro (Figura 6). O público se reunia em volta do espaço para apreciar a peça que, posteriormente, teve sua estrutura cênica adaptada para o teatro.



Figura 6. Postal de 40 anos de *Café Müller*.
Arquivo. Fotografia de Jan Minarik, Arquivo pessoal.

Sobre a composição sonora utilizada durante a ação da peça, foi usada sem cortes e com pausas de silêncio. Foram empregadas Árias femininas de *A Rainha Mágica* e *Dido e Aeneas* de Henry Purcell. Esta intenção composicional contribuiu para indicar uma atmosfera profunda, além do uso de canções tonais que giravam em torno de temas melancólicos. Para Nobert Servos e Gert Weigelt (SERVOS; WEIGELT *apud* FERNANDES, 2017, p. 224) sobre a escolha sonora, comentam:

As duas composições de Henry Purcell, Árias femininas de *A Rainha Mágica* e *Dido e Aeneas*, são canções tonais girando em torno da dor do amor e da separação, mágoa e desespero, são relativos em grande parte ao conteúdo da peça, os sentimentos de solidão e estranhamento, e a busca de ajuda pelos vários parceiros. (SERVOS; WEIGELT *apud* FERNANDES, 2017, p. 224).

No processo de montagem da peça *Café Müller*, foram feitas quatro versões dela, com a participação de quatro coreógrafos convidados: Gerhard Bohner, Hans Pop, Gigi Caciuleano e Bausch, porém só a versão de Bausch foi apresentada. Os coreógrafos decidiam alguns pontos

que cada versão deveria conter: “um café, a escuridão, 4 pessoas, uma garota ruiva entram, tudo fica quieto.” (apud SERVOS, 2008, p. 63)⁶⁸. Em entrevista para Vanessa Rato (2009) na revista Público, questiona Bausch sobre a gênese desta peça:

Pois... [risos]. A mim nunca ninguém me perguntou nada [risos]. Esta peça nasceu de um convite para fazer um trabalho à volta do [dramaturgo britânico William] Shakespeare, um trabalho baseado numa passagem do "Macbeth". Éramos uns quantos bailarinos, alguns atores e um cantor. Tínhamos 14 dias até à estreia e achei que não era suficiente. Decidi chamar mais algumas pessoas o Gerhard Bohner, Hans Pop, Gigi Caciuleano para uma coreografia que se passasse apenas numa sala, o Café Müller, em que cada um poderia fazer pequenas danças e contar as suas próprias histórias, ou até usar a sua própria música. Decidimos 12 pontos que tinham que entrar na peça: a senhora de cabelo vermelho, por exemplo. A dada altura achei que podia fazer um solo ou qualquer coisa para Malou Airaudó. E vieram também o Jan Minarik, o Dominique Mercy e a Meryl Tankard, que era nova na companhia. Foi uma surpresa termos acabado a peça de forma muito rápida e apresentámo-la. No fundo, são quatro diferentes "Café Müller" que fazemos juntos. Como vê, nada tem de privado ou pessoal. (BAUSCH apud RATO, 2009).

Utilizando o relato da coreógrafa, podemos identificar similaridades que afluem entre a peça literária de Shakespeare e a peça coreográfica de Bausch. Podemos observar intenções que se assemelham, como por exemplo, sonambulismo, manipulação, autoridade, amor, tragédia, relação entre homem e mulher. São narrativas que podemos identificar entre as peças.

Outro ponto a ser levantado em consideração sobre a gênese da peça *Café Müller* é que ela foi produzida logo após a montagem de *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen...* (1978). Esta peça constitui uma versão de *Macbeth* de Bausch para o teatro Bochum. Podemos sugerir a hipótese de que *Café Müller* pode ser um desdobramento da peça anterior.

No período de 1977 e 1978, o *Wuppertal Tanztheater* ficou marcado pela produção de muitos trabalhos coreográficos. Foram produzidas quatro peças num período de onze meses. São elas: *Komm tanz mit mir*, em maio de 1977; *Renata wandert aus*, em dezembro do mesmo ano; e “*Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen*”, em abril de 1978; *Café Müller*, em 20 de maio do mesmo ano.

Na construção de *Café Müller*, a coreógrafa solicitou que seus intérpretes criassem coreografias que depois seriam unidas e transformando-se numa única peça. Sobre este

⁶⁸ “a café, darkness, four people, someone Waits, someone falls over, is picked up, a red-haired girl enters, everything goes quiet.” (apud SERVOS, 2008, p. 63).

episódio, o intérprete Dominique Mercy, em entrevista para Marcelo Pereira (2018, p. 547, 548), comenta:

Uma vez que éramos alguns bailarinos, ela teve uma ideia com Rolf Borzik, que era seu namorado e o cenógrafo, para montar uma noite com outros coreógrafos. Então ela convidou um assistente, Hans Pop. Havia uma coreógrafa franco-romena, chamada Gigi Castigliano, e, também, Gerhard Bohner, que era um coreógrafo alemão contemporâneo. Ela então pediu que eles trabalhassem com a companhia, e montassem três pequenas e diferentes coreografias; e teve a ideia de achar um fio, algo que ligasse todas as peças; haveria, assim: um homem com óculos, um sofá e cadeiras, uma mulher com uma peruca e sapatos vermelhos. Tratava-se de algo que se poderia achar em cada uma das peças, passando por todo o programa; sendo cada um livre para usar como bem entendesse. Então, quando estávamos fazendo a peça *Macbeth* eles estavam trabalhando nisso e, quando nós retornamos de *Macbeth*, Pina perguntou a Malou e a mim, uma vez que ela queria acrescentar uma peça ao programa, se nós gostaríamos de participar. Pina sabia que nós tínhamos alguns problemas com outros bailarinos e outras coisas, mas ela disse: eu sei da situação, que é um pouco difícil e que vocês estão lutando, mas vocês aceitariam? E nós dissemos: sim, é claro. E essa peça era *Café Müller*. (MERCY *apud* PEREIRA, 2018, p. 547, 548).

Para o intérprete, ter participado da obra *Café Müller* foi uma experiência importante. Podemos notar que a estrutura coreográfica da peça possui recortes de células, onde cada intérprete ficou responsável pela construção da sua própria versão, posteriormente utilizando o sistema de colagem para a junção dos fragmentos.

A presença da coreógrafa como intérprete na peça intitulava uma visão de silhueta como uma *presença espectral*⁶⁹. Com o seu conjunto de elementos gestuais e figurativos, provocava esta ilusão cênica. Ela se mostra descalça e tateante no espaço, vestida apenas com um *négligé*⁷⁰ branco, com seus longuíssimos braços estendidos, cabelos longos e de olhos fechados. Bausch se põe a dançar sozinha naquele café, sonâmbula, que parece estar desamparada, entre um amontoado de mesas e cadeiras. Ela percorre todo o espaço cheio de obstáculos, ao mesmo tempo passa a leveza de quem vem tropeçar nas cadeiras e mesas que se desorganizam naquele espaço.

Podemos identificar uma similaridade entre a obra *Macbeth* e *Café Müller*. As ações metafísicas se prontificam nas duas obras. A personagem de Lady Macbeth no decorrer da trama tem crises de sonambulismo, já o seu marido vê aparições de fantasmas. Bausch pode estar representando essas simbologias com os seus gestos performáticos.

⁶⁹ Sinônimo de Fantasma;

⁷⁰ Robe feminino de tecido fino, transparente. Consiste em um vestido geralmente longo.

Podemos notar que a maior parte dos movimentos de Bausch são realizados de olhos fechados, como se estivesse se anulando da realidade e sua presença quase não é percebida. A maior parte de sua disposição cênica é no fundo do palco, colada na parede. Seus deslocamentos no espaço são poucos e sempre repetem a mesma ação, de andar de forma tateante com os olhos fechados e os braços estendidos.

Esta intenção de dançar de olhos fechados foi uma proposta desenvolvida durante o processo de criação da peça. Ela propôs a seus intérpretes que eles experimentassem as células de olhos fechados, mas eles não se sentiram confortáveis em se moverem desta forma. Sobre este experimento de dançar com os olhos fechados, Bausch (2011, *apud* WOSNIAK, 2018, p. 476) comenta:

Eu dancei Café Müller... Ficamos todos de olhos fechados. Quando fizemos de novo, não consegui sentir a mesma coisa... Um sentimento que me fosse tão importante... De repente percebi que faz muita diferença, estando de olhos fechados... Se olho para baixo [neste momento há sincronia entre gesto e palavra – Pina quando pronuncia ‘baixo’, olha para baixo e aponta o dedo indicador da mão direita] ou olho para cima [o mesmo procedimento sincrônico entre gesto e palavra acontece], desse jeito... Isto fazia toda a diferença. O sentimento certo apareceu na mesma hora... É impressionante como isso é crucial. O menor dos detalhes é importante... É uma linguagem que você aprende a ler. (BAUSCH, 2011, *apud* WOSNIAK, 2018, p. 476).

Para a coreógrafa, experimentar esta ação coreográfica foi como se “houvesse sempre um grande conflito entre aquilo que queremos tornar claro e aquilo que nos serve para nos escondermos.” (*apud* LIMA, 2008, p. 112). Esta intenção ocasionou múltiplos significados, pois toda a ação do movimento e sua leitura se modificam.

O seu processo criativo ultrapassa o campo externo da ação do movimento. Ela expande a sua percepção, aguça outros sentidos e amplia a sensação no ambiente. Dançar com os olhos fechados é uma potência que surge durante o processo de composição. Um relato de um intérprete (*apud* WOSNIAK, 2018, p. 479) cuja identidade não fora revelada, traz um relato sobre ver a presença de Bausch na peça *Café Müller*:

“[...] quantas vezes dancei Café Müller com Pina! Quantas vezes vi o cabelo dela, as costas, os braços... Quantas vezes, de olhos fechados [grifo da autora], eu a ouvi, sabendo que ela ouvia a todos nós... Mesmo fechados, os olhos dela viam tudo [...] [grifo da autora].” (Intérprete, 2011, *apud* WOSNIAK, 2018, p. 479).

Mesmo dançando com os olhos fechados, Bausch se fazia presente em cena com sua percepção e expansão dos sentidos. Com esta intenção ela consegue alterar e suavizar toda a

atmosfera densa que se instala durante a ação dos gestos. Ela consegue quebrar o contexto da repetição a partir do seu movimento (Figura 7).



Figura 7. Bausch e Airaudó em cena de ensaio de *Café Müller*.
Arquivo. Fotografia de Jan Minarik, Arquivo pessoal.

Podemos observar que o elenco de *Café Müller* dança entorno do vazio, como se buscasse o preenchimento de algo que lhe falta. Os movimentos conduzem gestos intensos, cada um contamina o outro com suas intenções. Sobre esta peça, Wesseman (2008, p. 51) comenta:

Café Müller é uma obra configurada ao espírito das danças macabras, de ritos em que a agonia e a proximidade da morte estão presentes. As cadeiras – que se tornam ícones da sua obra – as mesas de café remetem para a iconografia dos cemitérios, para o espaço fúnebre preenchido por uma dança de desalento, por uma dança de apelo, de expressão de perda num espaço social, mas onde o encontro é fugaz, temporário, descrente. As interpretações de então, da própria Pina Bausch e de Dominique Mercy, tornaram-se célebres pela capacidade única de expressão deste desalento num espaço que à partida seria de vocação social e de encontro: o Café. (WESSEMAN, 2008, p. 51).

No ambiente do café ocorrem oscilações de tensão entre os diversos corpos, que se apresentam em forma de diálogos corporais, com momentos de harmonia nos gestos. Comparando *Café Müller* com a obra *Macbeth*, existem semelhanças entre os personagens na sua formação coletiva (Figura 8). Neste momento da cena podemos observar que os intérpretes possuem momentos de alucinações, agindo como se estivessem à procura de algo. Podemos assinalar ações de tensão entre eles.



Figura 8. Cena da peça *Café Muller*.

Fonte. Fotografia de Graziano Arici, acesso em: <<http://blog.bam.org/2017/08/pina-bausch-in-her-own-words.html#more>>.

Nesta cena os personagens observam Dominique Mercy executando uma sequência acelerada na partitura corporal, sua ação nos remete a um episódio de loucura como se estivesse fora de si. Podemos identificar certas semelhanças entre esta intenção e o posicionamento de Macbeth, quando o personagem se depara com as aparições das pessoas que assassinou.

Paralelamente a esta cena, Bausch permanece de olhos fechados em estado de repouso, encostada na parede, como se estivesse travando um duelo com a sua própria consciência. Malou Airaud debruça-se sob a mesa no fundo do palco, como se estivesse sofrendo por algo. As duas personagens podem estar representando os episódios de sonambulismo e o remorso de Lady Macbeth.

As intenções dos intérpretes durante a peça em suas ações de alucinação nos sugerem uma metáfora das aparições metafísicas do rei. A imagem das três bruxas pode estar associada com a presença dos três intérpretes: Nazareth Panadeiro, Jean Laurent Saportes e Jan Minarik, conforme podemos supor pelas suas atuações na peça. Os três sempre trazem ações de estarem observando ou tomando conta dos demais participantes da cena.

Outro momento que podemos destacar na peça corresponde às pausas de silêncio que acentuam a melancolia e a dor trazida pela cena. As intenções coreográficas realçam a tensão que se instala no palco, além de ser esta, uma característica que identificamos nas peças da coreógrafa. O silêncio evoca o lamento construído na peça. Bentivoglio (1994) comenta que a obra é um pranto de amor inquietante sob uma maneira de pensar/representar a imagem do sofrimento. Notamos através das relações que se materializam numa constante docilidade, que é tensionada a partir do gesto.

Ainda sobre esta perspectiva, Bentivoglio (2008, p. 54), comenta:

Café Müller é uma lamentação de amor, uma metáfora doce e inquieta sobre a impossibilidade de um contato profundo. É um trabalho estruturalmente simples e emocionalmente flagelante, que impressiona pela sua pureza e coerência. A desolação ambiental, o langor fúnebre, a violência da tipificação do relacionamento do casal, constituem todos os elementos de verdade, de absoluta sinceridade expressiva – para além de psicologias ou simbologias e de qualquer tentativa de “realismo”. Todo o significado é confiado ao movimento: aos gestos e à dança. (BENTIVOGLIO, 2008, p. 54).

O silêncio que os intérpretes compartilham na peça despontam relações com o sofrimento e a ausência da fala reforça esta ideia. A disposição das mesas e das cadeiras amplia a dimensão da desordem, trazendo para o expectador, a sensação de que os intérpretes poderiam estar dançando em um mar de cadeiras vazias (Figura 9).



Figura 9. Imagem geral da estrutura da peça *Café Müller* de 1978.

Fonte. Acesso em: <<https://cosmic-answer-box.tumblr.com/post/51942022293/am-i-a-sap-for-liking-cafe-müller-as-much-as-i-do>>.

Acerca desse entendimento, Bentivoglio (2008, p. 54) expõe essa ideia da seguinte forma: “Na floresta de cadeiras vazias e gastas pesa a angústia de uma solidão remota.” Aquele ambiente de desordem coletiva acentua toda a dramaticidade no contexto da peça. Também podemos indicar o fato de desordem que se instalou no reinado de Macbeth.

A atmosfera que se instala em *Café Müller* enfatiza o som da respiração que se faz presente nas repetições agressivas e no efeito das cadeiras sendo arrastadas. A estrutura cênica da peça possuiu três grandes portas, mesas e cadeiras. Um lugar cinzento onde, metaforicamente, habitam seres metafísicos. Sobre essa atmosfera, Fernandes (2017, p. 226) comenta:

O cenário reflete dança como ausência, e como a própria impossibilidade da dança. Ao invés de apresentar um palco com dançarinos se movendo ou começando a se mover, a peça apresenta um palco cheio da ausência de corpos - mesas e cadeiras vazias, num espaço silencioso e pouco iluminado. É como se os eventos já tivessem acontecido. É nesse cenário que movimentos técnicos, cotidianos e funcionais interagem e enfatizam uns aos outros, buscando e explorando os meios da dança-teatro. (FERNANDES, 2017, p. 226).

A postura dos personagens se mantém durante a peça com as mesmas intenções estéticas. Eles são assinalados por suas roupas e pelas qualidades de seus movimentos. Bausch e Airaudo executam a mesma célula coreográfica, porém, são apresentadas em tempos diferentes. Do ponto de vista estético, Bausch se mostra de cabelos presos e uma camisola longa. Airaudo, de cabelos soltos e esvoaçantes e um vestido na altura dos joelhos. Ambas as personagens fazem caminhadas, balanços contra a parede, sequência de giros e quedas que a levam para o chão.

A única diferença nesta ação está no tempo com que cada uma das personagens realiza o movimento. Existe uma repetição entre as duas, pois, em alguns momentos na peça, parecem estar trabalhando com o reflexo no espelho. Neste caso, utilizam-se da imagem corporal da outra.

Nesta intenção coreográfica podemos indicar a representação da ansiedade que Macbeth sente durante a trama, causada pela transmutação na personalidade de Lady Macbeth. As duas intérpretes estabelecem um diálogo pautado pela dor, por uma suposta angústia manifesta em forma de desespero, compartilhando entre si as mesmas emoções e sensações.

Sobre a atuação da intérprete Nazareth Panadero (Figura 10), podemos notar que sua presença com movimentos do cotidiano na peça suavizam o ambiente denso, que é criado pela dramaturgia. Ela entra em cena usando *scarpins* e peruca vermelha, vestido azul em tons suaves e casaco pesado, que esconde parte de seu corpo, mas que é logo retirado para a realização de sua célula de movimento.



Figura 10. Nazareth Panadero em *Café Müller*.

Fonte. Acesso em: <<https://br.pinterest.com/pin/2814818488046862/>>.

Sua apresentação traz uma oposição à ação dos demais intérpretes, pois, ela nos dá um ar de vitalidade como se fosse a única que estivesse viva naquele café. Podemos estabelecer uma ligação com Macbeth, considerando que Panadero pode estar representando os pequenos lapsos de “sanidade” que o personagem teve no final da peça, quando percebeu que não havia compreendido a profecia das três bruxas.

Sua célula coreográfica se utiliza de movimentos comuns do cotidiano, tais como caminhadas e corridas. Sua ação de movimento faz parecer que ela está atravessando aquele mundo sombrio de angústias, melancolias e de sofrimento. Nobert Servos e Gett Weigelt (SERVOS; WEIGELT *apud* FERNANDES, 2017, p. 243) comenta sobre a personagem de Panadero:

A mulher de cabelos vermelhos (...) é a mulher da dança-teatro, que questiona, que busca, a única pessoa a notar o frenético trabalho do cenógrafo [Hans Pop, substituído pelo dançarino Saportes]. Ela trilha os caminhos que ele abre e aceita as possibilidades espaciais que ele oferece, mas também busca seu próprio caminho e faz seu próprio uso das propriedades do palco. Com seu vocabulário de movimento retirado da vida cotidiana – tão diferente do dos dançarinos – e seu traje – vestido, casaco, salto alto, peruca vermelha, incorpora o mais socialmente concreto, e assim o mais isibido e provocativo teatro do movimento. Ela se mostra mais consciente e interessada em seus arredores que os dançarinos. (SERVOS; WEIGELT *apud* FERNANDES, 2017, p. 243).

Panadero surge em cena observando e seguindo as ações que o intérprete Dominique Mercy realiza, ao que nos parece, querer salvá-lo de algo. Além disso a intérprete parece ser a única que tem consciência de seus atos. Sua atitude cênica se mostra interessada em observar cada espaço que se apresenta, demonstrando maior consciência das ações que ocorrem no palco.

O intérprete Jean Laurent Saportes aparece na peça quando Airaudo caminha de olhos fechados de um ponto a outro do palco. Ele retira todas as cadeiras da frente dela para que não esbarre nelas, sua ação de observar e retirar as cadeiras se repete ao longo da peça. Airaudo corre no palco, ultrapassando todas as barreiras físicas, realizando movimentos dispersos, cessando em alguns pontos do café e realizando movimentos circulares rotacionais, reforçando e intensificando os movimentos feitos com braços.

Essa movimentação é repetida em outras ocasiões e em seguida também é repetida por Bausch. Elas mantêm a qualidade de movimentos e mesmo desprovidas da visão, conseguem executar de forma semelhante a sequência. Em dados momentos elas conseguem se encontrar, realizando os mesmos movimentos de forma parecida e, em outros, Bausch se atrasa na realização da célula.

As quedas e balanços realizados por Airaudo se tornam mais obsessivos, enquanto Bausch realiza a mesma queda, o que nos parece que as duas estão se comunicando com suas ações, mesmo diante da ausência de fala. Sobre a mudança de significado, Fernandes (2017, p. 236) comenta: “O significado de tais movimentos passa a ser sua própria natureza repetitiva-transformadora dentro da ordem Simbólica.” São esses significados existentes nos movimentos que vão se alterando e sofrendo transformações conforme sua aparição.

Minarik realiza movimentos lentos, transmitindo serenidade em suas intenções. Sua função é manipular o curso da movimentação dos outros intérpretes. É evidente quando manipula a relação de Airaudo e Dominique Mercy como se fossem marionetes. Podemos reconhecer certa similaridade entre Macbeth e Minarik que, com suas ações cênicas, pode estar representando a profecia das bruxas, quando elas alteram toda a ordem cósmica do destino do personagem. Dominique Mercy é o intérprete que realiza movimentos próximo do solo, alcança intensidade na sua repetição que o faz deslocar-se por todo o palco. Ele parece estar vivendo um grande pesadelo, em um episódio de insanidade.

As sequências expostas em *Café Müller* se dão a partir de relacionamentos interpessoais e com os objetos que estão presentes no palco. Os intérpretes dialogam com toques delicados, existe manipulação do corpo do outro e alguns movimentos com agressão, que provocam exaustão. Podemos destacar, neste sentido, a cena em que Dominique Mercy e Panadero dialogam. A intérprete segue os passos de Mercy e se posiciona na sua frente, gesticulando de forma como se o estivesse beijando. Esta ação composicional se repete três vezes, até que ela consiga a atenção que queria e se beijam em cena. Este momento pode ser

comparado às tentativas de diálogo por parte de Lady Macbeth para com o seu marido, após a onda de crimes.

Quando Bausch e Panadero se encontram em cena, acontece uma troca de papéis (Figura 11). Panadero coloca o seu casaco e a peruca vermelha em Bausch, tornando-a o centro das atenções. Bausch permanece em cena de olhos fechados e vagando entre as cadeiras. As luzes diminuem, e aquele café onde performavam outros corpos, agora somente o da coreógrafa compõe aquela dimensão.



Figura 11. Nazareth Panadero e Pina Bausch em *Café Müller*.
Fonte. Acesso em: < <https://br.pinterest.com/pin/141581982012977452/>>.

A peça *Café Müller* se manifesta numa atmosfera de solidão. Os balanços contra a parede que Bausch e Airaudo realiza, podem assemelhar-se a uma possível tentativa e ultrapassar o físico para o metafísico. A parede é um elemento interpessoal ou representa a ausência de outro indivíduo, que deveria estar presente ali.

Também podemos destacar a cena dos intérpretes Airaudo, Mercy e Minarik. Ao sair da parede, Airaudo caminha em direção a Mercy. Saportes o retira-se de cena, isso porque não terá nenhuma ação. Minarik entra em cena com o emprego de comandar, usar o casal como se fossem marionetes (Figura 12).



Figura 12. Minarik, Airaud e Mercy em *Café Müller*.
Fonte. Acesso em: <<https://br.pinterest.com/pin/531987774728771135/>>.

Sua manipulação no corpo do casal se dá na seguinte ordem: move os braços de Mercy e põe Airaud em seu colo. Quando Minarik se distancia, ela escorrega dos braços de Mercy. Ele retorna para a cena e a ação se repete. No decorrer da repetição, aquele diálogo parece tratar de um reencontro. Sobre esta cena, Wähmann (2016, p. 89-90), descreve:

O bailarino está parado de perfil para a plateia. O cenário é o de um café composto por mesas, cadeiras de madeira, portas nas laterais e no fundo do palco. Um outro bailarino encarrega-se de retirar do caminho das bailarinas as cadeiras, abrindo espaço para uma delas avançar em direção ao que está ali imóvel. Seu caminhar é trôpego, seus braços estão estendidos em rotação à frente de seu corpo, palmas e mãos viradas para cima. Descalça e de olhos fechados, ela choca-se suavemente contra o bailarino, cheira seu pescoço. Eles se abraçam. Um terceiro bailarino adentra a cena por uma das portas cenográficas das coxias. Calmamente, desfaz a figura, desenlaçando os braços do casal um a um e reposiciona-os de forma a depositar a bailarina, deitada nos braços de seu par. Permanecem assim por alguns instantes: os braços dele cedem ao peso e ela despenca no chão, levantando-se rapidamente e abraçando o companheiro outra vez. O terceiro bailarino, que já se encaminhava para a saída, volta, desprende-os, novamente, rearranja os corpos e posiciona a mulher nos braços do homem. (WÄHMANN, 2016, p. 89-90).

A ação se repete várias vezes até chegar em um momento de ápice daquela intenção, a respiração dos intérpretes se modifica de acordo com a sua repetição, até o momento em que Airaud e Mercy realizam a movimentação sem a ajuda de Minarik, chegando no ponto em que são vencidos pelo cansaço e terminam a cena de forma ofegante, abraçados.

O casal se afasta, Airaud vai ao fundo do palco, senta-se de costas para o público, retira a sua camisola e espalha seu cabelo sobre a mesa demonstrando uma ausência de algo. Mercy, ao sentir o distanciamento de Airaud, realiza uma sequência de movimentos livres

junto com Bausch. Panadero entra em cena atravessando o mar cinzento. Ao terminar a sua movimentação no chão, Mercy senta-se de costas para o público com os braços esticados, na tentativa de conseguir algo. Bausch encontra-se da mesma forma, só que de pé, com os braços estendidos.

Bausch reinicia a cena dos braços, desta vez com movimentos mais velozes. Saportes retira as cadeiras, aumentando o espaço para que seja possível realizar algum movimento naquele lugar. Em seguida, todos os bailarinos voltam para a cena realizando as mesmas repetições que fizeram ao longo da peça. Bausch caminha de olhos fechados, Airaudó levanta-se e veste sua camisola e vai outra vez ao encontro de Mercy. Os dois iniciam uma sequência de giros que são repetidas por três vezes.

Panadero continua a seguir os passos de Mercy na intenção de protegê-lo de algo. Bausch e Mercy entram em cena, compartilhando a exaustão da repetição de seus gestos. Em seguida Bausch se levanta e retorna para a parede, enquanto Mercy permanece sentado, próximo também à parede.

Bausch vai para o fundo do palco em direção da porta giratória, permanece de olhos fechados e suavemente escuta-se o som da porta bater. Ao mesmo tempo, Airaudó e Mercy se reencontram e realizam a mesma sequência que Minarik propôs para eles. Airaudó volta a sentar-se na cadeira e Mercy sai correndo corre, realizando movimentos esvoaçantes pelo palco até chegar próximo à parede. Panadero acelera seus passos, seguindo Mercy. Enquanto isso, Saportes empurra as mesas e as cadeiras, causando a impressão de que irá aglomerá-las em um único lugar.

Panadero se posiciona no centro do palco retira cuidadosamente o seu casaco e seus sapatos, revelando os detalhes do seu vestido. Ao invés de realizar movimentos semelhantes aos demais intérpretes, ela cria sua própria linguagem usando movimentos diferenciados dos demais, que são efetivados com tranquilidade e sutileza.

Ao finalizar sua ação, Panadero retira-se de cena, veste seu o casaco, calça os sapatos e sai de forma rápida. Neste momento acontece o reencontro de Airaudó, Mercy e Minarik. Airaudó entra pela porta e caminha com os olhos fechados seus braços permanecem estendidos para frente, alterando-se com alguns tropeços. Desta vez Mercy encontra-se de joelhos, Minarik volta ao encontro do casal com caminhadas leves e tranquilas, intervindo novamente na relação entre os dois. Minarik carrega Airaudó que dá a impressão de flutuar sobre o corpo de Mercy, em seguida Mercy levanta rapidamente e o casal retoma o abraço e voltam a se separar outra vez em cena.

A peça *Café Müller* nos remete a um mar de cadeiras, onde os corpos dos intérpretes tentam atravessar, um lugar de sonhos, onde todos ali estão vulneráveis com suas ilusões. Não se sabe a quem cabe maior melancolia ou estado de alucinação. Para José Pedro Croft (*apud* Rato, 2009), “O trabalho de Pina Bausch tem isso, a força de quem vai para ao Inferno, mas sabe que volta a subir.” Cada intérprete compartilha suas ações em grupo e todos dialogam a partir de gestos e intenções coreográficas. Na peça, podemos notar um lugar de solidão, de estranhamento e a busca de todos os intérpretes por apoio físico ou metafísico.

3.4 POSSÍVEIS VERSÕES DE *CAFÉ MÜLLER*

Durante os anos de 1977 e 1978, o *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* produziu seis peças dirigidas por Pina Bausch e por seu assistente Rolf Borzik. As peças receberam os seguintes títulos: *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper* (1977), *Komm tanz mit mir* (1977), *Renate wandert aus* (1977), *Er nimmt sie ander Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* (1978), *Café Müller* (1978) e *Kontakthof* (1978). Nelas podemos identificar algumas similaridades existentes em suas narrativas coreográficas, estéticas e gestuais. Bausch, fazia a experimentação de cada trabalho a partir de questões individuais que eram experienciadas com todos do elenco, trazendo para a cena situações pessoais de cada intérprete, o que misturava com o contexto de cada produção.

O que trazemos aqui para análise e discussão é que, durante esses dois anos (1977-1978) de trabalhos realizados por Bausch, existiram algumas similaridades. As peças possuem um possível elo que as conecta tornando-as parte de um contexto maior. Destacamos alguns pontos:

1. Foi um período curto para a produção das peças, o que pode ter influenciado em algumas escolhas coreográficas;
2. A peça *Café Müller* pode ser considerada como um desdobramento da peça inspirada em *Macbeth*, pelo curto período para a sua produção;
3. Existem intenções coreográficas que se assemelham, além das narrativas abordadas;
4. A estética dos trajes e os elementos cênicos possuem semelhanças;
5. Existem sempre a relações entre homem e mulher, que partem em busca do amor e da troca de afetos. Esse é um tema recorrente nas peças em questão;

6. Existe sempre um participante da cena que observa toda a ação da peça, neste caso, apontamos as peças *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper* de 1977, *Komm tanz mit mir* de 1977 e *Café Müller* de 1978.

No ponto um, destacamos o fato do *Tanztheater Wuppertal* ter produzido seis peças num curto período, por exemplo: a peça *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper* teve sua estreia no dia 8 de janeiro de 1977. Quatro meses depois, estreava a peça *Komm tanz mit mir*, no dia 26 de maio de 1977. com um prazo maior, de aproximadamente sete meses, estreava a peça *Renate wandert aus*, no dia 30 de dezembro de 1977 e, no dia 22 de abril de 1978, estreou a peça *Er nimmt sie ander Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen*, em parceria com o teatro Bochum. Duas semanas depois, no dia 20 de maio de 1978, estreava a peça *Café Müller* e, sete meses depois, estreava a peça *Kontakthof*, no dia 9 de dezembro de 1978.

O espaço de tempo para a construção das peças citadas não seguia um prazo específico. O que podemos notar é que cada produção tinha o seu próprio tempo para montagem. Podemos considerar que o curto intervalo de tempo para a produção delas deve ter influenciado nas escolhas coreográficas. O que pode explicar a existência de algumas similaridades entre as peças, tais como: gestos, elementos cênicos, figurino e temáticas.

Houve uma modificação na estrutura estética dos artifícios do trabalho, quando foi produzida a peça *Arien* de 1979, com cenografia de Pabst. Essa peça incluía o elemento água em uma proporção maior como estética cenográfica. Proposta que só havia sido testada inicialmente na peça *Er nimmt sie ander Hand und führt sie in das Schloss die anderen folgen*, de 1978, produzida por Borzik, cenógrafo à época.

Sobre o ponto dois, a peça *Café Müller* pode ser considerada um desdobramento da peça inspirada em *Macbeth*. A coreógrafa comenta para Vanessa Rato (2009), como foi estruturada da composição coreográfica da peça:

Decidimos 12 pontos que tínhamos que entrar na peça: a senhora de cabelo vermelho, por exemplo. A dada altura achei que podia fazer um solo ou qualquer coisa para Malou Airaud. E vieram também o Jan Minarik, o Dominique Mercy e a Meryl Tankard, que era nova na companhia. Foi uma surpresa termos acabado a peça de forma muito rápida e apresentámo-la. No fundo, são quatro diferentes “Café Müller” que fizemos juntos. Como vê, nada tem de privado ou pessoal. (BAUSCH *apud* RATO, 2009).

A coreógrafa comenta que existe quatro versões de *Café Müller* em uma única peça e, por este motivo, podemos dizer que pode ter acontecido de alguns intérpretes terem partido de questões da dramaturgia da obra de Shakespeare, além de se valerem das mesmas intenções coreográficas trabalhadas na peça anterior. Destacamos a seguinte fala de Bausch, sobre a gênese da obra *Café Müller*: “Esta peça nasceu de um convite para fazer um trabalho à volta do [dramaturgo britânico William] Shakespeare, um trabalho baseado numa passagem do “Macbeth.” (apud RATO, 2009). Desta forma, podemos identificá-la como outra versão da obra *Macbeth*, de Shakespeare.

No ponto três, destacamos as intenções coreográficas que se assemelham entre as peças, como: corridas, caminhadas, uso da repetição, gestos, estão presentes na estrutura coreográfica das seis peças. As narrativas também se assemelham, como por exemplo, obras inspiradas em contos, temática amor, submissão, autoridade do homem sobre a mulher, entre outros temas. Esses pontos podem ser identificados nas obras já mencionadas.

Quanto ao ponto quatro, podemos destacar a semelhança existente nos trajes sociais, como: ternos, vestidos, sapatos, casacos, chapéus, *negligés*, que enfeitam os corpos dos intérpretes em suas aparições. Além disso, os trajes sociais definem papéis durante toda a ação da peça. Também podemos identificar na cenografia, elementos análogos em sua composição. Em todas as peças podemos identificar mesas, cadeiras, brinquedos infantis, pianos, portas, janelas, que ajudam na composição do cenário. Além da estética encontrada nelas, existe uma ambiência própria, como: um café, um pátio de encontros, uma montanha, um castelo, uma sala em desordem e um pátio externo de uma casa. Elas contribuem na aproximação de leituras e indicam semelhanças com a experimentação do cotidiano.

No ponto cinco podemos identificar a presença forte nas relações entre o homem e a mulher, pois, todos partem em busca do amor e da troca de afetos. As mulheres são cobiçadas, desejadas e vendidas como mercadorias, os homens manipulam e controlam o duelo entre os sexos, a busca pelo poder é apontada e questionada de formas distintas. Bausch traz esses temas na estrutura de cada peça como motivo cênico que apresenta o cotidiano com um pouco de humor.

As peças *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper* (1977), *Komm tanz mit mir* (1977) e *Café Müller* (1978) se relacionam na sua estrutura composicional, por conter a presença de um intérprete que observa toda ação da peça. Barba-Azul parece observar todo o desenvolvimento da peça, como se estivesse recordando seus crimes. O mesmo ocorre em *Café Müller*. Na maior parte da peça Bausch nos dá a impressão

de estar presa num sonho e toda a ação que ocorre naquele lugar se parece com suas lembranças. A única diferença está nos gêneros. Em *Barba-Azul*, toda a observação é feita por um homem e, em *Café Müller*, por uma mulher. Em *Komm tanz mit mir*, a observação está presente no desenvolvimento da peça, onde a moça de vestido vermelho tenta obter contato físico e visual com o intérprete que está de terno branco. Ele ignora todo o contato com ela, não correspondendo às suas expectativas.

A seguir, faremos uma análise comparativa, estética e conceitual das peças mencionadas e aquelas produzidas por Bausch, em 1977 e 1978.

3.4.1 *Blaubart - beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper (1977)*

A peça *Blaubart- Bein Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzogs Blaubarts Burg"*⁷¹ é inspirada no conto *Barba-Azul*⁷² de Charles Perrault⁷³. Na versão de Bausch acontece uma transição de gêneros, pela qual os personagens principais ressaltam com suas intenções cênicas, a busca de poder entre os sexos. A ação da obra acontece num grande pátio que parece estar abandonado, o chão é coberto por papel picado, o que nos dá a visão de folhas secas. Esses elementos cenográficos e as relações que ocorrem no palco acentuam uma atmosfera sombria e misteriosa. Além disso, a obra traz uma linguagem dramática e melancólica, frisando as relações entre o homem e mulher.

⁷¹ *Blaubart- Bein Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzogs Blaubarts Burg"* cuja sua tradução significa *Barba-Azul- Ouvindo uma gravação em tape de "O Castelo de Barba-Azul" de Bela Bartók;*

⁷² Barba-Azul era um homem muito rico, possuía uma barba de tom azul. Morava em seu castelo uma senhora com suas duas filhas. Certo dia ele pede a mão das moças em casamento, mas nenhuma aceitou, por medo. Ele já havia se casado outras vezes e suas esposas desapareciam misteriosamente. Para agradá-lo, elas resolvem passar uns dias na casa de campo. Ele as dá a chave de todos os quartos do castelo e poderiam visitar todos os quartos, mas a chave menor não poderia ser usada. As moças com curiosidade resolvem visitar o quarto, quando entram no quarto se deparam com manchas de sangue no chão e nas paredes e vários corpos. Descobriram então, o motivo do desaparecimento das esposas. Desesperadas deixam cair a chave no chão, tentam limpar a chave e o sangue não sai. Quando Barba Azul retorna para o castelo, ele sente falta da chave e pede que elas devolvam para ele. Quando devolvem, ele percebe que elas entraram no gabinete e diz que elas vão ter o mesmo destino das outras. A moça pede alguns minutos para fazer orações, ela corre para o seu quarto cujas janelas davam para a casa da mãe, pede ajuda. Rapidamente, alguns soldados que cavalgavam naquela direção. Quando a jovem seria morta, os soldados entram no castelo, Barba Azul tenta fugir, mas tropeça numa pedra bateu a cabeça e morreu. Como não tinha parentes, a jovem era a única herdeira e ficou com todos os bens. (PERRAULT, 1981);

⁷³ Charles Perrault, escritor francês do século XVII, que estabeleceu bases para um novo gênero literário intitulado como conto de fadas.

A obra tem início quando uma mulher aparece deitada com os braços estendidos e um homem vestido com um sobretudo está sentado numa cadeira branca, na sua frente tem uma vitrola antiga onde toca, a ópera *Blaubart*. A atmosfera que se instala na peça é de que ambos estão vivenciando momentos de solidão. Sobre a postura do personagem Barba-Azul na versão de Bausch, Lima (2008, p. 34) argumenta:

[...] se delineia como um homem angustiado com o lugar de algoz que ocupa, mas ao mesmo tempo preso a esse lugar, incapaz de se libertar desse determinismo que o ultrapassa e o impede a ocupar seu destino de homem. Presa nessa teia também está Gertrud, na posição de vítima, resistida com o lugar do feminino, ou pelo mesmo que se espera dele. (LIMA, 2008, p. 34).

Com esta descrição, podemos identificar que o personagem pode estar relacionado com a posição do homem na sociedade. Sua postura na peça nos remete a imagem de um homem autoritário, que vê a mulher de forma frágil e submissa. A mulher humildemente deixa acontecer os toques agressivos de Barba-Azul, neste caso, ela não se torna vítima e sim, usa sua fragilidade como arma contra o homem. Esta imagem de submissão da intérprete se confirma quando ele se levanta da cadeira e caminha na sua direção, ela permanece imóvel no chão, ele se aproxima, e se deita em cima da personagem. Inicia uma cena na qual ela é arrastada pelo chão, até outro ponto do palco.

Em seguida, ele se levanta e vai em direção à vitrola e retoma a música, ele sai correndo e repete a ação de arrastar a mulher. A última repetição se modifica na disposição do corpo dele. Desta vez, ele encontra-se deitado de costas para ela, enquanto ela segura a sua cabeça até chegarem próximo da vitrola (Figura 13).



Figura 13. Cena da peça *Blaubart* de 1977.

Fonte. Acesso em: <www.pina-bausch.de/en/rieces/works.php>.

Essa imagem afirma a submissão e a fragilidade, além de trazer conflitos interpessoais entre o casal. Eles descolam-se até o fundo do palco com a mesma qualidade de movimento, que parece deixar o personagem muito impaciente. Quando chegam ao fundo, a estrutura coreográfica modifica e se complementa a partir de quedas com a inclusão de braços. O intérprete corre em direção a outro ponto do palco e em seguida ela corre de forma acelerada, na busca em estabelecer trocas de afetos.

Durante a peça a atmosfera construída inicialmente se modifica com cenas de surtos depressivos. Acentua o caos que se instala, além das cenas agressivas entre o casal, “a sexualidade é reduzida à sua essência animal; a violência atinge seu ponto alto no ato sexual” (SERVOS, 2008, p. 47)⁷⁴, quando Barba-Azul a veste com todos os trajes sociais, ele está impondo sua posição social de dominador, deixando-a imóvel com todas as vestimentas, como se estivesse saindo vitorioso do duelo entre os sexos. O personagem tenta reverenciar o passado e seus crimes cometidos contra suas esposas desaparecidas.

Quando o casal chega no fundo do palco, eles repetem pequenas sequências e, aos poucos, aquela ação vai se transformando em toques agressivos, que só cessam quando Barba-Azul a segura. A personagem protagonizada pela intérprete Beatrice Libonati tenta receber

⁷⁴ “Sexuality is reduced to its animal essence; the violence reaches its high point in the sexual act.” (Servos, 2008, o. 47).

gestos afetivos de Barba-Azul, que é interpretado por Hans Beenhakker. As respostas desses afetos são agressivas e violentas, os dois parecem travar um diálogo invasivo (Figura 14).



Figura 14. Cena da peça *Blaubart*.

Fonte. Aceso em: <www.pina-bausch.de/en/riecees/works.php>.

O Barba-Azul arquitetado por Bausch demonstra sua autoridade através de toques agressivos e bruscos sobre a esposa. Reforça a ideia de autoridade e de poder, essa atmosfera cênica é evidenciada quando Barba-Azul carrega a intérprete, o qual vamos denominar esta ação como carregas. Elas são identificadas em outras peças, como *Er nimmt sie ander Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen*, quando a personagem é carregada para outros pontos do palco com a intenção de estar desfalecida; em *Komm Tanz mit mir*, quando a mulher de vestido vermelho é carregada pelos intérpretes masculinos; em *Café Müller*, nas carregas do casal Ariuado e Dominique Mercy; e em *Kontakthof*, quando a intérprete Panadero é carregada por todos os intérpretes masculinos.

Também existe manipulação na peça, que podemos identificar quando Hans Beenhakker manipula a música. As pausas que existem em *Blaubart* são recorrentes a partir de uma canção. O personagem define quando devem se movimentar, seja pela canção na vitrola

ou por suas palmas compostas com risos. Segundo Servos (2008, p. 45), sobre o tocador⁷⁵ na peça a música, “[...] é a integridade na ação teatral, o significado do gravador se eleva além de uma necessidade técnica.” O manipulador reafirma o poder de controle que ele estabelece entre as mulheres.

A música é o elemento essencial na produção, o gravador é o acessório dominante na peça. Ela integra toda a ação teatral e demarca o ritmo que as intenções coreográficas que ocorrem entre Barba-Azul e a mulher, passando a ser considerado como um instrumento de tortura.

Em seus toques agressivos em Beatrice Libonati nas carregas e no controle de suas ações em cena, sua imagem de obediência ao comando do Barba-Azul reforça a ideia de submissão, quando a ação de a arrastar pelo palco retorna. Mas com outras configurações estéticas, desta vez ele está de pé (Figura 15).



Figura 15. Cena da peça *Blaubart*.

Fonte. Acesso em: <www.pina-bausch.de/en/rieces/works.php>.

Essa imagem do personagem em arrastá-la pelo palco, pode ser representativa dos *flashes* de lembrança de seu passado com as outras esposas. Em diversos momentos, Libonati aparece de cabeça baixa, dando a alusão de ter perdido a cabeça. Podemos considerar como uma intenção coreográfica referente a obra de Perrault. O ato repetitivo se torna uma ameaça fazendo que uma carícia a um ato de agressão. Eles se unem e renegam-se a todo momento na

⁷⁵ Objeto cênico é explorado pelo Barba-Azul para trazer a intensidade tonal da música ao corpo.

obra, mas esses encontros traz um amor, um afeto visceral, que é interrompido por um ato extremamente agressivo de ambas as partes.

Quando Libonati é interrompida na execução da sequência, começa outra sequência com movimentos abstratos. Durante a peça se escutam ruídos e sussurros que habitam aquele pátio descuidado, nutre um olhar de solidão e angústia, dor e surtos melancólicos que mantêm os corpos presos naquele lugar.

Barba-Azul ilustra um homem em meio aos conflitos, usurpa através de seus atos agressivos um homem sombrio e misterioso que se afunda em lembranças. Podemos compará-lo com a imagem de Macbeth, quando o rei estava cego pela ganância e a esposa se culpava pelas mortes. Na peça, o personagem observa todas as ações que ocorrem, o mesmo acontece em *Café Müller*, a partir do olhar de Bausch.

Também é perceptiva a troca de personagens entre Beenhakke e Libonati. Eles compõem um contrato que é encarado com atos de dominação. Conforme seus contatos se intensificam na peça, ocasiona uma inversão de personagens, o que antes ela era dominada, após muitas repetições modifica o contexto, passando a ser dominadora. Sobre a obra Barba-Azul, Katia Conton (1994, *apud* FERNANDES, 2017, p. 175) comenta:

Perrault escreveu Barba-Azul como uma mensagem de alerta contra o coquetismo feminino, afirmando claramente os perigos da curiosidade e desobediência das mulheres (...). Na obra de Bausch, o sentido é constantemente remexido e a evolução narrativa é substituída por longas repetições. (CANTON, 1994, *apud* FERNANDES, 2017, p. 175).

Podemos observar que a imagem da mulher ao longo da história a define como um ser frágil e um alvo de fácil dominação. No feminismo⁷⁶ a mulher busca por seus direitos, defende sua postura e busca a valorização da sociedade. Existe uma cena em que o personagem Beenhakke se mostra acuso. Trata-se do momento em que as intérpretes caminham de forma lenta, viram-se para os homens e os puxam pelos pés de forma agressiva. Em seguida, elas retornam para a parede como se estivessem coladas (Figura 16) e a cena se repete por várias vezes, até permanecer em cena somente o Barba-Azul, sentado na cadeira.

⁷⁶ Movimento que defende os direitos das mulheres na sociedade.



Figura 16. Possível versão de Bausch das esposas coladas na parede.
Fonte. Acesso em: <<https://www.pinterest.co.uk/pin/568086940468299839/?lp=true>>.

Hans Beenhakke aparentemente está sozinho no palco, as outras intérpretes permanecem coladas na parede, passando a fazer parte da cenografia. Em um determinado momento elas despencam no chão e inicia-se uma sequência de gritos e uma espécie de valsa, o qual se apresenta de forma diferenciada.

Neste momento, Libonati reaparece e repete uma sequência com torções. As demais intérpretes vão em direção a Beenhakke que está sentado na cadeira (Figura 17). Elas dão início a sequencias com toques, até que ele se sente incomodado e tenta se afastar. A ação das intérpretes só é interrompida quando Libonati o abraça. Essa intenção cênica também observamos na peça *Kontakthof*, quando Panadero recebe afetos dos intérpretes.



Figura 17. Cena de afeto em *Blaubart*.
Fonte. Acesso em: <www.moving-moments.de>.

Outro momento na peça que destaca a autoridade, é marcado quando a intérprete Julie Shanahan entra em cena com uma boneca e põe-se no centro do palco. Ela se exhibe para a boneca, fazendo gestos de como estivesse passando batom. Beenhakke entra trajando roupas íntimas e faz poses de fisiculturismo mostrando seus músculos para a boneca (Figura 18), ele tenta impressionar a mulher com seu condicionamento físico. Podemos considerar que esta intenção cênica pode estar atrelada ao próprio ato da conquista, quando ele se posiciona como um homem confiável e gentil, mas após os descumprimentos de suas ordens ele se enfurece, revelando a sua verdadeira face para as mulheres com quem se casou, punindo-as com a morte.



Figura 18. Elementos do universo infantil na peça *Blaubart* de Bausch.
Fonte. Acesso em: <www.pina-bausch.de/en/rieces/works.php>.

Essa intenção ressalta a força que o personagem Barba-Azul tenta passar durante a peça. A imagem de um homem autoritário que utiliza sua masculinidade como um atrativo de sedução. A utilização de brinquedos como elementos cênicos, a coreógrafa utilizou em outras peças, como *Er nimmt sie ander Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen*, quando os intérpretes retiram de uma caixa de papelão vários brinquedos e em *Kontakthof*, quando uma intérprete sobe em cavalo de carrossel e faz menções de quem cavalga sobre ele, trazendo para o espectador possíveis leituras de infância.

Outra intenção que podemos destacar na peça é o momento em que Beenhakke permanece imóvel com os braços estendidos. Libonati conduz todo o movimento, lançando o seu corpo para os braços do intérprete. A cena de carregas podemos identificar em todas as peças sendo aqui tratadas, além da inclusão de grandes filas.

A obra *Blaubart- Bein Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzogs Blaubarts Burg"* de Bausch, traz um ar de mistério, de melancolia e um jogo de

dominação. Aborda temas que envolvem sexo, desejo e vazio, além de trazer dança, ópera, teatro, pantomima e cinema. Bausch realça, a partir das ações coletivas, a autoridade diante dos mais frágeis. Utiliza-se do jogo da sedução e amplia a sua masculinidade a partir de gestos agressivos. A coreógrafa traz reflexões sobre a postura feminina e como a sociedade a vê.

3.4.2 *Komm Tanz mit Mir* (1977)

A peça *Komm tanz mit mir*⁷⁷ teve estreia no dia 26 de maio de 1977, em Wuppertal, com aproximadamente 90 minutos de duração. A peça gira em torno de um casal, a mulher é interpretada por Josephine Ann Endicott, que aparece em cena trajando um vestido vermelho e o homem é interpretado por Urs Kaufmann, vestindo com um terno branco. Na peça também tem a presença de outros intérpretes, mas o que os diferencia do casal principal são os trajes sociais. Os homens estão vestidos com roupas pretas e um casaco que tem um aspecto pesado e as mulheres estão de *negligés* brancos.

Na cenografia da peça, o fundo do palco possui um grande tecido branco que causa a impressão de estar cobrindo toda a estrutura do palco. Também se nota uma cadeira de praia na cor branca e galhos secos compondo a cenografia (Figura 19), o tom da cadeira também é a mesma na peça *Blaubart*. A presença de cadeiras é um elemento recorrente nas peças de Bausch.



Figura 19. Cena da peça *Komm tanz mit mir* (1977) de Pina Bausch.

Fonte. Acesso em: <<http://www.pina-bausch.de/de/stuecke/detail/show/komm-tanz-mit-mir/>>.

⁷⁷ *Komm tanz mit mir* cuja sua tradução significa *Vem dançar comigo*.

Antes de iniciar a peça, um intérprete vestido com um sobretudo pesado e um chapéu preto, puxa calmamente pelos corredores um chapéu pendurado em uma longa vara de pescar que está atrás dele. No início da peça tem uma porta aberta, que permite ver uma sala branca ao fundo, as mulheres estão com roupas de verão e os homens com sobretudo. Todos estão dançando em círculos e cantando *Hoppe, Hoppe Reiter*⁷⁸, uma cantiga infantil que narra os perigos que um montador de cavalo, ao cair, poderá enfrentar.

Nesta porta Urs Kaufmann está de terno branco e óculos escuros, sentado em uma espreguiçadeira, observa toda ação que ocorre, olha o mundo infantil, cheio de segredos. A porta então se fecha, a cortina sobe e revela o quarto branco com um escorregador ao fundo, A paisagem é de inverno e cheia de galhos secos de bétula e árvores inteiras compõem um cenário de inverno, o chão está sujo com marcas de derrapagem, o escorregador com traços de tentativas fracassadas de ascensão.

Komm tanz mit mir, é um mundo poético de desejos e sonhos de tempos passados, semelhante a uma ilustração de contos de fadas. Azevedo (2012, p. 79) comenta que a obra fala da inocência perdida, onde “O passado e o presente dialogam de forma estreita e em seus jogos há também perseguições, desafios, recordações, sonhos e um toque de amor misteriosos e cruel.” Bausch ultrapassa os limites existentes na dança e no teatro, onde todos os estímulos dos intérpretes terminam de forma fracassada, revelando seus pontos fortes e fracos para o público.

Paralelamente a este momento, alguns intérpretes deslizam da grande tela branca que está no fundo do palco. Essa intenção do personagem principal que observa tudo a sua volta, podemos encontrar em cenas como a da figura de Bausch em *Café Müller* e de Hans Beenhakke, quando observa todos os flashes de seu passado em *Blaubart- Bein Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper “Herzogs Blaubarts Burg”*.

Na dramaturgia da peça também podemos identificar a introdução de falas. Os personagens principais fazem questionamentos, Kaufmann pergunta para Josephine An Endicott se ela está naquele lugar por muito tempo. A intérprete se mostra tímida e, num

⁷⁸ “Hoppe, hoppe Reiter, wenn er fällt dann schreit er. /Fällt er in das grüne Gras, macht er sich die Hosen naß. /Fällt er in den Graben, fressen ihn die Raben. /Fällt er in die Hecken, fressen ihn die Schnecken. / Fressen ihn die Müllermücken, die ihn vorn und hinten zwicken. / Fällt er in den Sumpf, dann macht der Reiter plumps.” Sua tradução: “Hoppe Hoppe cavaleiro, quando ele cai ele grita. /Se ele cai na grama verde, as calças ficam molhadas. /Se ele cai na vala, o corvo o devora. / Se ele cai na cerca, os caracóis o comem. / Comendo os mosquitos no lixo, na frente e atrás do traseiro dele. / Se ele cai no pântano em seguida, o cavaleiro fica desajeitado.” (Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/kinderlieder/hoppe-hoppe-reiter-traducao.html>>).

primeiro momento, ignora a pergunta. Esta ação de questionamento é vista na peça *Er nimmt sie ander Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen*, quando os intérpretes se sentam enfileirados e começam a falar de forma aleatória.

Kaufmann, por não receber nenhuma resposta, dá início a uma espécie de comércio ao tentar vender as outras intérpretes que estão em cena. Essa intenção de venda também faz presença na peça *Kontakthof* onde homens e mulheres enfileirados demonstram parte de seus corpos como se estivessem à venda, e *Viktor* (1986), onde um intérprete vende peças antigas.

Josephine An Endicott ao ver esta ação, começa a descrever seu corpo a partir de movimentos de dança. É o ponto de partida para a concepção desta peça, onde a intérprete tenta interagir e obter a atenção do personagem principal. A maior parte de suas tentativas são ignoradas pelo parceiro, ela é bastante insistente e faz com que o amor gere o ódio por conta de suas intenções por afeto.

A intérprete é ignorada várias vezes em resposta a isso, ela acelera sua movimentação e se mostra inquieta. Ela se apoia nos braços dos intérpretes que fazem uma fila e começa a cantar: “*vem dançar comigo, vem na dança comigo, tenho um avental branco para não deixar de fora, não deixe o avental ter buracos!*”, o seu olhar se mantém direcionado para a imagem de Kaufmann (Figura 20). Existe uma repetição na canção, que vai se transformando em gritos de desespero.



Figura 20. Exemplo de filas em *Komm tanz mit mir*.

Fonte. Acesso em: <<http://www.walter-lindenberg.de/pina-bausch/>>

Esta ação se repete algumas vezes e em todas as repetições é acompanhada por sua cantoria. A cena inicia-se no fundo do palco com todos enfileirados e a intérprete é levada até a boca de cena, quando eles se viram e retornam para o fundo do palco, repetindo a mesma ação. Na segunda repetição existe uma mudança, ela está sobre os ombros de um intérprete e

continua tentando fazer alguma espécie de contato com Kaufmann. Na terceira repetição ela é carregada por dois intérpretes até a boca de cena.

A caminhada de Kaufmann se torna progressiva conforme a intérprete começa a cantar. Ele parece não se importar com a canção e continua a ignorar suas tentativas por contato. Josephine An Endicott se mantém num ritmo intenso na sua insistência em conseguir que ele vá dançar com ela, sempre fracassando. Suas ações ocasionam agressões por troca de afetos e, por trás das belas canções musicais, Bausch revela o verdadeiro horror e a necessidade de afeto pelo outro.

No decorrer da repetição ela vai se desapontando com suas tentativas malsucedidas, a intérprete se frustra por não conseguir estabelecer algum tipo de comunicação. Ela dá início a uma sequência com torções no chão por não ser retribuída da forma que queria. Sobre esta sua ação cênica, podemos interpretá-la como uma tentativa de autopunição pelas tentativas fracassadas, leva a imagem do seu sonho de sedutora para algo grotesco. Mas nenhuma das suas tentativas a ajudam nesse sentido pois, ela apenas consegue o distanciamento e a frieza do homem.

A intérprete de vestido vermelho a partir de seus esforços, gestos dolorosos e repetitivos, tenta conseguir alguma atenção de Kaufmann. No decorrer da peça, a intérprete consegue ter a atenção desejada. Kaufmann dança com ela e, de forma sutil como se estivesse sussurrando algo, repete a frase: “*vem dançar com....*”. Na peça, é evidente a existência de uma luta entre os gêneros, a persistência da mulher faz com que consiga a atenção do homem. Além disso, é possível observar que a intérprete faz uma espécie de jogo de sedução para conseguir o que deseja.

Em todas as suas ações cênicas ela parece estar querendo impressioná-lo. Nesta peça de Bausch estão presentes questões pessoais que envolvem as relações afetivas. Além disso, identificamos temas como: amor, morte, felicidade e dor.

Nesta peça, as mulheres se mostram muito frágeis com suas roupas pessoais e com os seus gestos, elas iniciam uma ação agressiva, pegam os galhos secos e batem na cabeça dos intérpretes. Porém, em estímulo aos toques agressivos dos homens, eles também pegam os ramos e acertam as mulheres. É uma cena de poder, de querer governar e ser governado, que ressalta a maneira pela qual a sociedade vê as mulheres, ao longo do tempo, como sexo frágil e submisso.

Podemos comparar este momento na peça *Blaubart- Bein Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper “Herzogs Blaubarts Burg”*, quando as intérpretes

que estavam coladas na parede caminham em direção ao Barba-Azul e fazem gestos de carícias. A priori, o que são apenas gestos carinhosos, se transformam em algo obsessivo e traz inquietações para o intérprete.

A mulher de vestido vermelho denuncia todos os estágios de uma busca desenfreada por aceitação, ela se pune a cada tentativa fracassada, consegue revelar as transgressões humanas a partir de seus gestos. Levando para um ponto doentio e obsessivo em ser amada por alguém.

3.4.3 *Renate wandert aus* (1977)

No dia 30 de dezembro de 1977 estreava a peça *Renate Wandert aus*⁷⁹, na Casa de Ópera Wuppertal. Podemos considerar esta montagem como uma opereta, por trazer em sua dramaturgia, várias falas que se alternam e uma temática leve, quando comparada com as demais peças produzidas por Bausch.

Os trajes e a cenografia foram produzidos por Rolf Borzik, com a colaboração de Marion Cito e Hans Pop. Na trilha sonora foram utilizadas composições musicais de autores como Barry, Bergmann-Legrand, Gregor Mancini, Rodgers, Schulz-Reichel, Winkler, Francisco Silva de Souza e Max Steiner. Além de trilhas sonoras inspiradas em filmes como: *Gone with the Wind*.⁸⁰

Durante o processo criativo da peça, a sala de ensaios do grupo se tornou pequena para os vários experimentos e o ritmo com o qual avançava a produção desta montagem. De acordo com Bentivoglio (1994, *apud* SILVEIRA, MUNIZ, 2014, p. 49) comenta:

(...) durante a montagem de *Renate Wandert Aus* (1977), a sala de ensaios do Teatro Opernhaus, sede da companhia, tornou-se muito pequena para as novas experiências. Foi necessário, então, encontrar um novo espaço, que deveria ser perto do teatro. O *Lichtburg* foi considerado ideal, e, reformado, tornou-se a sede dos ensaios da companhia. (BENTIVOGLIO, 1994, *apud* SILVEIRA, MUNIZ, 2014, p. 49).

A peça traz uma reflexão sobre romances baratos, relacionamentos clichês, que são comercializados pelos meios de comunicação, muitas das narrativas apresentadas na ação da obra parecem ter saído direto de histórias de ficção policial ou de histórias em quadrinhos.

⁷⁹ *Renate Wandert aus* cuja sua tradução significa *Renate emigra*;

⁸⁰ Filme *E o Vento Levou* de 1940, é um filme de romance histórico épico americano de 1939, adaptado do romance *Gone with the Wind* de 1936, escrito por Margaret Mitchell.

Existe romance e fantasia por trazer para alguns intérpretes uma postura de realeza, como a existência de príncipes e princesas. Porém, este mundo de ficção é destruído quando a realidade é revelada.

Também podemos identificar a personificação de heróis que são representados pelas formas mais clichês que, ao longo do tempo, são ilustrados no cinema e apresentados como bonitos, fortes e sempre procurados pelas mocinhas em perigo. A respeito das características do herói, Pedro Vaz (2006, p. 49) comenta:

Os heróis são o símbolo de esperança, transformação, persistência e determinação, principalmente em filmes hollywoodianos, onde este, na grande maioria das vezes, alcança seu objetivo, ainda que sofra um pouco para ultrapassar determinadas dificuldades durante sua jornada. (VAZ, 2006, p. 49).

Eles representam o reflexo da sociedade, uma ideologia de pessoas perfeitas se instala ao ponto que “fixam em um universo relativamente coerente, não simplesmente uma relação real, mas também uma relação imaginária, uma relação real dos homens com as suas condições de existência” (POULANTZAS, 1977, p. 201-203, *apud* VAZ, 2006, p. 21) imaginária investida em uma relação. Como reflexão crítica da sociedade, apresenta uma concepção de mundo, pois, na medida que se relaciona com outros grupos, o indivíduo busca representar sua forma pessoal de visão e interpretação deste fato social.

Nesta peça, o mundo cotidiano se choca com o mundo da fantasia. Bausch traz os anseios e desejos de histórias ilustradas nos contos de fadas, mas em oposição a ideia de mundo perfeito das fábulas, ela disseca as falsas promessas com um pouco de humor. Trazendo para a cena a linguagem apresentada na dança-teatro, resgata a realidade do cotidiano. Vale ressaltar que numa sociedade existem alguns bloqueios emocionais, principalmente quando trazemos a ideia da aceitação. É o oposto em relação as mídias, onde vendem para a sociedade a fantasia da perfeição. Brené Brown (2016) contextualiza que o homem atual tem medo de assumir uma postura vulnerável.

De acordo com a autora, “precisamos estar dispostos a pegar leve nas cobranças e apreciar a beleza de nossas falhas e imperfeições.” (BROWN, 2016, p. 99), para ela, seria uma autoafirmação do indivíduo que erra e que deve aprender com suas falhas. Porém, a maior parte das pessoas não agem da mesma forma, não conseguem aceitar e se enxergar como realmente são. Portanto, o escape mais fácil é suprir suas necessidades com fantasias impossíveis.

Bausch esgota todas as possibilidades de retratar os clichês, chegando ao ponto em que toda a fantasia acaba e o casal principal termina na frente da televisão. Eles se arrastam, mostrando-se indiferentes para à situação. Os dois estão com coroas torcidas na cabeça e se contorcem no sofá, olham ao redor de forma desinteressada (Figura 21). A impressão que se tem é que o jogo infantil deixou de ser divertido e o mundo dos sonhos abre espaço para o vazio.



Figura 21. Cena da peça *Renate Wandert aus*.

Fonte. Fotografia de Gert Weigelt, acesso em: <<http://www.pina-bausch.de/en/works/complete-works/show/renate-wandert-aus/>>.

A fantasia só acontece quando não se tem contato com a realidade, quando algum contato existe, o anseio pela felicidade eterna entra em colapso. Desta forma, os intérpretes que antes fizeram juras de amor eterno, entram em caos a partir do momento em que há alguma espécie de interação com o público.

Uma cena que podemos citar é o momento em que as mulheres caminham com muita dificuldade, cambaleiam pelo palco com salto alto, mantendo um sorriso no rosto, enquanto cruzam as mãos atrás da cabeça e tentam parecer sedutoras como Marilyn Monroe⁸¹. Elas tentam se igualar a um falso estereótipo comercializado pelas mídias, além de se esforçarem para sentirem-se desejadas e amadas.

Essa intenção das caminhadas disformes e das cenas de sedução pode se comparar com a peça *Kontakthof*, nas variações do ato de caminhar. Além disso, em *Blaubart*, o personagem

⁸¹ Marilyn Monroe foi uma atriz, modelo e cantora norte-americana. Estrela de cinema de Hollywood, foi um dos maiores símbolos sexuais do século XX, imortalizada pelos cabelos loiros e as suas formas voluptuosas.

principal se exhibe para a boneca, mostrando a sua masculinidade. Em *Komm Tanz mit mir*, a personagem principal também tenta exhibir suas curvas para o homem. São alguns pontos em que podemos perceber similaridades.

A personagem principal de *Renate wandert aus* é interpretada por Angela, uma jovem que utiliza a imaginação para criar o homem de seus sonhos. Ela fantasia seus heróis, seus romances e se frustra quando toma consciência da realidade. Em uma das cenas, Angela dá instruções a um amigo sobre como parecer erótico ou atraente para alguém, ele realiza vários gestos até chegar num ponto de exaustão e ela o pergunta de forma sádica, se ele está feliz.

Angela repete cenas imaginárias durante a peça, ela aperta a mão de alguém e diz “Boa Noite!” de forma amigável. Além de conversar ao telefone, improvisado com duas rosas, fala com Dick, seu namorado imaginário, que nunca aparece na peça. Ela o convida para casa e diz que tem uma carta de amor inexistente, e afirma que o ama, a personagem também o conta várias histórias.

Os homens são retratados com asas, parecem ter saído direto de um mundo dos sonhos, eles usam asas brancas coladas nos seus ternos (Figura 22). As mulheres tentam voar, sobem em cadeiras ou nos homens, na tentativa de voarem como pássaros, porém suas inúmeras tentativas são fracassadas. A disputa de poder se modifica para a falta de compreensão entre o casal e o contato com o homem dos seus sonhos é apenas na imaginação.

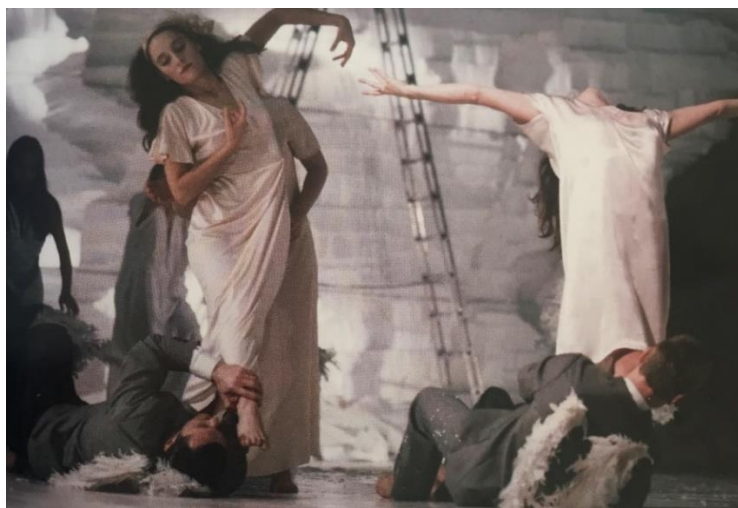


Figura 22. Cena da peça *Renate Wandert aus*.
Fonte. Fotografia de Gert Weigelt. (SERVOS, 2008, p. 157).

Nesta peça, também existe cenas de limpeza compulsiva o que posteriormente se torna recorrente em *Macbeth*, acontece quando a sujeira imaginária é removida pelas roupas. Este

gesto de limpar as roupas pode ser comparado ao ato de vestir os trajes na peça *Blaubart*, quando ele veste a personagem com todos os vestidos que restaram no palco.

Os corpos são utilizados como brinquedos, eles se deixam acomodar conforme a necessidade. Numa dança de parceiros, elas pisam nos pés dos homens e deixam levar seus corpos pela sala como bagagem. Estas carregas, também são vistas em *Blaubart*, *Macbeth*, *Café Müller*, *Komm Tanz mit mir* e *Kontakthof*, podemos compreender como um motivo cênico da coreógrafa. Além disso, os homens tentam avaliar os corpos das mulheres dando um valor de mercado. Essa venda de corpos ganha mais destaque na peça *Kontakthof*, quando mulheres e homens de forma enfileirada exibem partes de seus corpos para o público.

Nessa peça, também podemos presenciar cenas de beijos. Porém, na cena, os intérpretes mostram técnicas de como beijar o parceiro. Todos realizam os mesmos gestos que um professor os ensina. Os alunos não conseguem executar com a mesma maestria e o gesto de beijar e abraçar termina com uma briga de casal.

Renate Wandert aus, é um mundo de conto de fadas e, no entanto, uma dramaturgia que acentua conflitos dos heróis imaginários. Bentivoglio (1994, p. 81, *apud* AZEVEDO, 2012, p. 80) comenta que, “Renate é também o espelho desapiedado do delírio de ‘querer agradar a todo custo.’ Guia-se à volta do ideal de beleza ‘perfeito’, mas extremos de uma homicida provocatória.” A peça traz questionamentos a respeito do amor não correspondido, a existência de heróis perfeitos e casais extraídos de contos de fadas, são todos desmascarados quando se tem contato com o cotidiano, dando espaço para promessas vazias e um mundo de solidão.

3.4.4 *Er nimmt sie Ander Hand und führt sie in das Schloss, die Anderem Folgen* (1978)

A peça *Er nimmt sie na der Hand und führt sie in das Schloss, die anderem folgen*⁸² em sua primeira versão, teve estreia no dia 22 de abril de 1978, no teatro *Schauspielhaus Bochum*. Com coreografia de Pina Bausch, cenografia e figurino de Rolf Borzik e música de Peer Raben⁸³. A peça surgiu a partir do convite feito pelo diretor Peter Zadek,⁸⁴ com o objetivo de criar uma leitura coreográfica inspirada na peça *Macbeth* de Shakespeare. Após 41 anos

⁸² *Er nimmt sie na der Hand und führt sie in das Schloss, die anderem folgen* cuja sua tradução significa *Ele a leva pela mão e vai até o castelo, e os outros o seguem*;

⁸³ Compositor, ator e produtor alemão;

⁸⁴ Diretor alemão, e representantes do teatro alemão contemporâneo. Ficou conhecido como “grande mágico” e “anarquista”, suas obras teatrais eram inspiradas em: Shakespeare, Tchekov e Ibsen.

desta produção, foi realizada uma segunda versão que teve estreia no dia 17 de maio de 2019, em homenagem ao legado desenvolvido pela coreógrafa no *Wuppertal Tanztheater*.

Durante o processo de montagem, houve algumas desistências por parte do elenco. O motivo para tal desapontamento foi pelo fato de alguns intérpretes não compreenderem a proposta criativa desenvolvida por Bausch, que havia acrescentado o processo de perguntas e respostas. A coreógrafa naquele momento estava com problemas de composição e sua estratégia foi reduzir o elenco e incluir quatro atores, um cantor e quatro bailarinos para a montagem deste trabalho (Figura 23).



Figura 23. Cena de ensaio da peça inspirada em *Macbeth*, em Bochum, 1978.

Fonte. Fotografia de Ulli Weiss, acesso em: <<https://news.artnet.com/exhibitions/pina-bausch-tanztheater-martin-gropius-bau-694133>>.

Ela inseriu o processo de perguntas e respostas como estratégia de composição e incluiu de forma participativa todos do elenco. As respostas poderiam ser respondidas como quisessem, mas deveriam ter conexão com a obra de Shakespeare. A respeito destes experimentos iniciais da peça, o intérprete Dominique Mercy em entrevista para Marcelo Pereira (2018, p. 546-547) comenta:

Retornei a Wuppertal na temporada de 1978. Havia ainda aquele conflito, entretanto, era uma temporada muito rica; começamos com a montagem de *Renate wander aus*, que era um espetáculo muito charmoso, depois que fizemos *Bluebeard*. Pina estava procurando por outras coisas e alguns textos. Havia muita improvisação. Depois de fazermos *Renate*, Pina foi com alguns de nós para Bochum, e de lá se originou nossa primeira coprodução, com a peça *Macbeth*, intitulada *Er nimmt sie and der hand un fürth in das Schloss, die anderen folgen*. Um título bastante longo, retirado do *Macbeth* de Shakespeare. (MERCY *apud* PEREIRA, 2018, p. 546-547).

Aquele momento teria iniciado o processo de perguntas e respostas que, a princípio, apresentava problemas de composição, além de ser o primeiro trabalho da coreógrafa em parceria com outra companhia. Dominique Mercy também comenta que foi um momento incrível na companhia, pois, produziram a peça *Kontakthof*. Ainda a respeito da peça *Macbeth*, Dominique Mercy (*apud* PEREIRA, 2018, p. 547) comenta:

Eu não estava lá quando ela montou a peça inspirada em *Macbeth*, mas foi quando ela começou a fazer perguntas muito simples, solicitando também um movimento simples ou que o bailarino entrasse em determinado estado emocional. Ela continuava então a fazer outros tipos de perguntas referentes àquilo que a inspirava em Shakespeare, da história de *Macbeth*. Foi um tempo muito rico e criativo, mas ainda com conflitos, com muitas dúvidas e questões de maneira geral. (MERCY *apud* PEREIRA, 2018, p. 547).

O processo de perguntas e respostas da coreógrafa incluía questões que traziam algumas inquietações e dúvidas na forma de respondê-las. Após esta temporada o intérprete Dominique Mercy e Malou Airaudou haviam tomado a decisão de sair da companhia, o que para eles, foi algo difícil de lidar. Tinham um vínculo com Bausch que iria muito além da relação de coreógrafa e intérpretes. Ele complementa (*apud* PEREIRA, 2018, p. 547):

Foi maravilhoso, porque de alguma maneira Pina sabia que nós estávamos indo embora. Por um momento não foi fácil, porque nós tínhamos uma relação muito forte e, quando amigos te deixam, isso sempre te machuca. De qualquer maneira, era algo que eu não me dava por conta naquele momento. Mas depois eu entendi e percebi que aquilo era realmente incrível e muito generoso. Todavia, ela sabia que nós estávamos indo embora, e ela nos perguntou se nós queríamos ser parte disso. Ao mesmo tempo, foi o trabalho com a peça *Macbeth*. (MERCY *apud* PEREIRA, p. 547).

Com a saída de alguns intérpretes, Bausch e Borzik decidiram montar uma noite com outros coreógrafos. Foi quando convidaram o assistente Hans Pop, além do coreógrafo franco-romeno Gigi Castigliano e o coreógrafo alemão Gerhard Bohner. Foi quando Bausch pediu para que criassem pequenas coreografias diferentes e que ambas se conectassem em uma única peça, onde cada um poderia usar as coreografias como achassem melhor. Foi um trabalho paralelo a construção da peça *Macbeth* e, a esse respeito, Dominique Mercy (*apud* PEREIRA, 2018, p. 547-548) comenta:

Ela então pediu que eles trabalhassem com a companhia, e montassem três pequenas e diferentes coreografias; e teve a ideia de achar um fio, algo que ligasse todas as peças; haveria, assim: um homem com óculos, um sofá e cadeiras, uma mulher com uma peruca e sapatos vermelhos. Tratava-se de algo que se poderia achar em cada

uma das peças, passando por todo o programa; sendo cada um livre para usar como bem entendesse. Então, quando estávamos fazendo a peça *Macbeth* eles estavam trabalhando nisso e, quando nós retornamos de *Macbeth*, Pina perguntou a Malou e a mim, uma vez que ela queria acrescentar uma peça ao programa, se nós gostaríamos de participar. Pina sabia que nós tínhamos alguns problemas com outros bailarinos e outras coisas, mas ela disse: eu sei da situação, que é um pouco difícil e que vocês estão lutando, mas vocês aceitariam? E nós dissemos: sim, é claro. E essa peça era *Café Müller*. (MERCY *apud* PEREIRA, 2018, p. 547-548).

O intérprete Dominique Mercy considera esta atitude de Bausch bastante generosa e não sabia da grande potência coreográfica que *Café Müller* iria se tornar. A peça em si foi uma experiência forte e, após este momento, Mercy teve de sair da companhia por conta da carga emocional que continha a estrutura coreográfica da peça. Ele retorna para a companhia em 1980.

De acordo com informações do site *Fundação Pina*⁸⁵, cenograficamente, o palco na obra *Er nimmt sie na der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen*, é transformado em uma sala de jogos caótica. A cenografia da peça foi projetada por Rolf Borzik, e possuiu um efeito intrigante.

O ambiente projetado nos remete a uma sala de uma casa, composta por móveis que parecem não ter conexão entre si, tem a presença de poltronas, sofás, um armário de vidro, um confessionário, uma cabine de banho, uma caixa de música, uma cama rosa. O jornalista Stefan Schmoe do jornal *Wuppertal Rundschau*⁸⁶ comenta: “O tapete vermelho-alaranjado faz você pensar no sangue.” (2019) Também podemos identificar a presença de uma mangueira de água que tem seu fluxo contínuo e vai se transformando em uma piscina durante a ação da peça (Figura 24).

⁸⁵ Disponível em: www.pinabausch.org/en/home.

⁸⁶ Disponível em: https://www.wuppertaler-rundschau.de/kultur/pina-bauschs-macbeth-im-wuppertaler-opernhaus_aid-38954951.



Figura 24. Cena da versão de *Macbeth* de Bausch.

Fonte. Fotografia de Uwe Stratmann, acesso em:

<https://www.wuppertaler-rundschau.de/kultur/pina-bauschs-macbeth-im-wuppertaler-opernhaus_aid-38954951>.

Essa intenção podemos considerá-la como uma metáfora dos crimes cometidos por Macbeth, este gesto pode trazer a ideia de que eles estejam derramando sangue inocente. Este agrupamento de água transforma-se em uma piscina que se enche na frente do palco, alguns intérpretes lançam seus corpos naquela água, que vai se expandindo ao longo da peça.

O projeto de Borzik em utilizar água em cena foi expandido em outra peça, neste caso em *Arien* (1979). Outro fato sobre a obra *Macbeth* de Bausch, que na época de sua estreia não foi bem aceita pelo público por conta de toda a tensão que carregava, além de sua construção coreográfica ser estimada como abstrata.

Na boca de cena podemos identificar um cordão grosso, semelhante aos que se encontram em visitas de museus. Também existe a presença de caixas de brinquedos que são derrubados nos corpos, além de intérpretes conversando e brincando com os objetos (Figura 25).



Figura 25. Cena com brinquedos.

Fonte. Fotografia de Milan Nowoitnick Kampfer, acesso em: <<https://www.instagram.com/p/BxcmJGVIwr7/>>.

Podemos relacionar a utilização de brinquedos nesta peça com o fato de os Macbeths não terem nenhum herdeiro e possivelmente o filho que tiveram deveria ter morrido. A ação na peça que interage com brinquedos de forma afetiva, também é observada em outras peças da coreógrafa. A que mais se aproxima desta intenção é o momento que a intérprete Julie Shanahan na obra *Blaubart- Bein Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzogs Blaubarts Burg"* entra com uma boneca e faz menções de passar batom nos lábios. Esta intenção de passar o batom, também podemos observá-la nesta peça, que acontece quando uma intérprete conta histórias retiradas de contos de fadas, aplica o batom, e um intérprete revira os olhos relacionando com os crimes cometidos.

Sobre esta intenção, Bentivoglio (1994, p. 91, *apud* AZEVEDO, 2012, p. 80-81) comenta:

As personagens cheiram-se reciprocamente, dão ordens que se relacionam com ações mecânicas ou com o vasto repertório dos parceiros. As mulheres, rígidas como bonecas de trapos, são postas a um canto pelos homens, como se fossem inúteis objetos de palco [...] repetem-se motivações infantis, mas de uma infância mnemónica, alusiva e pungente: uma briga neurótica pela posse do brinquedo. (BENTIVOGLIO, 1994, p. 91, *apud* AZEVEDO, 2012, p. 80-81).

Os personagens transformam o palco em um campo de batalha, onde ocorrem pequenas guerras conjugais. Realizam nas suas sequências repetições aceleradas, o palco parece se tornar um lugar de desordem emocional, onde a luta pelo poder é encenada no berçário, referenciando pequenos duelos por conta dos brinquedos. Os intérpretes lançam seus corpos nas poltronas, sofás e no chão (Figura 26). Esta intenção é vista na peça *Blaubart- Bein Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzogs Blaubarts Burg"* quando todos os

intérpretes lançam seus corpos contra a parede. Também está presente nas sequencias de movimentos de Airaudó e Bausch em *Café Müller*.



Figura 26. Cena de ensaio em Bochum.
Fonte. Arquivo pessoal, imagem cedida por Jan Minarik.

O ritmo da peça é marcado pelo som do piano, por trechos da ópera *Macbeth* de Verdi, pelo tango e por um pop moderno. Os intérpretes lutam contra as rimas infantis e brincam de *cowboys* e índios. A utilização de cantigas infantis, também é observada na peça *Komm Tanz mit mir*, quando os intérpretes em formação de círculo cantam a música *Hoppe, Hoppe Reiter*.

Nesses três episódios os intérpretes parecem estar convivendo em um pesadelo, transformam o lugar em um caos que é vivenciado de forma coletiva. A maior parte das sequencias de movimentos são realizados com o auxílio de uma repetição. Elas se apresentam de forma acelerada, o que estimula a exaustão do movimento.

A peça também contém a inclusão de caminhadas aceleradas, semelhantes à da intérprete Panadero em *Café Müller*. Também identificamos uma intérprete deitada em cima de uma mesa, ao que nos parece, está tendo uma crise de sonambulismo. Pode estar ligada com as crises de sonambulismo que Lady Macbeth tinha. Ação semelhante observamos na intérprete Airaudó, em *Café Müller*.

A peça *Er nimmt sie na der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* nos passa a impressão de todos estarem dormido. As personagens encontram-se de forma imóvel, gradualmente vão rolando para trás e para frente. Em seguida, lançam seus corpos nas mobilhas de forma acelerada, como se estivessem tendo um colapso nervoso. Existe uma mudança brusca de humor, com interrupções em diálogos direcionados para o público.

Os personagens sentam-se e revezam os lugares, segurando vários objetos. É um esgotamento material da sociedade, eles incluem textos falados, cantados e canções infantis. Utilizam fragmentos de textos da peça *Macbeth*, como forma de indicar a vida contemporânea, mas só são recitadas as falas de Macduff e Lady Macbeth.

Acontecem algumas cenas que incluem jogos e discursos se fazem presentes na ação. Algumas destas ações incluem gargalhadas, canções, e formas de cumprimentos, além de gestos de alucinação, pesadelos, afundamento, gemido e tremor. Existem cenas onde a intérprete Johanna Wokalek tenta imitar os hábitos vocais de um grande homem, mas suas tentativas repercutem como algo ameaçador. Na peça, podemos observar a inclusão de passagens da obra de Shakespeare. A respeito deste ponto, Schomöe (2019) comenta:

Shakespeare também ocorre, começando com o título curioso-uma instrução de cena da tragédia 1606. Também várias passagens originais de texto, mas eles são destacados a partir do curso de ação e destacar motivos individuais: a tentativa desesperada do rei assassino Macbeth e sua esposa superambiciosa para lavar o sangue e, portanto, a culpa das mãos. (SCHOMÖE, 2019).

Também podemos observar a ação de um casal que troca compulsivamente gestos de ternura ao ponto de se transformarem em algo agressivo. Esta intenção também observamos nos intérpretes Beenhakke e Libonati em *Blaubart* e na cena de afeto de Airaud e Dominique Mercy em *Café Müller*. É recorrente na peça a ação que a intérprete Breanna O'Mara realiza, ela caminha em uma diagonal de forma tateante. Em outras cenas, ela encontra-se lá como morto, sentada em uma das cadeiras de cinema frontalmente para o público. E então ela e as outras intérpretes continuam gritando "me ajuda" e começam a ser transportas no colo e, como se fossem bonecas, permanecem como enfeites dos homens.

Outro ponto de destaque é a mania de limpeza. Alguns intérpretes fazem gestos de limpar as mãos de forma compulsiva. Paralelo a isto, um intérprete repete as falas de Lady Macbeth sobre as mãos permanecerem sujas. Sobre este gesto, podemos comparar com o momento em que Bausch e Airaud dançam com os braços estendidos e realizam gestos de limpeza na peça *Café Müller*.

Nesta peça, Bausch conseguiu absorver os principais momentos de drama existentes na obra *Macbeth*, de Shakespeare. Ela utiliza alguns motivos cênicos de *Macbeth* e os leva para o cotidiano, revelando narrativas ocultas, que ganham destaque em forma de narrativas individuais de experimentos. A comunicação cotidiana se dá através de sinais corporais onde os intérpretes vivenciam um pesadelo coletivo. Todos ali podem ser o rei assassino, além de

demonstrarem um jogo de boas maneiras. A versão da coreógrafa aponta temas centrais como a ambição dos Macbeths e intenções cênicas que estabelecem relações entre poder, ganância e traição, reforçando a dramaturgia da peça.

3.4.5 *Kontakthof* (1978)

*Kontakthof*⁸⁷ estreou no dia 9 de dezembro de 1978, e teve três montagens: a primeira foi realizada em 1978 com os integrantes da companhia, a segunda em 2000, com a participação de um elenco com idade acima de 65 anos, e a terceira em 2008, com adolescentes com idades entre 14 e 18 anos. A proposta de trabalhar com elencos diferenciados foi uma tentativa de questionar as relações humanas em ciclos da vida.

Nas três montagens podemos identificar que a coreógrafa conseguiu permanecer com a mesma estrutura coreográfica e intenções que se personificaram através do gesto e da fala. Podemos notar os temas principais do seu trabalho, a busca por afetividade e as relações entre o homem e a mulher na sociedade. A proposta de Bausch de trabalhar com um elenco maduro partiu de um questionamento próprio: “se perguntou como seria se os mesmos jogadores fizessem a peça na velhice. Com mais de sessenta anos, o significado e a atmosfera mudariam? Ou a peça manteria a mesma força?”⁸⁸ (SERVOS, 2008, p. 71). As músicas e o cenário deram o tom e a nostalgia de momentos da juventude para o elenco, revelando a experiência de vida acumulada e a idade como o motor da própria fonte da juventude.

Entendemos ainda que a base conceitual da obra não seja alterada em sua estrutura coreográfica, contudo, observa-se que o modo de as interpretar se modifica causando novas leituras a seu respeito. Isso pode estar relacionado com a preparação corporal de cada grupo e às respostas técnicas e corporais por eles apresentadas.

A peça selecionada para esta análise foi à montagem de 1978, por ter sido realizada com o elenco da companhia. Podemos observar que a obra traz conceitos relacionados à interação do indivíduo com a sociedade de forma crítica e contextualiza a busca por aceitação. Nesta ação podemos identificar quando os intérpretes enfileirados mostram partes de seus corpos, causando a impressão de estarem se vendendo. Existe uma separação de papéis que se

⁸⁷ *Kontakthof* cuja sua tradução significa *Pátio de encontros/contatos*;

⁸⁸ “Pina Bausch wondered what is wold be like if the players were to perform the piece in their old age. With over-sixties, wold the meaning and atmosphere change? Or wold the piece retain the same strength?” (SERVOS, 2008, p. 71).

neutralizam com os trajes sociais. Sobre os padrões estéticos comercializados na sociedade, Vigarello (2006, p. 194) comenta:

Essa beleza muda, diga-se de novo, além dos próprios efeitos de moda. Ela abarca as grandes dinâmicas sociais, as rupturas culturais, os conflitos de gênero e de geração. Há dois universos, cada um fortemente afastado do outro, que separam as bocas delicadas, sempre estreitas, dos retratos do Renascimento, lábios tão finos como apertados, cor pálida, linhas fechadas, em qualquer sorriso deve ser contido, eu eliminado, e as bocas mais abertas dos retratos de hoje, mais coloridas, volúveis, lábios de formas largas, generosas ou ressaltadas: pudor num caso, fortemente codificado e no outro afirmação, claramente exibida, presença do movimento, lugar mais consentido dado ao erótico ou à sedução. (VIGARELLO, 2006, p. 194).

Durante a ação da peça são observados múltiplos estereótipos, formas que são propagadas no palco. O caimento de cada vestido se modifica de acordo com as curvas de cada intérprete. Os homens aparecem vestidos com ternos sociais, reforçando a sua postura na sociedade, os sapatos que foram utilizados em *Kontakthof* foram sapatos comuns comprados em lojas comerciais.

A dramaturgia da peça revela as relações sociais entre os indivíduos, existe duas situações que se fundem no decorrer da peça: a primeira é que todos ali estão em uma grande aula de afeto, em busca de intimidade e carinho; e a segunda é a comercialização do corpo. As ações coletivas e individuais ocorrem em um grande salão de dança, com um pequeno palco típico do século XIX, um piano, um cavalo de balanço e cadeiras. Alguns destes elementos cênicos aparecem em outras peças de Bausch, como: *Blaubart* e o tocador de música, podemos trazer semelhanças, pois, o mesmo objeto que está relacionado com música também é manipulado, a diferença que em *Kontakthof* é manipulado por uma mulher. As cadeiras em *Café Müller*, e os elementos infantis em *Macbeth*.

Sobre algumas semelhanças com outras peças, Servos (2008, p. 66) comenta: “Ao contrário de *Café Müller*, *Kontakthof* continua os desenvolvimentos estéticos vistos na peça de *Macbeth*, embora se concentre mais fortemente em expor as realidades da produção teatral.”⁸⁹ A peça traz mais cenas teatrais e interação com o público, podemos citar o momento em que alguns intérpretes pedem dinheiro ao público para ligar o cavalo de balanço e uma intérprete se mostra realizada ao conseguir utilizar aquele brinquedo, talvez possa ter se reconectado com

⁸⁹ “Unlike *Café Müller*, *Kontakthof* continues the stylistic developments seen in the *Macbeth* piece, although it focuses more strongly on exposing the realities of theatrical production.” (SERVOS, 2008, p. 66).

lembranças de sua infância. Outro ponto, é a existência de relatos de um repórter sobre o seu primeiro amor.

Na peça podemos observar a presença de histórias que se cruzam. A coreógrafa transforma as ações individuais em uma linguagem coletiva, recria as cenas utilizando a repetição como principal organismo de composição. Podemos observar na cena em que a intérprete Nazareth Panadero entra com um *negligé* bege e *scarpins* preto, em seguida entra um grupo masculino e inicia um jogo sádico, disfarçado em toques. Eles se agrupam em forma de círculo, o que também pode ser entendido como um ritual, e começam com toques suaves que se transformam numa violência afetuosa, ela se mantém firme no olhar, os gestos vão se repetindo e se tornam algo ameaçador e desconfortável para a intérprete (Figura 27).



Figura 27. Cena da peça *Kontakt* de 1978.

Fonte. Acesso em: <<https://www.exploredance.com/article.htm?id=3867>>.

Conforme as carícias aumentam, a intérprete permanece com a mesma intenção, porém nos causa certo incômodo, a cena só termina quando outra intérprete aparece em cena. Os intérpretes saem em busca de um novo contato e abandonam Panadero, que se recompõe e deixa o palco. Esta intenção de toques que se transforma em algo maior, podemos observar na peça *Blaubart* quando Libonati tenta criar uma ponte de contato com Beenhakke, o mesmo ocorre em *Komm Tanz mit mir* com os intérpretes Josephine An Endicott com Urs Kaufmann, quando ela canta de forma incessante.

Durante a ação da peça ocorreram cenas coletivas, após a grande formação de filas, os intérpretes se sentam nas cadeiras que estão enfileiradas na parte lateral e no fundo do palco. A última a se sentar é uma intérprete, todos ficam calados por alguns minutos, a cena segue quando um intérprete levanta e se posiciona no centro do palco, em seguida todos se levantam e formam um grande agrupamento. Inicia uma música que nos remete ao circo, os intérpretes

iniciam uma sequência com movimentos de cruzar as pernas, criando a alusão de serem mancos (Figura 28).



Figura 28. Exemplo de filas na peça *Kontakthof* de 1978.

Fonte. Acesso em: <www.beowulfsheehan.com/kontakthofprints>.

Nesta cena também podemos fazer a leitura de soldados, que com suas marcas sociais, caminham de forma manca para o público, possuem uma expressão que remetem a soldados que marcham de forma errônea tentando se padronizar dentro do grupo. Essa marcha também nos remete a peça *Komm Tanz mit mir* onde os intérpretes enfileirados escoltam a mulher de vestidos vermelhos enquanto ela canta. A respeito desse ponto, Fernandes (2017, p. 85) comenta: “*Kontakthof*, os dançarinos abalam não somente o modelo de perfeição físico, mas também a ilusão de unidade grupal e completude.” A coreógrafa traz para o discurso de corpo questões sociais como a reflexão sobre as condutas na sociedade.

Outro momento de ação coletiva é a cena em que os intérpretes iniciam uma sequência de pelve, uma intérprete começa a gritar dizendo que está errado e que o movimento deve ser de forma circular, até o momento que demonstra como deve ser feito. Forma um grande grupo e todos executam o mesmo gestual. Outra cena realizada em coletivo é definida quando os intérpretes se posicionam no palco, enfileirados, divididos por gêneros. Eles começam a gritar partes dos corpos e as intérpretes, como resposta, se esquivam tocando em alguma parte de seus corpos (Figura 29). A ação vai acelerando, até que uma intérprete repete a mesma ação dos intérpretes, que começam a se esquivar.



Figura 29. Cena da peça *Kontakthof* de 1978.

Fonte. Acesso em: <www.beowulfsheehan.com/kontakthofprints>.

Em seguida, os intérpretes retiram os paletós e elas os sapatos, iniciando mais uma ação de proximidade. Em *Kontakthof* é possível observar uma espécie de ritual de apresentação dos intérpretes, onde testam seu valor no mercado prostituindo seus corpos, através da demonstração de algumas partes do corpo. Todos buscam a necessidade de serem amados, a partir de toques imaginários que a distância causa.

Também existem cenas de carregas, uma delas quando os homens carregam as mulheres que parecem estar sem vida. Esta intenção podemos comparar com as peças *Blaubart*, quando ele carrega a mulher no palco, em *Café Müller* na cena de Airaud e Dominique Mercy, e *Macbeth* quando os intérpretes também carregam as mulheres no palco, mudando a disposição cênica delas, também em *Komm Tanz mit mir*, quando a intérprete é carregada por todos os intérpretes.

É possível observar que a peça traz um jogo de conquista, a coreógrafa dialoga nesta peça com possibilidades múltiplas de afetos e critica as questões sociais já padronizado pela sociedade. A dança existe, mas não é apresentada de forma direta, por conter na estrutura coreográfica movimentos do cotidiano. A peça *Kontakthof* se utiliza do teatro e da dança para contextualizar a sociedade a partir dos jogos vivenciados durante a peça. Bausch traça um elo com suas reais condições de trabalho, trazendo a adequação estética que a sociedade impõe.

Capítulo 4:

4 RITUALIZE ESSE MOMENTO: PROCESSO CRIATIVO POR DEMMY RIBEIRO

“E o corpo não agia como se o coração tivesse antes que optar entre o inseto e o inseticida.”

Caetano Veloso, “Eclipse Oculto”

Este capítulo apresenta a construção de um processo criativo de nossa autoria, a respeito da personagem Lady Macbeth, de Shakespeare, e as obras coreográficas de Pina Bausch, analisadas por esta pesquisa. Logo, serão abordadas as modificações que ocorreram nas duas montagens coreográficas e o quanto a participação em residências artísticas e workshop de dança interferiram na construção do referido processo, o qual foi dividido em duas etapas.

Para a segunda montagem tivemos a experiência em duas residências artísticas com intérpretes do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* que influenciaram as escolhas corporais e a forma de trabalhar com o processo *bauschiana*. Além da experiência no workshop linguagem *Gaga* ministrado por um ex-integrante do *Batsheva Dance Company*⁹⁰. A importância em descrever aspectos corporais experienciados no *Gaga*, para esta pesquisa serviram na complementação da fisicalidade do segundo processo criativo.

O primeiro processo recebeu o título de *Ensaio sobre Lady Macbeth*, para o qual foi direcionada toda a energia e concepção do trabalho relacionado às principais intenções que permeavam a personagem Lady Macbeth, com a imagem de Pina Bausch em *Café Müller* (1978), como: andar de olhos fechados, a presença das três bruxas, o crime cometido pelos Macbeths, os trajes sociais, a distância entre o casal, a busca por contato, uma lembrança de afeto, busca pela coroação e a qualidade do movimento apresentado pelo intérprete Dominique Mercy. Esses foram alguns temas que inspiraram a primeira montagem, que ocorreu em 2018.

O segundo processo recebeu o título de *Lady Macbeth*, para onde direcionamos escolhas composicionais e inspirações nas peças produzidas por Pina Bausch em 1977 e 1978, e a personagem de Lady Macbeth, trazendo alguns pontos que serviram para o direcionamento do trabalho. Um ponto marcante que colaborou para a essência do processo criativo foi a

⁹⁰ *Batsheva Dance Company* é uma companhia de dança israelense com base em Tel Aviv, Israel. Foi fundada por Martha Graham e a Baronesa Bethsabée de Rothschild em 1964.

presença forte da mulher em todas as peças e a busca por contato físico. O que nos incentivou a trazer como título para o trabalho, o nome de *Lady Macbeth*.

Ao longo da história a figura feminina esteve atrelada à maternidade, à condição de dona de casa e ao erotismo. Outras funções ou *status* mais elevados estavam sempre direcionados à figura do homem. Com a revolução feminina em 1970, as mulheres reivindicavam a igualdade de gênero, melhorias nas condições de trabalho, contribuíram para a mudança da visão sobre a mulher na sociedade. Apesar de que, na sociedade contemporânea, a classe feminina ainda luta para obter os mesmos direitos e por mais respeito.

A autora Brené Brown (2016, p. 67) transcreve esse pensamento social a respeito da mulher, na seguinte forma:

A sociedade enxerga a feminilidade e a maternidade como laços insolúveis; dessa forma, o valor de uma mulher está quase sempre determinado pelo lugar que ela ocupa em relação a seu papel como mãe ou mãe em potencial. As mulheres são constantemente questionadas sobre porque não se casaram e, caso sejam casadas, porque não tiveram filhos. (BROWN, 2016, p. 67).

A sociedade imprime este rótulo social para a mulher, como apenas reprodutoras e donas de lares. Mas, esta visão é desmistificada e ressignificada nas peças de Bausch. A mulher ocupa o espaço de dominação, onde sua fragilidade torna-se a sua força. São desejadas e cobiçadas, além de espreitarem relacionamentos perfeitos. Toda ação ocorre para que a mulher ocupe um espaço de autoridade, mas também critica padrões ancestrais da figura feminina.

Além disso, tivemos o auxílio de autores e artifícios que ajudaram na escrita do processo, tais como: diário de bordo⁹¹ e mandala lunar.⁹² Onde foi possível imprimir inspirações e ideias que ajudaram no nascimento da obra. Esses pontos serão relatados nos tópicos a seguir.

⁹¹ Diário de bordo é um instrumento utilizado na navegação para registro dos acontecimentos mais importantes;

⁹² *Mandala lunar* é um diário, agenda e livro criado por mulheres, com o propósito de facilitar uma conexão com o corpo e a terra. Onde se pode fazer anotações de sensações físicas, emocionais e energéticas que circulam em nós.

4.1 ENSAIO SOBRE LADY MACBERH (2018)

A peça estreou no dia 13 de outubro no Teatro da Instalação, na cidade de Manaus. A iluminação foi feita pelo artista amazonense Cairo Vasconcelos.⁹³ Teve a duração de 41 minutos, recebeu o título de *Ensaio sobre Lady Macbeth* no formato de monólogo, foi divulgado a partir de mídias sociais e impressa, e teve o apoio cultural da Secretaria de Cultura do Amazonas (SEC), que disponibilizou o espaço.

Amor, tragédia, ganância, poder e morte são temas recorrentes que envolvem a dramaturgia de *Macbeth*. Foram feitos questionamentos a respeito da personalidade existente em Lady Macbeth, por ser considerada uma personagem enigmática e com atitudes que comprometem o seu caráter. Aproximadamente durante um mês foram feitas a identificação estética e conceitual que a peça de Shakespeare e *Café Müller* de Bausch teriam em comum. Concluiu-se que só iria entendê-las a partir do momento em que desse início às experimentações do processo criativo.

No início da montagem ocorreram momentos de dúvidas em relação aos aspectos que deveriam ilustrar a peça. Um dos pontos que foram identificados foram a fragilidade e a força existentes na personagem, detentora de uma postura corajosa em suas atitudes. Mas que por conta de seu plano, se arrepende e comete suicídio. Além disso, a personagem de Lady Macbeth é uma das peças chave da obra, pois, sua intenção dá início à trama.

Em agosto de 2018, conforme o processo ia avançando, foram identificados alguns pontos entre as peças: 1. Lady Macbeth tinha ataques de sonambulismo e Bausch, em *Café Müller*, dançava de olhos fechados; 2. Lady Macbeth sempre repetia o gesto de limpar as mãos. Bausch e Airaudó também repetiam este gesto; 3. Existiam as três bruxas em *Macbeth* e, em *Café Müller*, elas transitam entre os personagens e podem estar sendo representadas por Saportes, Minarik e Tankers, que também transitam no espaço cenográfico; 4. Macbeth ficou enlouquecido com as alucinações de seus atos. Dominique Mercy também comunica essa intenção, de estar enlouquecendo, pelos seus movimentos e gestos.

São algumas hipóteses que foram utilizadas no processo criativo. A partir deste ponto foram estabelecidas redes de conexões e formas de se testarem as possibilidades ao longo da estruturação das cenas e que comporão a dramaturgia da peça. O processo foi direcionado ao

⁹³ Cairo Vasconcelos (1993) artista manauara, formado em licenciatura em teatro na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), possui experiência em diversas áreas, como: mostras, direção de peças, iluminação e cenografia, intérprete e pesquisador.

momento do assassinato do rei Duncan, as cartas que foram trocadas no início da peça entre Macbeth e Lady Macbeth e a intenção de dançar com os olhos fechados, ilustradas por Bausch em *Café Müller*. Esses são alguns aspectos que se tornaram recorrentes, como se fossem fios condutores que ajudaram a ação da trama.

Foram utilizadas na cenografia, galhos secos tingidos de branco pendurados no teto. (Figura 30). Durante o processo criativo, tive um sonho no qual me via de olhos fechados no centro do palco onde os galhos estavam pendurados no teto. Com a iluminação, deram a intenção de uma floresta sombria, representando as visões de Lady Macbeth e a morte de Macbeth na floresta de Dunsinane.



Figura 30. Cenário utilizado para o espetáculo *Ensaio sobre Lady Macbeth* (2018).
Fonte. Arquivo pessoal.

Também foram utilizados três tipos de flores, que representavam as três bruxas e os assassinatos. As flores foram dispostas em forma circular, representando um grande caldeirão. Neste lugar, Lady Macbeth podia externalizar todos seus desejos e arquitetar seu plano contra o rei Duncan (Figura 31).



Figura 31. Flores utilizadas: Espora-brava, rosa e peônia no espetáculo *Ensaio sobre Lady Macbeth* (2018).

Fonte. Arquivo pessoal.

Como figurino, foi utilizado um *neglige* branco como referência às vestimentas usadas em *Café Müller*. A sequência coreográfica utilizou movimentos do cotidiano com inclusão de caminhadas e corridas, e repetição, com relação ao processo criativo de Bausch. Também teve participação do coreógrafo amazonense Eduardo Amaral⁹⁴ na montagem de duas cenas, uma delas representativa do suicídio de Lady Macbeth e a outra, da morte do rei Duncan.

A estrutura da peça foi dividida em três momentos. O primeiro momento, recebeu o título de “Trama para ocuparem o trono”. A cena é iniciada com olhos fechados no centro do palco e braços estendidos, relacionando com as intenções coreográficas de Bausch em *Café Müller* e com o sonambulismo de Lady Macbeth. As flores estão disponibilizadas em forma de círculo, trazendo menção ao caldeirão. Aos poucos, ocorrem pequenos gestos com as mãos que percorrem o corpo até chegar no topo da cabeça, trazendo um gesto na forma de coroação (Figura 32).

⁹⁴ Eduardo Amaral (1974), artista manauara, iniciou sua carreira na dança em participações no Festival Folclórico Marquesiano, foi integrante da Federação Amazonense de Ginástica Artística, Cia de danças Russas e do Corpo de Dança do Amazonas (CDA). Possui formação em licenciatura em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), e atua como coreógrafo, pesquisador, professor do Balé Folclórico do Amazonas (BFA) e no Liceu de Artes e Ofício Cláudio Santoro (LAOCS).



Figura 32. Cena de coroação no espetáculo *Ensaio sobre Lady Macbeth* (2018).
Fonte. Fotografia de Thiago Menezes, Arquivo pessoal.

Nessa cena foram utilizadas as seguintes composições musicais: *The Child, Pt.1*, *The Child, Pt.2*, *The Battle* e *Spot*, de Jed Kurzel que compuseram a trilha sonora do filme *Macbeth*. Nesta primeira cena também aparecem intenções de alucinações e melancolia, utilizado movimentos de fluxo livre. Ocorre a leitura da primeira carta de Lady Macbeth para o marido, a ideia de cartas está relacionada ao fato deles se comunicarem a partir deste meio no início da tragédia de Shakespeare (Figura 33).



Figura 33. Cena do espetáculo *Ensaio sobre Lady Macbeth* (2018).
Fonte. Fotografia de Thiago Menezes. Arquivo pessoal.

A utilização dos textos falados se tornou algo recorrente durante a montagem do processo criativo. A meu ver, foi útil para expressar o momento de um possível arrependimento do casal pelos crimes que cometeram. Neste caso, podemos trazer como exemplo a personagem

de Lady Macbeth, a qual não consegue viver com remorso e Macbeth, quando vê sua esposa morta. Os textos se tornaram porta-vozes do casal.

Neste momento também se configura o fato dela ter ficado atormentada com os atos de Macbeth, o que culminou em sua morte. Também são encontradas algumas intenções coreográficas utilizadas por Bausch. Neste caso, o uso da repetição se destaca quando ocorrem vários espasmos corporais no chão, e quando ocorre a repetição de pequenas células coreográficas que se alteram ao longo de sua repetição. A cena toda ocorre somente dentro do círculo composto pelas flores (Figura 34).



Figura 34. Cena do espetáculo *Ensaio sobre Lady Macbeth* (2018).
Fonte. Fotografia de Heldemar Carlos. Arquivo pessoal.

O segundo momento recebeu o título de “Macbeth, Rei de transgressões” representando o assassinato do rei Duncan e as transições na personalidade de Lady Macbeth. Esta cena traz a ampliação de algumas intenções coreográficas, além da exploração do palco em sua dimensão, com inclusão de corridas fora do círculo de flores que se expandem para todo o palco que se alternam com movimentos acelerados.

No primeiro momento ainda é representada a imagem de Lady Macbeth, com intenções de arrependimento da decisão tomada ou própria escolha. Também ilustra as aparições das três bruxas para Macbeth. Este momento na peça foi construído em parceria com o coreografo amazonense Eduardo Amaral, que exigiu uma qualidade de movimento mais grave, incluindo na partitura corporal intenções aceleradas, com algumas pausas seguidas por quedas e recuperação rápida. A cena é finalizada com a leitura da carta de Macbeth para a

esposa, quando toma consciência de seus atos cruéis. Foram utilizadas as trilhas sonoras: *The Yellow Leaf*, *Turn Hell Hound* e *Macbeth* de Jed Kurzel.

Por fim, a terceira cena recebeu o título de “Ilusão ao trono da Escócia”, na qual ocorreram momentos de euforia, raiva, tristeza e arrependimento pelo crime cometido. Sendo composta por movimentos que seguem um fluxo livre, fazendo combinações com pequenas partituras corporais. Com a intenção de representar de um desmoronamento do conto de fadas arquitetado pelos reis, foram utilizadas, como trilha sonora, as seguintes obras musicais: *The Dagger* de Jed Kurzerl, *Consequences* de Luca D’Alberto e *Creep* da banda Radiohead. A peça é finalizada com um pedido de desculpas por seus atos, que pode ser direcionada para os dois personagens (Figura 35).



Figura 35. Cena do espetáculo *Ensaio sobre Lady Macbeth* (2018).
Fonte. Fotografia de Thiago Menezes. Arquivo pessoal.

Nos tópicos a seguir, serão apresentadas a participação em residências artísticas de dança e as etapas que colaboraram para a produção do segundo ensaio performático, realizado em dezembro de 2019.

4.2 PLANTE SUAS INTENÇÕES: RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS

Este tópico apresentará os dados obtidos a partir da participação em duas residências artísticas de dança e um workshop, identificando suas influências estéticas e corporais, expondo a maneira pela qual contribuíram para a elaboração e montagem do segundo processo criativo.

A primeira residência artística ocorreu em novembro de 2018, na cidade Brasileira de Santa Maria-RS, com o intérprete do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, Eddie Martinez, que trabalhou com a proposta metodológica de perguntas e respostas e o sistema de colagem utilizados pela coreógrafa Pina Bausch.

A segunda residência ocorreu em abril de 2019, na cidade brasileira de Curitiba-PR, com a artista e pesquisadora Morena Nascimento, que foi intérprete do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* durante três anos, e teve como proposta ampliar a cognição corporal a partir da criação com o coletivo.

E por fim, a terceira residência, que ocorreu em outubro de 2019 na cidade de São Paulo, com Shamel Pitts, que foi intérprete do *Batsheva Dance Company* de Israel e trouxe para o trabalho desenvolvido no workshop, ferramentas corporais que compõem a linguagem *Gaga*, desenvolvida por Ohad Naharin, que complementou a fisicalidade para a construção do segundo processo criativo.

4.2.1 Residência artística em dança-teatro com Eddie Martinez

De 19 de novembro a 14 de dezembro de 2018, artistas selecionados de todo o país se reuniram na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) para o *II Seminário Internacional Processos de Criação em Dança-Teatro*, que contava com uma Residência Artística dirigida por Eddie Martinez, membro do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, desde 1995, tendo com ela criado diversas e icônicas peças. É formado em Dança Moderna pela *Wichita State University*, em Wichita, Kansas, Estados Unidos.

A residência enfocou a mostra artística intitulada *Uma casa de Poesia*, que ocorreu no dia 14 de dezembro, no Centro de convenções da UFSM, consistindo em fragmentos de experiências realizadas nas três semanas de trabalho que culminaram na construção do processo criativo. A rotina de trabalho prático que antecedeu a mostra foi de 8 horas diárias, de segunda a sábado.

A residência abrigou 17 artistas (bailarinos, pesquisadores e atores) de todo o Brasil. Foram eles: Branca Cabral (SC), Caroline Turchiello (RS), Demmy Ribeiro (AM), Eduardo Quintino (BA), Lia Meirelles (RJ), Ludmila Almeida (RS), Marina Leal (RS), Micaela Rocha (SC), Odailso Berté (RS), Pamela Fantinel Ferreira (RS), Rafael Batista (MG), Renata Tavares (PR), Renato Sbardelotto (PR), Dalga La Franco (SP), Sadiana-Luz Frota (RS), Sissi Betina Venturin (RS) e Vinícius Huggy Pereira (SC).



Figura 36. 1º dia de Residência.
Fonte. Rogério Lima. Arquivo pessoal.

Os artistas foram selecionados por intermédio de currículo e carta de intenção. Para além do viés cultural de diferentes regiões do país, os residentes trouxeram diversas experiências corporais, abrangendo a faixa etária de 20 e 45 anos. O processo foi conduzido pelo intérprete Eddie Martinez. O artista propôs para os residentes o mesmo sistema de composição coreográfica da coreógrafa alemã, com perguntas e respostas e a utilização do sistema de colagem para a montagem das cenas.

As perguntas desenvolvidas ao longo da residência ocorreram da mesma forma que Bausch direcionava para seu elenco; eram feitas as perguntas e as respostas eram filmadas. Cada residente também poderia responder de forma livre, na forma de movimentos, gestos, falas, ações, entre outros. A média de questionamentos diários era em torno de 2 ou 4 perguntas, o que dependia da pré-disposição de todos e o ritmo com que eram respondidas as questões.

Dentre estas questões desenvolvidas na residência, podemos destacar algumas delas: “Soletre o seu nome”; “Soletre a palavra alucinação na parede”; “Humanos gostam de pequenas destruições”; “Qual o seu pecado”?; Compor uma sequência a partir de oito gestos propostos pelo artista; Energia do *gliter/purpurinado*; Beijo entre duas pessoas, mas sem os lábios; Fúria silenciosa; entre outras. As perguntas variavam, muitas delas traziam certo teor de reflexão, eram questões simples, mas que assumiam uma pluralidade na composição, uma vez que todas eram pensadas e formuladas de acordo com a vivência de cada residente.

Todos receberam, no início da residência, um caderno para anotar as perguntas e desenvolver as possíveis respostas. Para algumas perguntas, Martinez pediu que trabalhássemos

mais, ou seja, ele transformava com suas considerações ou solicitava uma outra percepção a respeito dela.

Podemos trazer como exemplo a pergunta realizada no dia 04 de dezembro de 2018 com a palavra: *Abracadabra!*⁹⁵ Primeiro nos pediu que todos soletrassem no corpo esta palavra, considerando uma resposta de movimento. No segundo momento pediu que criássemos algo voltado para o mundo da fantasia, o mesmo que é vendável em desenhos da *Disney*, o qual nos direcionavam para momentos de nossa infância.

Podemos indicar que a participação de diferentes saberes permite que exista um momento de reflexão sobre a percepção do mundo, “o conhecimento que construímos sobre o real intervém nele e tem consequências.” (SANTOS, 2010, p. 159). Parte de uma compatibilidade entre os valores que cada indivíduo tem, pois o que se questiona é a possibilidade de valorizar outras intervenções e outras formas de conhecimento.

A partir deste ponto existe uma reavaliação das relações concretas que se estabelecem durante o processo. Por parte do intérprete, ficou claro que a proposta da residência artística de dança-teatro promove um contato com diferentes saberes e poéticas, colaborando para um diálogo, se utilizando de experiências corporais e culturais. Ela amplia questões simbólicas que, a partir do uso de perguntas e respostas, visa alargar a prática, a experiência ou formas de saberes que nela existe. Age a partir de possibilidades e capacidades, identifica os sinais, os traços que podem existir nela.

No processo foi possível identificar que as respostas só ocorrem por intermédio de experiências de conhecimento, pois elas advêm do diálogo com diferentes formas de entendimento do mundo. Ela cria relações entre as partes que nascem no indivíduo em suas particularidades, contribuindo para a formulação das respostas e permite entrar em convergência com conhecimentos múltiplos. Na colagem das cenas pôde-se identificar algo em comum que permite falar das relações existentes em ações futuras, neste caso, o da estruturação da peça, sendo possível desenvolver argumentos que convergem entre si.

Além disto, as respostas apresentadas sempre eram refeitas pelos residentes, ocorrendo outro estímulo utilizado no processo criativo de Bausch, o da repetição. Observamos que o uso

⁹⁵ *Abracadabra* ou *abracadabra* é uma palavra mística usada como encantamento e considerada por alguns a frase mais pronunciada universalmente em outras linguagens sem tradução. Hoje a palavra é normalmente usada como encantamento por mágicos de palco, principalmente por ilusionistas.

da repetição no processo é um estímulo para que os participantes possam rever as respostas, rever a questão, o resultado, além de transformar o discurso a respeito da concepção anterior.

As repetições são uma forma de desconstruir os gestos ou técnicas. Fernandes (2017, p. 48) complementa que “a repetição de movimentos ou de palavras constantemente os modifica, multiplicando seus significados”. Assim, a nova execução da resposta permite que aquele objeto passe a ser novo em relação ao sujeito, tratando-se de uma expansão e uma nova ponte de diálogo.

Além disso, foi bastante evidente que “Cada saber é portador da sua epistemologia pessoal” (SANTOS, 2010, p. 165). Percebemos que neste processo existe um deslocamento do sujeito da posição de *bailarino-criador-dirigido* para *bailarino-criador-dirigindo*, isso porque se intensificou a percepção de que a criação é algo constante e abrangente no processo criativo de Bausch.

Na última semana de residência artística, foi desenvolvido o sistema de colagem para a estruturação das cenas (Figura 37). Nesse momento todas as respostas passaram a ser comparadas e testadas.



Figura 37. Eddie Martinez selecionando as cenas de cada residente.
Fonte. Fotografia de Karina Silveira. Arquivo pessoal.

Martinez convidou cada um dos participantes para assistir os seus próprios vídeos, sobre os quais fazia considerações a respeito de cada cena, algumas cenas podiam ser mantidas e outras mais trabalhadas. Além disso, deu sugestões significativas para cada residente, a fim de trazer uma reflexão crítica e estética de acordo com cada intenção e a proposta durante a residência.

Nesta etapa de organização e experimentação ocorrem também as escolhas musicais utilizadas para a montagem. Bausch experimentava vários estilos musicais distintos até escolher o que seria utilizado. A música colabora como um elemento vital e indispensável, define a atmosfera e ajuda a nutrir as imagens.

A peça coreográfica correspondeu a um trabalho de argumentação coletiva, de partilha de emoções, saberes e experiências. Assim, o trabalho desenvolvido na residência artística intitulado *Uma Casa de Poesia* resultou numa obra obtida a partir de fragmentos de experimentos, de cunho colaborativo entre os residentes e o coreógrafo Eddie Martinez.

Trago mais uma imagem que corresponde a obra *Guernica*⁹⁶ de Picasso (Figura 38). Esta cena fez parte da peça, onde surgiu de um experimento do próprio Martinez. No dia 03 de novembro de 2018, pediu que todos criassem uma célula coreográfica a partir das imagens da obra. Conforme as imagens foram surgindo, solicitou que escolhêssemos algum gesto da obra e, em seguida, todos iriam se unir e compor uma representação viva da tela.



Figura 38. *Uma Casa de Poesia*, imagem construída a partir do experimento da obra *Guernica* de Picasso.

Fonte. Fotografia de Marcelo Pereira. Arquivo pessoal.

A composição da cena iniciou com todos gritando e, aos poucos, os corpos foram se juntando até formar uma grande tela humana. Além deste experimento, Martinez utilizou outras

⁹⁶ *Guernica*, uma das obras mais famosas de Pablo Picasso, pintada a óleo em 1937, é uma “declaração de guerra contra a guerra e um manifesto contra a violência”. O quadro, além de ser um ícone da Guerra Civil Espanhola, é hoje um símbolo do antimilitarismo mundial e da luta pela liberdade do homem.

obras, como as do artista Basquiat⁹⁷, uma porta antiga na Dinamarca, e uma fotografia de guerra. Para a composição e estímulos criativos, tornou evidente que foram utilizados de vários estímulos e formas para a criação artística, a fim de aguçar e detectar possibilidades criativas que influenciaram o processo criativo.

A mostra que seguiu procurou compartilhar um pouco das trocas estabelecidas entre os residentes durante um período de intensa concentração e trabalho, quatro semanas, seis dias por semana e oito horas diárias, o qual se caracterizou sobretudo pelo esforço de habitar um espaço comum e de criar espaços possíveis e incomuns.

Além disso, no dia 02 de dezembro de 2018 em São Paulo, no Teatro Alfa, pude experienciar a apresentação da peça *Nefés* (2003), inspirada na cidade de Istanbul, na Turquia. A peça dura aproximadamente três horas, traz na sua configuração estética elementos culturais do país, o qual em meio ao jogo de sombras e luzes, as cores e os odores da cidade se cruzam a partir de crenças, um deles: o *hammam*⁹⁸, banho turco. O título da peça, *Nefés*, significa “respiração” em turco, consiste na inspiração e expiração de ritmos a humor, sensibilidade e poesia, na forma de conto *bauschiana* de mil e uma noites. A obra também apresentou na sua composição, momentos de melancolia e comicidade, apresentados em solos, duplas e em grupo. Foi um momento de partilha e uma extensão da compreensão e percepção estética e gestual propostos por Pina Bausch.

4.2.2 Residência artística com Morena Nascimento

De 15 a 19 de abril de 2019, artistas selecionados de todo o país se reuniram na Casa Hoffmann, em Curitiba, para a Residência Artística “Fazer Tempo, Criar Espaço, Dançar Junto”, dirigida pela bailarina, coreógrafa e pesquisadora Morena Nascimento, que foi intérprete por três anos do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*.

A residência enfocou a mostra artística em comemoração ao dia do profissional da dança que ocorreu nos dias 27 e 29 de abril de 2019, no Largo da Ordem. A estrutura da obra

⁹⁷ Jean-Michel Basquiat foi um artista americano. Ganhou popularidade primeiro como um grafiteiro na cidade onde nasceu e então como neo-expressionista. As pinturas de Basquiat ainda são influência para vários artistas e costumam atingir preços altos em leilões de arte. (ROCHA, 2001);

⁹⁸ O *hammam* surgiram para providenciar momentos de higiene e também de cuidados de saúde, além de ser considerado como espaços de convívio, porque era um local onde se encontravam e conversavam enquanto usufruíam dos tratamentos. (PEIXOTO, 2006).

versou sobre fragmentos de experiências realizadas na semana de trabalho, que culminaram na construção do processo criativo. A rotina de trabalho prático que antecedeu na mostra foi de 4 horas diárias, de segunda a sexta-feira.

Os artistas foram selecionados por intermédio de currículo e carta de intenção. Para além do viés cultural, sendo que a maior parte dos residentes era curitibana, os residentes trouxeram diversas experiências corporais, abrangendo uma faixa etária de 17 e 50 anos. O processo foi conduzido por Morena Nascimento, que propôs para os residentes um olhar diferenciado em relação ao estímulo do corpo e ao compor junto.

No primeiro dia de residência foi proposto que todos fizessem rolamentos, como forma de despertar o corpo, nos planos: *baixo, médio e alto*. Em seguida, deu as coordenadas para que experimentássemos os rolamentos como se fosse uma centrífuga, o qual deveria ser realizado de forma contínua. No mesmo dia aconteceu o estudo de contra peso, que foi formado por duas filas que estariam em transição, a partir da troca corporal.

Ao fim da aula, Nascimento propôs o experimento que denomina de “avalanche”, onde um residente direciona a ação coletiva com carregas, intenções e estados de humor (Figura 39). Em seguida, nos deixou um questionamento: “Pensem na sua trajetória na dança.” A resposta deveria ser em forma de relato e em movimento.



Figura 39. Morena Nascimento, no exercício prático: “Avalanche”, em Curitiba, 2019.
Fonte. Arquivo pessoal.

No segundo dia de residência continuou com os estímulos de rolamentos, “avalanche” e testou outra vez o peso contrário, mas agora seria executado no círculo. O interessante neste exercício prático é que toda a tensão que se criou no primeiro dia com as filas, foi modificada quando realizada no círculo, pois, a dinâmica do trabalho se alterou, propondo um novo diálogo corporal. Nascimento também nos pediu que falássemos da cidade a partir das mãos. Este exercício de compor com as mãos nos remeteu à peça *Nelken* (1980), onde no final do primeiro ato, um homem guia numa fila uma história sobre as estações do ano em uma dança gestual, na qual o resto do grupo o segue repetindo o mesmo gesto.

A peça *Nelken*, que significa cravos, tem como temática de trabalho o amor, a união, a felicidade e a infância. Para Servos (2008, p. 99), “*Nelken* procura as razões pelas quais a capacidade de ser feliz é tão difícil de alcançar e reter.”⁹⁹ Na infância é compartilhada de forma espontânea. Outro momento que podemos trazer como exemplo é quando uma mulher traduz a música *The man I love* de George Gershwin, na linguagem de sinais, transformando aquela movimentação numa dança gestual.

A dança com as mãos proposta por Morena Nascimento foi novamente experimentada nos outros dias. Ainda no segundo dia de residência a artista experimentou várias músicas que marcaram a história da dança, como forma de homenagem. Inclusive, uma delas intitulada *Maniac*, de autoria de Michael Sembello constituiu a trilha sonora do filme *Flashdance*¹⁰⁰, de 1983.

No terceiro dia retornou a questão proposta no primeiro dia da residência. Cada residente falava um pouco de si e reverenciava sua dança. Após a resposta, propôs que formássemos uma grande fila e todos deveriam falar ao mesmo tempo sobre sua dança, a fim de se tornarem uma única voz. Os mesmos experimentos ocorreram no quarto e quinto dia de residência, nos quais ela solicitou a todos que, durante a improvisação dos solos da “avalanche”, pudessem estabelecer o momento “onírico.”¹⁰¹ Além disso, nos dois últimos dias, alguns experimentos ocorreram no Largo da Ordem, com a intenção de perceber como o ambiente influenciava nas escolhas e sensações do movimento.

⁹⁹ “*Nelken* searches for the reasons why the ability to be happy is so hard to reach and retain.” (SERVOS, 2008, p. 99);

¹⁰⁰ *Flashdance*, é um filme americano de 1983, do gênero romance musical, realizado por Adrian Lyne. O filme foi produzido por Jerry Bruckheimer e Don Simpson e se tornou o terceiro filme mais assistido naquele ano. É também um dos filmes mais conhecidos da década de 1980;

¹⁰¹ Poder acessar a natureza de sonhos.

A mostra que seguiu procurou compartilhar um pouco das trocas estabelecidas entre os residentes durante o período de uma semana, a qual se caracterizou em habitar um espaço comum e de criar redes de conexões com o desconhecido, propondo um diálogo coletivo, reverenciando a história da dança.

4.2.3 Linguagem de Ohad Naharin: *Gaga*

Neste tópico traremos uma breve introdução dos principais dispositivos corporais de acordo com impressões e descrições que permeiam a linguagem *Gaga*. Com intenção de alcançar uma melhor compreensão desta metodologia, desenvolvida em 1990 por Ohad Naharin (1952), o qual atuou como diretor artístico da companhia *Batsheva Dance Company*, em Israel.

Ohad Naharin nasceu em Kibbutz Mizra, seu pai era médico e ator aposentado e sua mãe era uma professora de dança. Iniciou seus estudos na dança em 1974, no *Batsheva Dance Company*. Durante sua participação na companhia, em 1975, Martha Graham o conhece e o leva para estudar em Nova Iorque, onde permaneceu por dez anos. Desenvolveu seus estudos em escolas, como: *Graham School*, *School of American Ballet* e *Julliard School*.

Em algum momento de sua estadia em Nova Iorque, participa da audição na companhia de Maurice Béjart¹⁰² (1927-2007), que o leva para dançar na Bélgica, onde se frustra e descobre a dança que não gosta de fazer. Em 1978 se casa com Mari Kajiwara¹⁰³ (1951-2001) uma ex-dançarina de Alvin Ailey, que posteriormente morre de câncer. Atualmente é casado com Eri Nakamura¹⁰⁴ (1984), figurinista da *Batsheva Dance Company*.

Em 1990 retorna para o *Batsheva Dance Company*, onde se tornou diretor artístico. Ele coreografou mais de 20 obras explorando sua técnica *Gaga*, com intenção de refiná-la e investigar dispositivos corporais. Além de suas produções na companhia, fez trabalhos como coreógrafo convidado para: *Nederlands Dans Theatre*, *Ballet Frankfurt*, *Lyon Opera Ballet*, *Compania Nacional de Danza*, *Culberg Ballet*, *Finish National Ballet*, *Paris Ópera Ballet*, *Bale*

¹⁰² Maurice Béjart, foi um dançarino e coreógrafo francês. Fundou em 1953, ao lado de Jean Laurent, Les Ballets de l'Etoile, mais tarde rebatizado de Ballet-Théâtre de Paris;

¹⁰³ Mari Kajiwara, americana, foi bailarina de Alvin Ailey. Em 1978 se casa com Ohad Naharin onde o ajudou a desenvolver a companhia;

¹⁰⁴ Eri Nakamura, japonesa, formada pela *The Australian Ballet School*, em Melbourne. Dançou na *Victor Ullate Ballet Company*, em Madri; *Les Grands Ballet Canadiens*, no Canadá; e no *Batsheva Dance Company*. E atualmente é figurinista da companhia.

da Cidade de São Paulo, Cedar Lake Contemporary Ballet, Hubbard Street Dance Chicago e Los Grand Ballets Canadiens.

Naharin iniciou sua pesquisa corporal após uma lesão nas costas que o deixou com danos permanentes no nervo e na coluna vertebral. A palavra *Gaga*, vem significar “sucesso” em hebraico e, apesar de seu nome, a técnica ensina o dançarino a desbloquear o corpo. Luiza Saab (2015, p. 33) comenta:

O *Gaga* é considerado um processo de trabalho diferente da maioria dos treinamentos de dança já existentes. Os bailarinos não dançam combinações pré-estabelecidas de movimento, mas respondem aos estímulos verbais que chamam a atenção para partes específicas do corpo, qualidades e ações. Essa exploração “sem regras” dos movimentos fornece aos bailarinos uma gama imensa de movimentos que vão além dos métodos tradicionais de treinamento. Metaforicamente, podemos comparar os estímulos verbais a uma caixa de ferramentas cheia de “texturas” (como suave, forte, apertado, afiado, conectado, tenso, entre outros) que os bailarinos podem utilizar para aplicar em seus corpos. (SAAB, 2015, p. 33).

A linguagem *Gaga* explora o processo de formação e elaboração do movimento, ao invés do resultado. É possível reconhecer os limites e explorar as potencialidades corporais, o qual sua técnica parte do íntimo. Além de ser um trabalho que busca atingir certo nível de profundidade, é possível sentir a energia e a sensação do movimento.

No *Gaga* podemos identificar três pontos: 1. *Float*, refere-se à sensação de flutuação corporal na cinesfera; 2. *Groove*, contração e relaxamento do corpo; 3. *Shake*, trata-se da reorganização do corpo com estímulos de chacoalhar, chicotes, espasmos e tremores. Essas ferramentas permitem investigar a própria maneira de mover-se através de sensações, estímulos que são criados dentro da mente. Elas podem ser trabalhadas nos três planos desenvolvidos por Laban: *baixo, médio e alto*.

Esses estímulos surgem durante o treinamento com o auxílio da voz do professor. O qual direciona o indivíduo a perceber e promover pequenas ações que acontecem dentro do corpo, como exemplo: mãos, pés, e tronco, a fim de potencializar todo o movimento e buscar conectar-se com o prazer. Como afirma Ohad Naharin no texto escrito em 2008, mas publicado em 2012, por Deborah Gallili no site < www.danceinisrael.com >¹⁰⁵:

"Gaga desafia tarefas multicamadas. É fundamental para os usuários gaga estar disponível para este desafio. Ao mesmo tempo nós, os usuários, pode estar envolvido

¹⁰⁵ GALILI, Deborah Friedes. *Gaga: Ohad Naharin's Movement Language, in His Own Words*. 2008. Disponível em: <<http://www.danceinisrael.com/2008/12/gaga-ohad-naharins-movement-language-in-hisown-words/>>. Acesso em: 23 fev, 2012.

em mover-se lentamente através do espaço, enquanto uma ação rápida em nosso corpo está em andamento. Essas dinâmicas de movimento são apenas uma parte do que mais poderia continuar ao mesmo tempo (...)." (NAHARIN, 2008, *apud*: GALLILI, 2012).¹⁰⁶

O *Gaga* permite explorar o corpo potencializando as camadas mais sensíveis e invisíveis, preservando a maneira individual de mover-se. Além disso, é possível externalizar os movimentos com a voz, pela qual é utilizada uma contagem de 1 até 10, que define o ritmo, nível e intenção máxima que o movimento pode alcançar. Após atingir o nível mais alto, toda a ação retorna para o *Float*.

Esse treinamento permite ouvir e conquistar domínios do movimento, fornecendo meios de romper limites corporais. No documentário *Out of Focus* sobre Ohad Naharin e *Gaga*, produzido por Tomer Heymann nos Estados Unidos em 2007, Naharin diz que, "Romper limites é uma questão cotidiana. Eu posso sentir que rompi meus limites hoje, mas então, eu tenho novos limites. Estou em um novo lugar. Amanhã, isso não será o suficiente e vou investigar mais." O *Gaga* requer um treinamento diário, onde busca adquirir um corpo consciente e conectado com o presente.

Para isso, existem duas categorias para quem deseja praticar. A primeira é o *Gaga Dance*, direcionada para bailarinos e atuantes na área; A segunda o *Gaga People*, está disponível para pessoas que não atuam no meio da dança. As aulas são ministradas pelos próprios integrantes ou ex-bailarinos da companhia, e sempre acompanhadas por música, o qual se destacam a partir da variação no ritmo.

Outro ponto que podemos destacar são as salas de aula. Elas precisam ter a ausência de espelhos, com intenção de promover para o participante uma experiência íntima e livre de julgamentos, onde o indivíduo pode acessar infinitas possibilidades. Nesse sentido, os espelhos são eliminados, pois cada indivíduo consegue adquirir uma consciência corporal fazendo do outro o seu próprio reflexo. Como argumenta Naharin (2008, *apud* GALLILI, 2012):

Estamos deixando nossa mente observar e analisar muitas coisas ao mesmo tempo, estamos conscientes da conexão entre esforço e prazer, nos conectamos com a "sensação de tempo de sobra", especialmente quando nos movemos rápido, estamos cientes da distância entre nossas partes do corpo, estamos conscientes do atrito entre carne e ossos, sentimos o peso de nossas partes do corpo, estamos cientes de onde

¹⁰⁶ "Gaga challenges multi-layer tasks. It is fundamental for gaga users to be available for this challenge. At once we, the users, can be involved in moving slowly through space while a quick action in our body is in progress. Those dynamics of movement are only a portion of what else might go on at the same time (...)" (NAHARIN, 2008).

temos tensão desnecessária, deixamos ir apenas para trazer vida e movimento eficiente para onde deixamos ir (...) (NAHARIN, 2008, *apud* GALLILI, 2012).¹⁰⁷

As nomenclaturas utilizadas nas aulas de dança são substituídas por palavras orgânicas, ou seja, utiliza-se a palavra “carne” no lugar de “músculo”. Essa intenção permite uma aproximação e um conhecimento mais subjetivo a respeito do próprio corpo, permitindo que cada indivíduo tenha o seu próprio *Gaga*, mas baseado na mesma metodologia proposta por Ohad Naharin.

4.2.4 Workshop linguagem *Gaga* com Shamel Pitts

De 15 a 18 de outubro de 2019, artistas selecionados de todo o país se reuniram na Casa Palco, em São Paulo, para o Workshop sobre a linguagem *Gaga*, dirigido pelo ex-integrante do *Batsheva Dance Company*, Shamel Pitts. O workshop enfocou as ferramentas corporais apresentadas na proposta *Gaga*, desenvolvida por Ohad Naharin. A rotina de trabalho prático foi de 4 horas diárias, de terça-feira a sexta-feira.

Shamel Pitts nasceu no Brooklyn, Nova Iorque. Começou os seus estudos em dança no *La Guardia High School for Music & Art and the Performing Arts* e, simultaneamente, na *The Ailey School* e *Juilliard School*. Dançou em companhias como: *Hell's Kitchen Dance* de Mikhail Baryshnikov (1948)¹⁰⁸, *BJM_Danse Montreal* e no *Batsheva Dance Company* por 7 anos e posteriormente se tornou um professor certificado da linguagem *Gaga*.

Todos os artistas foram selecionados por intermédio de currículo e carta de intenção. Para além do viés cultural, sendo que a maior parte dos participantes eram paulistanos, os integrantes trouxeram diversas experiências corporais, abrangendo uma faixa etária diversificada.

No primeiro dia de workshop todos chegaram cedo, com intenção de realizar um aquecimento. Quando iniciou a atividade, começamos mudando o nosso peso de lado para o

¹⁰⁷ We are letting our mind observe and analyze many things at once, we are aware of the connection between effort and pleasure, we connect to the “sense of plenty of time”, especially when we move fast, we are aware of the distance between our body parts, we are aware of the friction between flesh and bones, we sense the weight of our body parts, we are aware of where we hold unnecessary tension, we let go only to bring life and efficient movement to where we let go... (NAHARIN, 2008);

¹⁰⁸ Mikhail Baryshnikov, é um bailarino, coreógrafo e ator russo-americano. É citado como um dos maiores bailarinos da história. Ele dançou com a companhia ABT onde posteriormente se tornou diretor artístico.

outro, lentamente, permitindo que o movimento viajasse através de nossos corpos, possibilitando, gradualmente mudanças de nível e locomoção no espaço. Pitts solicitou que usássemos a *Helena*, localizada no centro do corpo na região entre o umbigo e útero, sendo esta, responsável pela ativação de força e locomoção do movimento. No mesmo dia explicou sobre a lua que existe nos dedos, localizada no início de cada falange, onde, ao flexionar o pulso, a energia do movimento se quebrava. A partir dessas explicações, a aula foi criando forma e corpo, sendo solicitadas variações de movimentos que se alteravam de 30% a 100% de energia.

O *Shake* surgiu na aula a partir de um comando, solicitando que nosso corpo chacoalhasse como o movimento de uma cobra e o mesmo deveria acontecer nas vértebras. Para o exercício do *Float*, nos alertou que seu uso precisaria estar acompanhado de um sorriso, que nos daria a sensação de flutuação e deixaria o movimento mais leve.

No dia seguinte, iniciou a aula com a seguinte frase: “Movimento que vem de dentro do coração.” E nos deu instruções para a ativação do *Pica*, representando o início da *Helena*. Com isso, poderíamos explorá-los como um mamute. Neste dia criamos movimentações que exigiram um nível de presença, além da concentração e de um bom preparo físico. A partir deste ponto foi iniciada uma pequena partitura corporal denominada “dança do galo”, que foi repassada nos dias seguintes de workshop. A célula coreográfica continha marcações de tempo que se alteravam conforme a música ganhava intensidade. Além disso, os joelhos deveriam ser mantidos flexionados e a respiração auxiliava na execução do movimento.

Conforme os dias passavam, a exigência aumentava e no terceiro dia, Pitts iniciou a aula explicando sobre o *Fufu*, localizada na região da perna como se fosse uma calda de sereia. Durante o treinamento, nos perguntou se estávamos sentindo dor e que deveríamos transformá-lo em prazer, podendo ser comparado, tal movimento, com um alongamento. Pitts retomou a sequência da “dança do galo”, foi mais explicativo e objetivo em relação ao movimento e locomoção no espaço. E nos afirmou que o movimento *Gaga* é poético, pois, segue um fluxo de energia que se faz presente no corpo e na alma. Neste dia, nos pareceu que toda linguagem *Gaga* estava criando vida dentro de nós, foi possível experienciar o movimento que surgia de dentro do peito, percorria a região do quadril e se direcionava para os braços.

Às vezes usamos nossa voz em *Gaga*, contando como trazemos certa ação ao seu ápice por mais 10 segundos e permitindo que o nosso movimento provoque ruídos. Podemos considerá-la não apenas como uma contagem, mas o auge do limite corporal. Também fomos

encorajados a olhar em volta para nossos colegas, enquanto conduzimos nossa pesquisa corporal.

Pitts nos disse que os nomes dos movimentos surgem de uma “brincadeira criativa”, podendo nascer: do universo, dos animais, dos astros, da natureza, da cobra dorsal. Em algumas ocasiões, trabalhamos com parceiros. Com intenção de preencher o espaço negativo em torno deles, chamar a atenção de partes do corpo através do toque, ou em seu *groove* pessoal, o qual é marcado com batidas pelo corpo, e o contra peso corporal. No último dia Pitts retomou com questões já trabalhadas ao longo do workshop, iniciando a aula com a frase: “Faça do medo, coragem.” Nos estimulou a focar na sensação de alegria e prazer. Neste dia, todos estavam atentos e com a sensação de rigidez corporal com a prática *Gaga*.

Durante esses quatro dias, nos permitimos encontrar movimentos que nunca escolheríamos, pois, todos nasceram a partir de uma improvisação. Percebemos que a linguagem *Gaga* é uma dança poética e sincera na construção de todo o seu movimento, o qual o espelho é próprio corpo do outro e as dores corporais surgem durante o processo, para alertar o lado emocional.

4.3 *LADY MACBETH* (2019)

Este processo foi realizado a partir de influências corporais e estéticas que contribuíram para o desenvolvimento do pensamento reflexivo e prático sobre a personagem Lady Macbeth de Shakespeare e obras de Pina Bausch produzidas entre os anos de 1977 e 1978.

Partindo disso, o processo criativo esteve atrelado as questões pessoais e similaridades que compõem as obras. Trazendo uma concepção crítica que surgiu a partir de *insights*, experimentos, treinamento de novas condutas corporais e reflexões culturais que colaboraram para a composição coreográfica desta peça.

Toda construção da obra passou a fazer parte da rotina, disponibilizando imagens e fragmentos de pensamentos, os quais foram anotados em um diário de bordo, mandala lunar e filmagens de fragmentos de células coreográficas como base metodológica no processo de perguntas e respostas abordado por Bausch e aplicado por Martinez, na residência artística da qual participamos. Perguntas como: Soletre o nome Lady Macbeth; Soletre o nome Macbeth; Soletre a palavra poder; O que Lady Macbeth quer? As quais disponibilizaram fragmentos de movimentos que foram repetidas em vídeo, a fim de aprimorar as intenções de cada gesto. Elas

fizeram parte de uma colagem composicional, sugerindo na proposta de cena. Todas as imagens disponibilizadas que concentravam a criação contribuíram para a essência composicional de partituras corporais, cenografia e figurino. O que estendeu na compreensão e conexão com as obras já mencionadas.

Em novembro de 2019, foi dado início ao exercício prático de construção das células coreográficas, mas podemos observar que o exercício prático foi constituído de forma contínua. As residências artísticas com Morena Nascimento e Eddie Martinez, intérpretes do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, e o Workshop linguagem *Gaga* com Shamel Pitts, ex-integrante do *Batsheva Dance Company*, disponibilizaram exercícios práticos e teóricos, os quais propuseram um diálogo com outros artistas com bagagens culturais diferenciadas. Além de contribuírem para a percepção corporal e estética na qualidade do movimento apresentado.

As etapas que surgiram, aconteceram de forma livre e formaram o reflexo das experiências adquiridas em 2018 e 2019. Todo o material criativo para este processo, fez parte de uma grande composição que nasceu de um extenso diálogo. Apoiaram na sensação de ter experienciado antes, quando ainda havia busca por uma linguagem, quando era tudo mais fresco, e hoje existe uma busca mais estabelecida e segura em relação a dança que é apresentada. A elaboração das células coreográficas surgiu a partir da improvisação, utilizando-a como ferramenta de construção, as quais fizeram parte da escrita da peça. Como consequência disso, estabeleceu-se uma relação multidimensional com o espaço e a atenção corporal.

A improvisação como experiência física explora os limites como algo que existe na própria instância do momento. Parte de gostos, vivências que estão armazenadas na memória. A respeito do diálogo estabelecido na improvisação, Fernanda Leite (2005, p. 106) aponta:

O diálogo acontece em vários níveis e sentidos: no indivíduo com seu próprio corpo; no corpo do indivíduo com o ambiente; no corpo de um indivíduo com outro indivíduo com quem se relaciona corporalmente; no diálogo verbal entre contatistas sobre seus métodos de ensino, relato de experiências, questionamentos; no diálogo entre o Contato Improvisação e outras técnicas de educação somática, bem como de outras expressões do movimento humano (como teatro, danças sociais, dança moderna, artes marciais etc.). (LEITE, 2005, p. 106).

A improvisação como ferramenta composicional estabelece uma comunicação através do compartilhamento. A essência da dança apresentava-se na escrita corporal, assim como a prática *Gaga* estabelece estímulos de criação de forma diferenciada e livre de qualquer julgamento.

Essas propostas metodológicas estiveram presentes ao longo do processo criativo, estabelecendo uma conexão com as vivências nas residências artísticas e a proposta de corpo que foi apresentada na peça. Para este trabalho, houve a ausência de qualquer fala verbal, pois, a intenção foi de fazê-las presente apenas no texto corporal.

A peça estreou no dia 07 de dezembro de 2019, no Teatro da Instalação, na cidade de Manaus-AM, teve duração de 61 minutos e recebeu o título de *Lady Macbeth* (Figura 40) no formato coreográfico e performático. Dividida em quatro cenas, intituladas: “Limão”, “Bruxas”, “Macbeth” e “Lady Macbeth”. A iluminação da peça foi feita por Cairo Vasconcelos e a divulgação foi feita a partir de mídias sociais e impressa e contou com o apoio cultural da Secretaria de Cultura do Amazonas (SEC), que disponibilizou o espaço.



Figura 40. Imagem de divulgação da peça *Lady Macbeth*, praia da Base, Manaus, 2019.

Fonte. Fotografia de Fabrício Lira, Arquivo pessoal.

Como acompanhamento musical, foram utilizadas conforme a ordem de apresentação das cenas, “Limão”: *Maniac* de Michael Sembello, *Bathroom Dance* de Hildur Guonadóttir, *Love Is a Bitch* da banda Two Feet, *Night* de John Carpenter; “Bruxas”: *Spot-From “Macbeth” Soundtrack* de Jed Kurzel, *Ruthless* e *Ruthless – Reprise* de Amon Tobin; “Macbeth”: *Kids* de Kylie Dixon e Michael Stein, *Nothing’s Gonna Hurt You Baby* da banda Cigarettes After Sex, *Life And Death* de Balanescu Quartet, *Killer Queen* da banda Queen; “Lady Macbeth”: *Into*

Nirvana de Maverick Sabre, *Hughie Trashes Room* de Christopher Lennertz, *Exile* de Luca D'Alberto, *Goodbye* da banda Apparat e *Luna De Margarita* de Simón Díaz.

4.3.1 Elementos cênicos e figurino

Para a cenografia foram utilizados móveis e objetos que ajudaram no desenvolvimento da peça, como: mesa amarela, poltrona vermelha, arma de brinquedos, ursos de pelúcia, cabides, tapete vermelho, flores, ferro de passar, prato e pote vermelho, talheres e taça (Figura 41). A inclusão desses elementos sofreu influência das peças produzidas por Bausch em 1977 e 1978.



Figura 41. Proposta de cenário para a peça *Lady Macbeth* (2019).
Fonte. Arquivo pessoal.

A utilização desses objetos surgiu a partir de um comentário traçado por Nobert Servos (2008, p. 62) a respeito da peça inspirada em *Macbeth* de Bausch, e a define como: “*Macbeth* em casa: um drama cotidiano.”¹⁰⁹ Com isso, surgiu como exercício prático experimentar elementos do cotidiano, a fim de aproximar o espectador com a sua realidade. O que já havia sido experimentado na residência artística com Eddie Martinez.

Sua intenção era de delinear uma integração para a dramaturgia, agindo como suporte visual que acarretasse significados para a formulação das cenas. Pavis (2017, p. 265) define sua função da seguinte maneira: “é então menos funcional do que lúdico: ele “produz” sentidos

¹⁰⁹ “*Macbeth* at home: na everyday drama.” (SERVOS, 2008, p. 62).

coreográficos que enxertam no texto.” O qual a utilização no espaço de cada objeto se transforma num signo de coisas variadas, estimulando uma leitura criativa e subjetiva para o espectador.

Ele exerce um sistema de valores sociais, sendo abatido por sua real função para o espectador. Pavis (2017, p. 266) o justifica:

O objeto não é reduzido a um único sentido ou nível de apreensão. O mesmo objeto é muitas vezes utilitário, simbólico, lúdico, conforme os momentos da representação e, sobretudo, conforme a perspectiva da apreensão estética. Ele funciona como um teste projetivo de Rorschach,¹¹⁰ estimulando a criatividade do público. (PAVIS, 2017, p. 266).

Na sua gênese estão inseridos múltiplos significados, exercendo um sentido estético para a fruição da peça. Todo objeto que foi posto em cena sofreu uma abstração no seu sentido, do qual foi possível extrair nas etapas de elaboração das cenas sensações a partir da experimentação. O significado de alguns elementos cênicos no processo foi estimulado conforme imagens as recorrentes, as quais constituem a peça *Macbeth* de Shakespeare e as peças de Bausch (Figura 42).



Figura 42. Cenário utilizado na peça *Lady Macbeth* (2019).
Fonte. Arquivo pessoal.

¹¹⁰O teste de Rorschach, mais conhecido como "teste do borrão de tinta" é uma técnica de avaliação psicológica pictórica, comumente denominada de teste projetivo, ou mais recentemente de método de autoexpressão.

A inserção da poltrona vermelha tem vinculação com o trono de Macbeth e, a presença de cadeiras nas peças de Bausch, a escolha da cor vermelha, representa o sangue derramado a partir dos crimes cometidos. A mesa amarela representa o banquete oferecido por Macbeth após sua ocupação no trono, além de ser um elemento muito recorrente nas peças de Bausch. Os utensílios domésticos utilizados, como: ferro de passar, talheres, taça, prato e pote vermelho, vem representar o saciar dos súditos após o banquete.

O tapete vermelho que inicialmente aparece de forma enrolada, representa o momento do crime. Surgiu a partir de um comentário do jornalista Stefan Schmoe (2019), que afirma que o tapete vermelho faz você pensar no sangue. E no exercício prático realizado no dia 06 de dezembro de 2018, a partir de uma pergunta de Eddie Martinez: “Alterego, o outro eu. Vá em frente, conte algo que não sei!” como resposta à sua pergunta, contava os carneirinhos ao mesmo tempo que estourava os balões com uma faca. Outro ponto para a utilização do tapete se relaciona com fato do personagem Blaubart ter assassinado suas esposas e ter as escondido no gabinete.

A utilização dos ursos de pelúcia, tem relação com três pontos: 1. A ausência de filhos dos Macbeths; 2. A presença frequente de brinquedos nas peças de Bausch; 3. A inocência das vítimas de Macbeth e Blaubart, as quais a ação de atirar com a arma de brinquedo nos ursos, vem justificar esta ação como se fosse uma brincadeira de tiro ao alvo. Também foram utilizados três tipos de flores, que representavam as três bruxas de *Macbeth* e os assassinatos que envolvem a trama de Shakespeare e Charles Perrault. A presença desses arquétipos ilustra a compreensão de que Lady Macbeth pode ser considerada uma quarta bruxa na dramaturgia, pois ela idealiza o plano e age com astúcia para o seu cumprimento.

Russell (2019) em seu livro *História da Bruxaria*, comenta que as bruxas são personagens imaginários, representados como velhas horrorosas, com verrugas no nariz, chapéus compridos e pretos em formato de cone, montadas em cabos de vassouras, que criam gatos pretos e dão gargalhadas malignas. O autor afirma que este estereótipo foi construído pelas fábulas e que as bruxas realmente existem. A perseguição delas ocorreu durante o final da Idade Média, na Renascença na Reforma e no século XVII. De acordo com o autor, a Inquisição foi responsável pela caça às bruxas, levando à morte, mulheres e crianças. Outro fato importante a ser mencionado são os dados quantitativos apresentados por Russell (2019, p. 15) onde, “aproximadamente 110 mil pessoas foram torturadas, sob acusação de bruxaria, sendo que 40 mil a 60 mil delas foram executadas.”

Em *Macbeth*, toda a trama se inicia através da profecia de três bruxas, que afirmam que Macbeth será o novo rei, mas não o explicam de que forma. As bruxas, a partir do seu conhecimento e poder, fazendo com que suas palavras reflitam na mudança de comportamento de Lady Macbeth, influenciando o marido. Toda essa intenção de adivinhação está vinculada com a feitiçaria, que por meio de conhecimentos de origem mística tenta controlar ou influenciar nas escolhas de Macbeth. Russell (2019, p. 25) a respeito da adivinhação, escreve que é determinada por “fatos ou predição de eventos futuros na base dos vínculos secretos entre seres humanos.” A definição de bruxaria ou feitiçaria se tornou algo social, o que varia de sociedade e cultura, mas em alguns lugares é semelhante.

As crenças variam em relação aos padrões sociais, alguns rituais religiosos também podem ser considerados uma ação da feitiçaria. Russell (2019), aponta que as bruxas estão atreladas aos contos populares, que havia um certo medo e reconhecimento dos poderes delas, além de serem consideradas espíritos da natureza. Assim como em *Macbeth* na cena III, comenta a respeito do desaparecimento das três bruxas: “Assim no ar, essas formas corpóreas derreteram com o vento. Se ficassem...” (SHAKESPEARE, 2017, p. 22). Elas enumeram eventos futuros e desaparecem, deixando uma inquietação e curiosidade por parte de Macbeth.

Além da simbologia empregada para as flores na peça, o mesmo ocorreu com os cabides pendurados com vestidos, representam a personificação das três bruxas, as quais seus arquétipos refletem em Lady Macbeth até ela se tornar rainha. A troca de vestidos durante as cenas tem intenção de demarcar as aparições e a mudança de humor por parte da rainha. A partir desta intenção de trocas de roupas na cena, Louppe (2012, p. 310) comenta:

Reside neste aspecto uma outra aliança secreta entre o objeto e o corpo, que engloba e ultrapassa ao mesmo tempo qualquer troca metafórica – tanto mais que um dos elementos cênicos é um cabide no qual as roupas estão penduradas como tantas mudas de pele, cujas fases de dissecação o corpo do bailarino atravessa. (LOUPPE, 2012, p. 310).

O figurino torna-se um suporte para o corpo, que a partir de suas trocas, age como instrumento de memória e materialização. Como figurino foi utilizado: 1. Um *neglige* branco como referência das vestimentas usadas nas peças de Bausch, mas principalmente em *Café Müller*; 2. Um macacão preto com duas fendas laterais, referindo-se a presença masculina nas peças de Bausch e *Macbeth*; 3. Um vestido longo vermelho, como referência na estética aos trajes utilizados no *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*; além disso, foi utilizada uma camisa de botão com limões estampados e um collant branco, que dá início à peça.

4.3.2 Composição das cenas

Para a sequência coreográfica foram utilizados movimentos do cotidiano, repetição, sistema de colagem e com relação ao processo criativo de Bausch, dispositivos corporais como: o *Float*, *Groove*, *Shake* desenvolvidos por Ohad Naharin. Foi mantida a célula coreográfica feita pelo coreógrafo amazonense Eduardo Amaral na primeira montagem intitulada *Ensaio sobre Lady Macbeth* (2018). Além de influências estéticas desenvolvidas por meio de nossa participação em Residências Artísticas e Workshops entre 2018 e 2019.

A estrutura da peça foi dividida em quatro momentos. O primeiro momento recebeu o título de “Limão” (Figura 43), no qual utilizamos intenções coreográficas vivenciadas na Residência artística com Morena Nascimento, como exemplo, quedas e recuperações rápidas e estímulos corporais aprendidos no workshop com Shamel Pitts, como o *shake*, *groove* e *float* experienciados nos três planos: *alto*, *médio* e *baixo*, além de caminhadas e corridas que se alternam durante a cena. O espaço visível e invisível foi observado como um obstáculo, dando lugar para que a movimentação surgisse a partir da improvisação.



Figura 43. Registro da cena *Limão* da peça *Lady Macbeth* (2019).

Fonte. Fotografia de Fabrício Lira, Arquivo pessoal.

A cena é composta com rolamentos que ajudam no deslocamento do corpo, levando para outro ponto do palco. Conforme acontecia as repetições, pausas estabeleciam o *Shake* e *Float*. Além disso, foi utilizada a célula coreográfica a partir das perguntas que surgiram a respeito da personagem Lady Macbeth de Shakespeare. Esse momento traz como simbologia, o campo de batalha travado pelo personagem Macbeth. Nessa cena o movimento se modificou,

criando intenções e sensações para a sua evolução espacial. Yvonne Rainer (1977, *apud* LOUPPE, 2012, p. 167) observa que “O que diferencia um movimento de outro não é tanto a articulação das várias partes o corpo envolvido, mas a diferença de intensidade de energia.” De forma gradual, a intensidade de cada gesto ampliava e proporcionava para aquele momento, múltiplas sensações que ajudaram no preparo corporal para as próximas cenas.

A utilização da música *Maniac* na primeira cena foi recorrente para a montagem coreográfica deste processo criativo. Deu início à peça, como forma de homenagem à experiência estética e corporal proposta por Morena Nascimento, sendo de grande importância para a construção e adaptação corporal numa cultura do imaginário individual, que foi experienciada de forma coletiva.

O segundo momento recebeu o título de “Bruxas” (Figura 44). Foi mantida a mesma estrutura coreográfica proposta no primeiro processo *Ensaio sobre Lady Macbeth* (2018), permanecendo com as flores no círculo, aludindo ao caldeirão e os gestos que conduzem as mãos para o topo da cabeça, com a intenção de representar uma coroação. Toda a célula acontece dentro do círculo de flores, composta por movimentos acelerados, com quedas e recuperação rápida que se alternam nas pausas. Além disso, também foi utilizado o estímulo *Shake* que se iniciou com pequenos espasmos até atingir um limite máximo, potencializados nos três planos corporais, auxiliados na contagem de 1 até 10.



Figura 44. Registro da cena *Bruxas* da peça *Lady Macbeth* (2019).

Fonte. Fotografia de Fabrício Lira, Arquivo pessoal.

A cena traz a intenção de um ritual, ou invocação de algo. Dançar no círculo ao longo do tempo pode ser associado à bruxaria. Adler (1986, p. 62, *apud* RUSSELL, 2019, p. 199-200) argumenta:

(...) As bruxas se reuniam em *covens*¹¹¹ liderados por uma sacerdotisa. Veneravam duas divindades principais: o Deus das Florestas e daquilo que se encontra além delas e a grande Deusa Tríplice da fertilidade e do renascimento. Elas se reuniam nuas, ao redor de um círculo com 2,7 metros de diâmetro, e emanavam poder de seus corpos por meio de danças, cantos e técnicas de meditação. Seu enfoque principal era a Deusa; celebravam os oito antigos festivais pagãos da Europa e buscavam sintonizar-se com a natureza. (ADLER, 1986, p. 62, *apud* RUSSELL, 2019, p. 199-200).

Todo o processo que já havia sido configurado em 2018 sofreu modificações para esta montagem, com a inclusão do *Groove* e *Shake*, que permitiu explicitar as intenções. Esse ritual também representa a idealização de Lady Macbeth em se tornar rainha.

O terceiro momento recebeu o título de “Macbeth” (Figura 45). A cena é composta com movimentos de valsa que é repetida durante toda a célula coreográfica, em relação a dança que se configura entre os casais nas peças de Bausch. Também está inserida em sua estrutura composicional, intenções que consistem o *Float*, *Groove* e *Shake*, que se originaram em células coreográficas, que se alternam com intenções performáticas.



Figura 45. Registro da cena *Macbeth* da peça *Lady Macbeth* (2019).
Fonte. Fotografia de Fabrício Lira, Arquivo pessoal.

¹¹¹ *Coven*, lugar dado a uma reunião de bruxos para a realização de rituais religiosos e ritos.

A principal intenção desta cena configura-se a partir dos crimes cometidos por Macbeth e Blaubart. Também exercem os momentos de conquista que advêm nas peças de Bausch, como: em *Komm tanz mit mir* quando Josephine Ann Endicott descreve as partes do seu corpo para Urs Kaufmann, esta intenção configura-se quando aponto para o público partes do meu corpo com as flores. Esse estímulo já havia sido proposto na residência artística com Eddie Martinez que, no dia 29 de novembro de 2018, nos perguntou sobre “Três diferentes lugares de ternura no corpo.”

Em *Kontakt* configura-se em dois momentos na peça: 1. Quando homens e mulheres vendem seus corpos para o público através de seus gestos; e 2. Quando os homens sentados em cadeiras tentam aproximação a partir de toques imaginários, nas mulheres que estão enfileiradas na parede.

Por fim, a terceira cena recebeu o título e “Lady Macbeth” (Figura 46). A intenção desta cena é representar as mãos sujas de sangue e o momento da morte de Lady Macbeth, figura feminina e estética representada nas peças de Bausch.



Figura 46. Registro da cena *Lady Macbeth* da peça *Lady Macbeth* (2019).

Fonte. Fotografia de Fabrício Lira, Arquivo pessoal.

Para a cena foram utilizadas algumas intenções que recorrentes ao longo do processo, como: o momento em que Lady Macbeth se questiona foram suas mãos continuarem sujas de sangue, “Aqui ainda há cheiro de sangue: nem todos os perfumes da Arábia hão de adoçar esta mãozinha.” (SHAKESPEARE, 2017, p. 99). Na peça, configurou-se a partir do momento em que me deito no tapete vermelho e as unhas são pintadas de vermelho.

Em *Renate Wandert aus*, quando a intérprete almeja o homem de seus sonhos que é criado a partir de sua imaginação, esta intenção ocorre quando uma rosa é despedaçada e forma

um círculo. Além disso, a cena também trouxe a célula coreográfica criada a partir das respostas desenvolvidas na residência artística com Eddie Martinez.

Vale ressaltar que toda a estrutura desta cena foi composta por células coreográficas, auxiliadas por gestos que reforçam a intenção da coroação dos Macbeths. Os movimentos sempre se alternavam seguindo um fluxo livre, geralmente se iniciava nas mãos e finalizava na cabeça, além da inclusão de corridas, giros, saltos, caminhadas, ondulações e pausas. A peça é finalizada no centro do palco, onde permanece apenas um buquê de rosas artificiais, brancas e vermelhas.

Este processo atingiu certo nível de felicidade pessoal, por poder trazer para as pessoas, o lugar onde quero estar e o resultado que culminou em dois anos de processo, para o qual a participação em residências artísticas e workshops proporcionou um amadurecimento criativo e estético no sentido do fazer dança.

CONSIDERAÇÕES

“É engraçado a força que as coisas parecem ter, quando elas precisam acontecer.”

Caetano Veloso, “Carcará.”

Observar o processo de criação de Pina Bausch significou, nesta pesquisa, identificar fatores de composição utilizados na montagem das peças: *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper* (1977), *Komm tanz mit mir* (1977), *Renate wandert aus* (1977), *Er nimmt sie ander Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* (1978), *Café Müller* (1978) e *Kontakthof* (1978), fundamentando as escolhas feitas para o arranjo das cenas e as similaridades com a obra *Macbeth* de Shakespeare. Os gestos escolhidos nas peças expressaram sensações internalizadas e corporificadas, por vezes se expandindo nos deslocamentos. Os elementos cênicos reforçaram toda a narrativa empregada por Bausch, como por exemplo, o espaço proposto em *Café Müller* é um café com tons acinzentados esvaziado com cadeiras e mesas, onde os intérpretes assumem espaços determinados com sucessões micronarrativas. Em *Café Müller*, Bausch permanece de olhos fechados, colada em uma parede por quase toda a peça, parece que está sonhando ou rememorando suas lembranças. Percebeu-se que o mesmo ocorre com os personagens *Blaubart* de Bausch e Lady Macbeth de Shakespeare, que possivelmente repassam em suas memórias, suas próprias transgressões. A intenção em questão acontece de forma simples e sutil, que se reconstrói no corpo dos intérpretes, parecendo mergulhar em uma catarse que reprisa durante toda obra em recorrentes acontecimentos cênicos.

Considerando o objetivo principal de identificar as similaridades e intencionalidades nos textos de movimentos em repetições encontradas nas peças coreográficas de Pina Bausch produzidas entre 1977 e 1978 com a peça literária *Macbeth* de Shakespeare, concluímos que o objetivo foi atingido e elaborado através de diferentes métodos de análise, tendo como intenção identificar etapas do processo criativo *bauschiana* de variadas maneiras, para que pudéssemos compreender o contexto e os objetivos que coexistem nas peças. As diferentes análises de diversos materiais foram obtidas a partir de depoimentos, contextos históricos, biográficos, imagens, documentários, vídeos, e obras relacionadas, que contribuíram para que o objetivo fosse alcançado sem precisar restringir definições.

Algumas associações foram necessárias para que pudéssemos esclarecer as comparações entre os materiais. Para o desenvolvimento dos capítulos 1 e 2 foram realizadas algumas contextualizações históricas, elaboradas de tal forma que o leitor pudesse fazer pontes entre o tema da pesquisa e os contextos passados. As associações entre o processo criativo de Bausch e o processo de criativo na Dança Moderna e Expressionista foram fundamentais para um melhor entendimento de cada etapa do processo de trabalho.

A construção dos dois capítulos foi distribuída da seguinte forma, no capítulo 1 foram vistos alguns dispositivos corporais que contribuíram na composição de uma obra coreográfica. Referindo-se à complexidade da dinâmica histórica da dança, se revelando numa pluralidade nos modos de pensá-la. A dança não é apenas o reflexo da realidade, mas um processo de construção de sentido através da ação do corpo.

Faz-se necessário que o entendimento do movimento estabeleça para o bailarino/intérprete a capacidade de gerar significados e pensar sobre a sociedade, utilizando dispositivos desenvolvidos por coreógrafos da dança moderna americana como: Isadora Duncan, Martha Graham, José Limon, Doris Humphrey, entre outros; e da dança expressionista alemã, como: Rudolf von Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Tais coreógrafos influenciaram uma geração de artistas, pelos quais seus estudos são praticados, redescobertos e experimentados no presente.

E no capítulo 2 foram vistos fatores históricos, bibliográficos e composicionais de Pina Bausch. Percebeu-se que suas vivências artísticas foram de suma importância para o desenvolvimento da sua linguagem de dança-teatro, propiciando originalidade e destaque para suas obras. Desta forma, seu processo de criação envolve movimentos do cotidiano, perguntas e respostas, repetição, colagens e residências em cidades. A utilização da repetição foi um dos pontos mais observados em suas peças, mas não a pura repetição de movimentos, reportando-se a contextos sociais. Abrigava assim, um discurso de corpo politizado em seus trabalhos, assim como os figurinos utilizados nas peças.

O método de perguntas e respostas, era realizado a partir de questionamentos que buscavam revelar o conhecimento que está nos corpos dos bailarinos/intérpretes: suas experiências, suas esperanças e medos, seus padrões de comportamento, suas diferentes maneiras de dançar. Tendo em vista que se utilizam da reconstrução de suas histórias, eram eles próprios, o material da narrativa de Bausch.

Todo esse material gerado se organizava a partir do sistema de colagem, pelo qual a coreógrafa realizava combinações de respostas, células coreográficas e intenções. Outro ponto

são as residências em cidades, pois, partia com a companhia com o intuito de observar as representações coletivas e individuais, captar questões culturais que aquele novo ambiente poderia oferecer para o seu processo.

No desenvolvimento do capítulo 3 utilizamos estratégias metodológicas como análise das configurações coreográficas e repetição de movimentos existentes entre as peças de Bausch que estabeleceram um diálogo com as intenções de Lady Macbeth em Shakespeare. Por meio da análise das peças em questão foram identificadas similaridades nas repetições de movimentos e intenções coreográficas e estéticas, que de certa forma, foram úteis para as montagens performáticas de 2018 e 2019.

Neste capítulo foi visto um breve histórico de algumas produções artísticas inspiradas na peça *Macbeth* de Shakespeare. Sendo proposta uma reflexão sobre as atitudes cênicas que envolvem os personagens de Lady Macbeth e Macbeth, exibindo as transgressões do casal durante a trama.

Percebeu-se que o personagem Macbeth viveu atormentado por sua mente e acabou sendo castigado por seu comportamento, pois, seus impulsos o tornaram seu próprio inimigo. Ele habita um pesadelo, pois, vítima de sua imaginação, é tomado por alucinações e sentimento de revolta. Lady Macbeth é responsável por tomar para si as responsabilidades pelo destino do marido, que é encorajado a cometer o crime, tomando o caminho mais curto para alcançar o seu propósito. Desse modo, podemos considerar que a presença da personagem colabora no desencadeamento dos crimes e momentos de loucura. Também identificamos a busca por uma felicidade ilusória através do poder e da ganância, que desenvolve ao longo da tragédia de Shakespeare. Ainda no Capítulo 3 foram apresentadas as similaridades, intenções coreográficas e metodologia propostas por Bausch nas peças produzidas entre 1977 e 1978. Elas apresentam um diálogo com o ser em seu estado de conflito e imaginação. Também podemos identificar na estética coreográfica a repetição de temas, movimentos e intenções.

Ao destacarmos *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper* (1977), que mais parece ser um pátio abandonado, lá acontece as mais diversas insanidades humanas, trazendo a aura de um homem desequilibrado e de uma mulher que sente prazer em ser tratada de forma agressiva. O mais recorrente são as cenas de controle que Barba-Azul exerce diante dos demais, utilizando-se do gravador como acessório de poder.

A peça *Komm tanz mit mir* (1977), é um mundo poético de desejos e sonhos de tempos passados, semelhante a uma ilustração de contos de fadas. As mulheres se colocam na posição de frágeis, tentam conquistar os homens levando a imagem de garotas sedutoras, mas esta

intenção se modifica ao longo da dramaturgia com a troca dos papéis sociais estabelecendo uma nova leitura.

Em *Renate wandert aus* (1977), podemos identificar o amor não correspondido, a presença de heróis e casais que parecem terem saído de fábulas. Bausch brinca com os estereótipos sociais, a partir dos gestos de seus intérpretes, conseguindo desmistificar os romances baratos, utilizando como suporte o contato com a realidade.

Na peça *Er nimmt sie ander Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* (1978), utiliza-se de alguns motivos cênicos de *Macbeth*, como exemplo: o assassinato, alucinação e gestos compulsivos de limpeza. A peça parece rememorar um campo de batalha, onde Bausch brinca com os jogos de poder, com sentimento de culpa, traição, mentira e posse.

Em *Café Müller* (1978), podemos identificar temas como: solidão, estranhamento e busca por algo. Bausch permanece de olhos fechados, como se tentasse anular a realidade, enquanto os demais intérpretes buscam por apoio. Os movimentos conduzem gestos intensos, cada um contamina o outro com os seus gestos. É um trabalho estruturalmente simples e emocionalmente flagelante, onde dançam entorno do vazio.

Já em *Kontakthof* (1978), o que parece ser um grande salão de festas, mas conforme o drama vai ocorrendo transforma-se em um grande lugar de afetividade que ora se mostra individual e ora coletivamente. Homens e mulheres tentam estabelecer contato que ilustram a metáfora de como as pessoas se esforçam para agradar os outros.

As narrativas apresentadas nos personagens de Bausch, parecem tentar se afirmar dentro de uma realidade que lhes escapa. Submergem a partir das relações sociais e das relações do indivíduo com situações-problemas que em cena fazem alusão poética as relações humanas conflitantes que parece partir de perspectivas pessoais.

Na construção do capítulo 4 foi possível utilizar da metodologia *bauschiana* e aspectos da linguagem *Gaga*, que também serviram para a montagem de cenas e intenções coreográficas identificadas entre as peças, além da atribuição das intenções que coexistem na personagem de Lady Macbeth.

Nele foi feito o relato de duas montagens performáticas intituladas como *Ensaio sobre Lady Macbeth*, em 2018 e *Lady Macbeth* em 2019, foi feito o aprofundamento prático com as similaridades com as peças em questão. O primeiro processo teve como foco principal as intenções cênicas que permeiam a personagem de Lady Macbeth, com suas crises de sonambulismo e Bausch em *Café Müller*, com a ação de dançar de olhos fechados. Essas questões influenciaram na construção de células coreográficas, figurino e cenografia.

A segunda montagem *Lady Macbeth*, foi direcionado para as similaridades nas demais peças produzidas entre 1977 e 1978, além das intenções de *Lady Macbeth*. Desse modo, tivemos como recorrência a presença do feminino, o que influenciou nas estéticas do trabalho, como: cenografia, figurino e células coreográficas.

Ainda no Capítulo 4, foi mencionado a experiência em duas Residências Artísticas com intérpretes do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, em 2018 com o intérprete Eddie Martinez, em Santa Maria; e em 2019 com a ex-integrante Morena Nascimento, em Curitiba. Essa experiência foi de suma importância para mim, por poder experienciar de forma prática o processo criativo estabelecido por Bausch.

Além disso, trouxemos como relato a participação no Workshop linguagem *Gaga* desenvolvido por Ohad Naharin do *Batsheva Dance Company* de Israel, em 2019 com o ex-integrante Shamel Pitts, em São Paulo. Acolhendo numa nova percepção corporal, o qual trais influências estéticas influenciaram na construção da segunda montagem.

A construção de duas montagens performáticas, abriu caminho para um novo lugar. Lugar de descobertas, incertezas e de sentidos corporais, permitindo partir para a busca de expressar desejos. Bausch (*apud* NESTROVSKY & BOGÉA, 2000, p. 6, in: LIMA, 2008, p. 30) comenta, “Nem sempre se sabe ou se consegue exprimir o que se quer. Na dança o que se vai dizer não está sempre no que se vai dizer. Afinal, nossos desejos se dão. Nas palavras, na dança. Na música. E, quando a gente trabalha, nem sempre se tem toda a clareza de onde está indo.” É a partir desse lugar intocável, que algo ocorre, atravessa e implica no texto cênico.

O universo *bauschiana* explora a dimensão humana do desejo, da solidão, do abandono, da ofensa, da violência e do sofrimento. Consiste no uso da exaustão, extrai de seus bailarinos/intérpretes o potencial de cada um, trazendo para cena experiências individuais. Bausch abre as portas para um novo processo criativo que permite a outros criadores uma paleta de possibilidades e construção dramaturgicamente de suas próprias obras. As reflexões sobre a dramaturgia da dança-teatro, alimentaram discussões no meio acadêmico e artístico. Seu trabalho expande possibilidades expressivas e ferramentas que colaboram na composição coreográfica.

Dado o exposto, entendendo que Pina Bausch aponta em seu estudo de corpo uma estética complexa do fazer a dança, em suas obras expõe uma assinatura pessoal que esta pesquisa pretende investigar especificamente as obras entre 1977 e 1978, relacionando com a obra *Macbeth*. Com isso, esta pesquisa é uma das fontes acadêmicas relevantes sobre o

processo criativo de Bausch foi possível entender numa visão conceitual o fazer da dança-teatro e a relação que apresenta nas peças.

REFERÊNCIAS

LIVROS:

ANDERSON, Jack. **Dança**. Tradução portuguesa de Maria da Conceição Ribeiro da Costa. Lisboa e São Paulo, Editorial Verbo, 1978.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Tradução de Mauro Gama. – Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BASSO, Daniela (Org.). **Verso di me**. Daniela Basso (Organizadora). Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editora, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

BERTÉ, Odailso. **Dança Contempop: corpos, afetos e imagens (mo)vendo-se**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2015.

BOURCIER, PAUL. **História da Dança no Ocidente**. 2º. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Trad. Marcos Santanita, Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BUTLER, Judith P. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 17ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BROWN, Brené. **A coragem de ser imperfeito**. Tradução de Joel Macedo. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch**. New York: Routledge: Thaylor & Francis Group, 2009.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico**. Trad. Alzira Allegro. 1ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Tradução de Eliana Aguiar. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2016.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ª edição – São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação**. 3º edição. São Paulo: Editora Annablume, 2017.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da Performance**. Tradução Renato Cohen. – São Paulo: Perspectiva, 2013. – (Debates; 206 / dirigida por J. Guinsburg).

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda, 2007.

HELIODORA, Barbara. **Shakespeare: o que as peças contam: Tudo o que você precisa saber para descobrir e amar a obra do maior dramaturgo de todos os tempos**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014

HOGHE, Raimund. Weiss, Ulli. **Bandoneon – Working with Pina Bausch**. Translation Penny Black. London: Oberon Books, 2013.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução de Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. Tradução de Maurício Santana Dias; prefácio de Fernando Henrique Cardoso; tradução dos appendices de Luiz A. de Araújo. 17ª edição. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Tradução de Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PERRAULT, Charles. **Contes**. Edition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet. Paris, Gallimard, 1981.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RUSSELL, Jeffrey B. **História da bruxaria**. Traduzido por Álvaro Cabral, William Lagos. 2ª Ed. São Paulo: Aleph, 2019.

SALLES, Cecília Almeida. **Gestos Inacabados: Processo de Criação Artística**. São Paulo: Annablume, 2008.

SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da Memória no Teatro-Dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Gramática do Tempo: Para uma nova cultura política**. Vol 3. São Paulo: Cortez, 2010.

SERVOS, Nobert. **Pina Bausch dance theater**. Munich: K. Kieser Verlag, 2008.

SHAFFNER, Carmen Paternostro. **Da dança expressionista ao teatro coreográfico: Alemanha - Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2013.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco de. **Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

TAVARES, Renata (org.). **O que se move, de Pina Bausch e outros textos sobre dança-teatro**. Renata Tavares (Organizadora)- São Paulo: LiberArs, 2017.

VATTIMO, Gianni. **A Sociedade Transparente**. Tradução de Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

VATTIMO, Gianni. **Esperando a los Bárbaros**. 1º ed. Buenos Aires: Editorial FEDUN, 2014.

VIANNA, Klauss. **A dança**. Colaborador Marco Antônio de Carvalho. São Paulo: Summus Editorial, 3ª ed., 2005

VIGARELLO, G. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VOGEL, Walter. **Pina**. Remscheid: Bergischer Verlag, 1ª Edition, 2013.

WÄHMANN, Julia. **Cravos**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

TESES:

AZEVEDO, Laise Padilha Bezerra Gurgel de. **Anagramas do corpo, processo de repetição e representação da condição humana**: Um diálogo entre Hans Bellmer e Pina Bausch. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2012.

CECCONELLO, Márcio. **Excerto orquestral para violino do poema sinfônico Don Juan Op. 20 de Richard Strauss**: um estudo técnico-interpretativo. Universidade Federal de Minas Gerais Escola de Música. Belo Horizonte, 2013.

LIMA, Carla Andréa Silva. **Dança-Teatro**: A falta que baila, a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater. Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte, 2008.

RAFAELLI, R. **Macbeth**. Caderno de Pesquisa interdisciplinar em ciências humanas. Ed. Nº 94-FPolis, julho de 2008.

REIS, Ana Margarida. **Intertextualidade e subversão do Drama Blaubart- Hoffnung der Frauen (1999) de Dea Loher**. Universidade de Aveiro, Aveiro, 2008.

ROSA, Wagner. **Nos rastros da linguagem da dança**: conversão de formas no espetáculo HQ. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2016.

SAAB, Luiza Beloti Abi. **As coisas que viajam dentro de você**: um registro do processo de trabalho de Gaga. Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

VAZ, Pedro Paulo de Oliveira. **James Bond**: um modelo de herói na sociedade contemporânea. Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

CAPÍTULOS DE LIVROS:

RAYNER, Francesca. **O corpo presente**: feminismo e performance de Shakespeare em Portugal. Universidade do Minho. Portugal: Editora UFSM, 2017. Acesso em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/53246>>.

ARTIGOS:

ABEL, Marcos Chedid. **O insight na Psicanálise**. Psicologia ciência e profissão, 2003, 23 (4), p. 22-31.

ALVES, Syntia P. **Mulheres trágicas de Shakespeare: Ofélia, Julieta e Lady Macbeth**. Aurora: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.6, n.17, p. 51-66, jun.-set .2013.

BANOV, Luiza R. F.; PEREIRA, Sayonara. **Desdobramentos e inquietudes de uma artista em movimento**. Revista Cena, n. 9, 2011.

BENTIVOGLIO, Leonetta. **Café Müller: a impossibilidade de um contato profundo**. Obscena: Revista de artes performativas. Portugal, 2008.

BRITO, Paulo Henrique; MARTINS, Marcia A. P. **O verso de Manuel Bandeira em tradução de Macbeth**. Curitiba: Scripta Uniandrade, n. 07, 2009. Pág. 133-150.

CALDEIRA, Solange. **A construção poética de Pina Bausch**. Revista Poiésis, n. 16, p. 118-131, dez. de 2010.

CAMPOS, Márcia R. Bozon de. **Recordar, repetir, criar: intensidades pulsionais na obra de Pina Bausch**. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br>>. Acesso em: 05 jul. 2010.

CANTANHEDE, Caroline; FONTANA, Fabiana. **Projeto memória das Artes Cênicas: um breve histórico de um acervo das artes cênicas e algumas considerações metodológicas**. ANPVA, Natal, 2013.

CARVALHO, Marcos Ulisses; TROITINO, Sonia. **Arquivo e Literatura: perspectivas de acesso e difusão da memória literária no Brasil**. Archeion Online, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 45-52, jul./dez. 2013.

FERNANDES, Ciane. **Dança-Teatro: Fluxo, Contraste, Memória**. Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no. 4. Salvador: Padma Produções, p. 76-79, 2012.

FERNANDES, José Fortunato. **Método Dalcroze: perspectivas de aplicação no canto cora**. Revista Espaço Intermediário, São Paulo, v. I, n. I, p. 78-89, maio, 2010.

FURLAN, Reinaldo; SILVEIRA, Fernando de Almeida. **Corpo e alma em Foucault: postulados para uma metodologia da psicologia**. Psicologia USP, 2003, 14(3), p. 171-194.

GREBLER, Maria Albertina S. **A Dança Moderna e o Movimento Expressionista Alemão**. VI Reunião Científica da ABRACE, Porto Alegre, 2011.

HEROM, Vargas; SOUZA, Luciano de. **A colagem como processo criativo: da arte moderna ao motion graphics nos produtos midiáticos (...)**. Revista Comunicação Midiática, v.6, n.3, p.51-70, set./dez. 2011.

HOLANDA, Lourival. **Os manuscritos literários: memória em processo**. Manuscrita revista de crítica genética, n. 32, 2017.

JESUS, Almir Gomes de; SOUZA, Kelli Cristina de O. **A representação do feminino em Lady Macbeth: deslocamento e tragicidade**. Fronteira digital, nº 5, 2016. Acesso em: <<http://periodicos.unemat.br/index.php/fronteiradigital/article/view/1543/0>>.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. **Contacto improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança.** Movimento, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 89-110, maio/agosto de 2005.

LIMA, Evani Tavares. **Poéticas e processos criativos em artes cênicas:** algumas notas a respeito da inscrita negra na cena. Repertório, Salvador, ano 20, n. 29, p. 105-119, 2017.

MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto. **Shakespeare no Brasil: fontes de referência e primeiras traduções.** Rio de Janeiro, 2008. Acesso em: <<https://www.maxwell.vrac.pucrio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=12701@1>>.

MEIRA, Marcel Ronaldo Morelli de. **Nuno Ramos e a dimensão crítica da arte na pós-modernidade.** Aurora: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.11, n.32, p. 81-94, jun.-set.2018.

MUNIZ, Mariana Lima; SILVEIRA, Juliana Carvalho de Franco. **Pesquisa de campo no Tanztheater Wuppertal Pina Bausch:** a construção dramaturgica das peças. Repertório, Salvador, nº 22, p.48-60, 2014.

PEREIRA, Marcelo. **Do legado de Pina Bausch: entrevista com Dominique Mercy.** Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 539-554, jul./set. 2018.

PEREIRA, Sayonara. **O teatro da experiência coreografado por Pina Bausch.** Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 487-521, jul./set. 2018.

ROCHELLE, Henrique. **Memória e Registro dos Arquivos do Corpo:** questões para museus de dança. Revista Cena, Porto Alegre, n. 25, p. 67-74, mai./ago. 2018.

SALLES, Cecília Almeida. **Acompanhamento de processos de criação:** algumas reflexões. Revista Aspas, São Paulo, Vol. 7, n. 2, 2017.

SHAFFNER, Carmen Paternostro. **Da dança expressionista alemã.** Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA comitê dança em configurações estéticas– julho/2012.

WESSEMAN, Arnd. **As questões de Pina Bausch.** Obscena: Revista de artes performativas. Portugal, 2008.

WOSNIAK, Cristiane. **Pina Bausch e Café Müller no cinema:** a *mise-en-scène* da copresença do corpo e dos olhos fechados. Revista Brasileira Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 469-486, jul./set. 2018.

DOCUMENTÁRIOS E VÍDEOS:

PLAGNE, Alain. **Um jour Pina a demande.** I.N.A. 1983.

BAUSCH, PINA. **BARBA- Azul.** Direção: Pina Bausch. Alemanha, DVD, 107 min., 1977.

BAUSCH, PINA. **Café Müller** (direção). Alemanha. DVD, 30 min., 1978.

BAUSCH, PINA. **Kontaktthof** (direção). Alemanha. DVD, 173 min., 1985.

BAUSCH, PINA. **Kontaktthof mit Damen und Herren ab' 65** [Pátio de encontros com senhores e senhoras acima de 65 anos] (25/02/2000).

CORBOUD, Patricia (dir), **Auf der Suche nach Tanz – das andere Theater der Pina Bausch/ In search of dance – the different theatre of Pina Bausch**, a documentary. Cologne: TransTel, 1991.

HEYMANN, Tomer. **Gaga: O amor pela dança**. Documentário, Israel, Suécia Alemanha, Holanda, 2015, 103 min.

PLAGNE, Alain. **I grandi protagonisti dela danza – Pina Bausch**. 1983. Acesso em: <<https://youtube.be/dPjX2DEO5iQ>>.

TANZweb. **Impressionen von Er nimmt sie na der Hand... Pina Bausch**. Acesso em: <<https://viemo.com/336976442>>. 13 mai. 2019.

WENDERS, Wim. **Pina: danziamo, danziamo, altrimenti siamo perduti**. Itália, Feltrinelli: Real Cinema, DVD, 106 min., 2011.

SITE- JORNAIS:

GALILI, Deborah Friends. **Going Gaga: My Intro to Gaga Dance Classes**. Acesso em <<https://www.danceinisrael.com/2008/11/going-gaga-my-intro-to-gaga-dance/>>. 25 de nov. de 2008.

RATO, Vanessa. **Pina Bausch: De olhos bem fechados**. Público, Lisboa, seção cultura-Ípsilon. Acesso em: <<https://www.publico.pt/2009/06/30/culturaipilon/noticia/pina-bausch---de-olhos-bem-fechados-235417>>. 30 de jun. de 2009.

RATO, Vanessa. **“Café Müller”**: o “8 ½” dela. Público, Lisboa, seção cultura-Ípsilon. Acesso em: <<https://www.publico.pt/2009/06/30/culturaipilon/noticia/quotcafe-mullerquot-o-quot8-quot-dela-235418>>. 30 de jun. 2009.

KISSELGOFF, Anna. **‘Pina Bausch Dance: Key is Emotion’**. New York Times, 4 October 1985. Acesso em: <<https://www.nytimes.com/1985/10/04/arts/pina-bausch-dance-key-is-emotion.html>>.

MAFFEI, Evangelina. **Caetano Veloso ...en detalle**. Buenos Aires, 11 de dez. De 2018. Acesso em: <<https://caetanoendetalle.blogspot.com/2018/12/2000-turne-europeia.html>>.

PERNICIOTTI, Fernanda. **Uma reflexão nos 10 anos da morte de Pina Bausch e Merce Cunningham**. Jornal Estadão, São Paulo: 21 de jul. de 2019. Acesso em <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,uma-reflexao-nos-10-anos-da-morte-de-pina-bausch-e-merce-cunningham,70002930148>>.

SCHMÖE, Stefan. **Pina Bauschs Macbeth: Das Leben – ein (Liebesalb) Traum**. Wuppertal Rndschau, Wuppertal: 23 mai. 2019. Acesso em: <https://www.wuppertaler-rundschau.de/kultur/pina-bauschs-macbeth-im-wuppertaler-opernhaus_aid-38954951>.

WUPPERTAL THANZTHEATER VON PINA BAUSCH. **PIECES**. Acesso em: <www.pina-bausch.de/en/rieces/works.php>.