
A construção poética de Pina Bausch

Solange Caldeira*

Este artigo apresenta uma síntese de processualidade da obra da alemã Pina Bausch, uma das mais importantes figuras do teatro e da dança do século XX e XXI. Conferindo à arte o poder de pensar o impensável, fabricando o 'infabricável', ainda que seja no terreno da criação, o tanztheater de Bausch expressa o que é mais humano no homem: a crise e desencontro da linguagem de representação espacial do mundo.

Construção poética/ Pina Bausch/ Tanztheater

São as polaridades da natureza humana, seus traços de alegria com tristeza, de perturbação com tranquilidade, de humor com recalques, que, na cena inventada por Pina Bausch (1920-2009), se transformam em jogos múltiplos incorporados nos corpos de seus dançarinos, os quais também falam e cantam. Certa vez, questionada sobre essa habilidade seletora ela respondeu:

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.¹

O fotógrafo e pesquisador Jochen Schmidt, ocupado em mapear as principais intervenções na construção da dança-teatro, assim as define:

(...) 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.²

O próprio sintagma escolhido por Jochen Schmidt para conceituar a dança-teatro de Bausch é significativo: colagem. Tal qual como no cinema, uma *dança-colagem*.

Pina Bausch fez apelo a várias percepções sensoriais em suas criações. Essa multiplicidade torna difícil qualquer tentativa de organização de suas ideias como um sistema de aprendizado

*Solange Caldeira Bailarina, coreógrafa e diretora teatral, profa. adjunta da Universidade Federal de Viçosa/MG, Chefe do Departamento de Artes e Humanidades. Doutora em Teatro, tem trabalhos na área de artes cênicas, dança-teatro e processo de criação em dança, teatro e dança-teatro.

de técnicas ou como código. Artes plásticas, ópera, teatro, cinema partilham de seu universo em harmonia. Seu interesse estava não no movimento corporal dançante em si, mas no impulso, na vontade ou necessidade interna que dá origem à ação, que se revela através de imagens em movimento. Bausch estava interessada no drama. Antes que qualquer linguagem interviesse no seu jogo coreográfico, ela dramatizava, de muitas formas, as cicatrizes psíquicas do homem contemporâneo: “Eu tento achar o que eu não posso dizer em palavras (...) embora eu conheça, eu estou olhando para achar o que é”³.

Os passos de Bausch eram como rotinas banais e filosóficas, reverentes e irreverentes. Ela dizia: “Eu não estou interessada tanto em como as pessoas se movem como ‘no que’ as move”⁴. “O trabalho [...] é sobre relações, infância, medo da morte e quanto nós todos desejamos ser amados”⁵. Suas respostas a propósito de questões sobre seu trabalho eram sempre cautelosamente meticulosas:

Eu só posso fazer algo muito aberto, eu não estou mostrando uma visão. Há conflitos entre pessoas, mas eles podem ser olhados de cada lado, de ângulos diferentes⁶. Ou: Você pode ver isto assim ou assim. Depende do modo que você assiste. [...] Você sempre pode assistir de outro modo.⁷

“Você pode ver isto assim ou assim”, ou seja, tudo depende da direção, do foco do olhar, do momento pessoal, “eles podem ser olhados de cada lado, de ângulos diferentes”: pode-se perceber em suas próprias declarações evidência dessa perspectiva fílmica das diversas possibilidades de se observar uma ação, um momento.

Bausch foi uma grande catalisadora. Primeiro sugeria temas, depois selecionava partes do fluxo que acontecia ao seu redor dando-lhes forma: elaborava uma *montagem*. Como ela mesma dizia, o que mais interessava eram as relações entre os seres humanos. Para isso observava, observava e observava. Selecionava, recortava e montava os pedaços. Queria que a vida estivesse presente em seus trabalhos e certamente conseguia. O trabalho de Bausch tem o mérito de gravar os fracassos da comunicação cotidiana, questionar seu significado, descobrir seu vazio e com ele o fator distorcido das relações dos seres humanos de hoje.

Johannes Birringer sugere que a teatralidade dialética de Bausch está vinculada a uma prática social:

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.⁸



Bamboo Blues, coreografia de Pina Bausch

Bailarinos: Pablo Aran Gimeno e Ruth Amarante

Teatro Schauspielhaus, Wuppertal 2007. Foto: Francesco Carbone

Fonte: <http://www.francescocarbone.com/spettacoli80c.html>

A estética de seu *tanztheater* só pode ser definida pelo que não é. Não é nenhuma dança no senso convencional, pois os dançarinos dela raramente 'dançavam'. Não é nenhum teatro ortodoxo já que não é o diálogo que sustenta seu drama. Ao invés disso, são gestos repetidos, sons, cheiros e expressões vocais fortuitas que o estruturam. Como Bausch colocou:

Nosso trabalho é uma mistura de elementos [...] as pessoas dançam; as pessoas falam; outros cantam. Nós usamos os atores e nós usamos os músicos nos trabalhos, é teatro realmente.⁹

Os atos performáticos jamais eram gratuitos. Estavam sempre examinando e questionando relações de poder. Se a plateia muitas vezes sentia-se desconfortável, é porque era implicada e confrontada como "(...) membro de uma sociedade de consumo"¹⁰, preconceituosa e egoísta. E é para essa sociedade que Bausch chamava a atenção: "(...) nós temos que olhar novamente e novamente"¹¹ e refletir sobre isso. Seu teatro remete o espectador a sua própria realidade e exige uma cumplicidade. Algumas vezes, um doloroso envolvimento, ao reconhecer seu próprio 'eu' sendo dissecado. Como notou Heiner Müller, no teatro de Bausch, "(...) a imagem é um espinho no olho e os corpos escrevem um texto que desafia publicação, que aprisiona o sentido."¹²

Difícil e engraçado, nu e atravancado, sujo e desigual, o teatro de Bausch também é um oneroso negócio de representação, se levarmos em conta a produção de seus cenários megalíticos, como as quarenta árvores que cobrem o palco em *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*, as dezenas de cadeiras de *Cafe Müller* ou os três mil cravos de *Nelken* - objetos que a cada espetáculo requerem reposição. Mais um sinal da necessidade bauschiana de uma ambientação externa e natural, como no cinema. Na impossibilidade de levar o público ao cenário desejado, traz o cenário ao público.

Mesmo pedindo emprestados recursos do arsenal do modernismo, Bausch era decididamente pós-moderna por não descrever a possibilidade de alterar o mundo social que dramatizou tão corajosamente. Embora tenha levantado um repertório de temas contemporâneos, como a proliferação das diversas formas de violência atreladas à cultura do medo, as relações de poder, a cidade da memória e a memória da cidade; a contracultura e suas relações com o universo urbano, que propicia o surgimento da cultura do narcisismo; a relação espaço-tempo dos percursos circulares e opressivos dos personagens na cidade, sem nome e sem futuro, marcados pela ausência de respostas, pela impossibilidade da comunicação, a memória é, com certeza, o mais forte elemento articulador desses temas.

Exemplar nesta ótica é *O Lamento da Imperatriz*, único filme de Pina Bausch. Seu material é a reflexão produtiva sobre histórias vivas, sobre os momentos fragmentários que ficaram marcados no emocional de seus atores-bailarinos, coautores de suas peças, sobre a releitura desse material, sobre as leituras contraditórias que nele se cruzam, em suas idas e vindas como matéria simbólica. A obra de Bausch traz consigo seu próprio absurdo: a dúvida sobre si mesma. Se tudo parece já visto, as coisas da arte não apontam uma direção clara positiva ou negativa, porém sua processualidade decide tudo nesse sentido. Espaço e tempo são rompidos, talvez seja este o lado mais ricamente proveitoso da crítica pós-moderna. Espelho de uma crise, que é mais do que econômica, porque dos universais (da razão, do pensamento globalizante, da ciência, das formas conceituais de representação, da cultura que desde séculos sustenta a performance das funções econômicas), o pós-moderno expressa-a como e através do que é mais humano no homem: a crise e desencontro da linguagem de representação espacial do mundo.

As cenas insólitas de Bausch desafiam a lógica, mas é por meio dessa perversão da lógica, que a arte de Bausch adquire uma força de expressividade única, que carrega os traços das lutas do homem contemporâneo e sua contradição com o sistema da cultura. Era através da materialidade de sua obra que Bausch praticava a sua política, a questão é interrogá-la no registro correto, na sua historicidade imanente, pois seu trabalho artístico se mostra na trama problemática de sua própria constituição. O objeto está sempre em conflito com o sistema que o engendra, revelando um antagonismo profundo com sua circulação social como mercadoria. O uso de diversas linguagens, a transição de Bausch pelo teatro, dança e cinema, surge não como reflexo das lutas sociais, mas como possibilidade múltipla dentro da ordem simbólica. A sua arte é real e inelutável e, astuciosamente, definia seu posicionamento do real. Conferindo à arte o poder de pensar o impensável, fabricando o 'infabricável', ainda que seja no terreno da criação, seu trabalho fez-se como arte pós-moderna: construiu ilusões de verdade e destruiu as ilusões da verdade.

Escrever significa fazer estremecer o mundo, colocar uma pergunta indirecta à qual o escritor, numa derradeira indeterminação, se abstém de responder. A resposta quem a dá é cada um de nós, que lhe traz a sua história, a sua linguagem, a sua liberdade.¹³

O espectador-leitor do texto de Pina Bausch não deve participar passivamente na narrativa porque ler é entrar em diálogo com o texto, em um processo ativo de produção de sentido. O espectador-leitor necessariamente contaminado por outras leituras e por experiências de vida, grau cultural e preconceitos diversos atualiza com cada nova leitura a obra. Para Umberto

Eco¹⁴, a fruição é equivalente à interpretação, dado que a obra se atualiza em novas perspectivas individuais. E quanto mais espaço branco, causado pela omissão da *vox auctoritas*, mais se exige ao espectador-leitor que entre em osmose com o texto.

Marianne Goldberg¹⁵ adverte que Bausch caminhava numa tênue linha entre a exploração espetacular da mulher como vítima e a denúncia dessa exploração. Sua desconstrução dos papéis homem / mulher precisa ser vista como paródia. Se for vista como mero pastiche, sua interrogação cultural poderia ser lida erroneamente como um “(...) estranho entretenimento que reinscreve valores opressivos em detrimento da mulher, que é sadicamente exibida”¹⁶. Ann Daly, por sua vez, conclui que o “(...) estridente político-social-sexual conteúdo”¹⁷ de Bausch, força as mulheres a colaborarem com seus opressores sem examinar por que elas são passivas:

Café Muller, coreografia Pina Bausch.

Bailarina: Pina Bausch. Foto de divulgação

Fonte: www.nytimes.com/slideshow/2009/06/30/arts/20090630.



Quase sem exceção, a violência é de homens para mulheres. Não há nenhum registro de mudança de um movimento feminino para a liberdade. Ela permanece totalmente impotente, sem qualquer recurso ou perspectiva de libertação. [...] Que ideologia está mediando a obra de Bausch? Não há nenhuma.¹⁸

Mas, como argumenta Kirchman, Bausch só pode ser “(...) superficialmente resumida, em termos políticos”¹⁹. As cenas de Bausch são sobre a perda em um nível mais primordial. Seu tema essencial é a necessidade de amor. A mediação ideológica de Bausch era precisamente não ter nenhuma ideologia mediadora. Para ela, estabelecer qualquer uma seria render-se aos mesmos clichês culturais que ela cuidadosamente desconstruía.

O que Bausch parecia entender claramente é que “ver” é sempre ver de algum lugar e “olhar” um objeto é mergulhar nele. Mas, ela também estava consciente da impossibilidade de conhecer o objeto como uma totalidade acabada. Assim, em sua criação, Bausch lançava-se nesse mundo de multiplicidade aberta e indefinida, onde as relações acontecem em todo seu drama, que é tão físico quanto psíquico. As peças de Bausch trabalham sempre com um olhar sobre o objeto-tema, que pode ser o amor, a solidão, a infância, o poder...E para ‘ver’ um objeto é preciso tê-lo ao alcance do campo visual e poder fixá-lo a partir de um ponto do vista. Como o enfoque do olho da câmara, na fotografia ou no cinema.

Isso a levou, a partir de um determinado momento, a começar seus trabalhos com perguntas a todo o elenco. Com essa estratégia, Bausch fazia com que seus artistas viessem habitar o objeto-tema, observando que todas as perspectivas individuais apresentadas formavam um sistema ou um mundo de olhares que perspectivam o referido objeto. Assim, ela deixava em aberto sua própria perspectiva, na medida em que era confrontada com outras. O mundo assim (re)presentado é sempre um objeto inacabado e aberto. E, como um diretor de cinema, Bausch ia observando as imagens, selecionando fotogramas, para posterior *montagem*.

Pode-se acompanhar esse processo de trabalho peculiar através do vídeo dirigido pela belga Chantal Ackerman²⁰, em 1986, *Un Jour Pina a Demandé*, que acompanhou a Companhia de Wuppertal em uma *tournee* por Veneza, Milão e Avignon. A forma de documentário permite que se observe não só os espetáculos, como os ensaios, os bastidores e as opiniões dos atores-bailarinos sobre a prática de composição coreográfica de Pina Bausch - perguntas aos atores-bailarinos e, simultaneamente, respostas verbais e motor-sensórias, num trabalho exaustivo de coleta de material. Como afirma corretamente Mark Johnson²¹, “os coreógrafos

do teatro-dança recolhem movimentos e modos de comportamento triviais, cotidianos; é menos o que inventam que o que descobrem". Um excelente momento para ilustrar o processo de decupagem que Bausch normalmente utilizava em suas *montagens* está num exercício pedido durante um dos laboratórios feitos pelos bailarinos para o balé *Walzer* (Valsas), registrado tanto nas filmagens de Chantal Ackerman, quanto no vídeo de Klaus Wildenhahn²², *O que fazem Pina Bausch e seus bailarinos em Wupperta?*

No filme de Ackerman, veem-se três casais se tocando, aparentemente numa brincadeira de troca de carinhos. A sequência corporal para os homens é a seguinte: mãos na cintura da moça vão subindo pelos braços, ombros, passam pelo rosto da mulher e voltam para a cintura; a sequência conclui-se com eles abaixando a cabeça e beijando a moça no rosto, no lado esquerdo. Simultaneamente, ela mexe no queixo do rapaz, nos cabelos, coloca a mão direita deslizando por dentro da camisa dele, no peito. Tudo isso é feito pelas mulheres sempre com um balanço nos quadris, e termina com o toque e beijo, por parte delas, na mão esquerda dos homens. Durante todo o tempo os dois estão se balançando. Aos poucos vão se separando, continuam a caminhar no ritmo da música. Os movimentos do torso continuam com o par desfeito. Os movimentos das pernas são sincronizados: passo, passo, *chassé*, *chassé*²³, tanto para os homens como para as moças, com uma diferença - o *chassé* das mulheres termina com *degagé en l'air*²⁴, enquanto que o dos homens é *par terre*.²⁵

Desse *pas-de-deux* inicial persiste a intenção, a ação básica, a sensação. A cena final emergente desse laboratório apresenta-se bem diferente. O sujeito está sem o objeto. A estranha fila continua, ou melhor, duas filas, uma de mulheres e outra de homens, evoluindo em direções opostas. A separação física é evidente, mas a emoção do encontro, dos carinhos, continua nos corpos, como a inscrição de um afago ou de um beijo que fica impressa na carne após o amor. É isso que 'falam' os corpos. O processo de criação dessa cena está documentado no vídeo de Klaus Wildenhahn.

Durante os exercícios que Bausch idealizou para compor sua peça *Walzer* (Valsas), ela pediu aos bailarinos que experimentassem diversas formas de acariciar. Ao fim das várias improvisações, uma foi selecionada por ela e, passadas três semanas, a improvisação escolhida foi repassada ao elenco. A improvisação original era de Nazareth Panadero e Cristian Trouillas. Bausch aproveitou a sequência inteira.²⁶ O casal a mostrou ao grupo, que a foi repetindo: as

moças aprenderam a parte de Panadero e os homens a de Trouillas. Num segundo momento, Bausch começou o detalhamento e esgarçamento da partitura corporal. Questionou Panadero sobre o movimento de seu pé direito, pois durante a sequência, ele estava indefinido.

É nesse ponto que reside uma das qualidades básicas da dança-teatro. É claro que a intenção do movimento é fundamental, porém, ela está sempre ligada a uma consciência formal, que possibilita que a escrita dramaturgica corporal não se perca. Cada detalhe do movimento tem de ser claro, pois uma articulação de tornozelo, uma torção de cintura ou uma inclinação de cabeça imprecisa ou diferente pode mudar o sentido de toda uma sequência corporal.

As perguntas da coreógrafa surpreenderam a bailarina, pois o movimento original era tão orgânico que ela não havia reparado no que acontecia com o pé direito. A bailarina observa, surpresa, que o pé estava meio torto, virado para dentro, flexionado. A sequência começa a ser burilada, até a clareza absoluta. O 'pé torto', original de Panadero, passa a um *degagé en l'air*, com o pé bem esticado, para as bailarinas. São a seleção e as adaptações feitas, que conferem um sentido à sequência. Exatamente como numa edição fílmica, há a seleção, o corte e posterior colagem. Bem, poderiam ponderar, mas é sacrificado o sentido original, a criação dos bailarinos. Talvez sofra alteração, mas tudo isto faz parte dessa construção dramático-fílmica. Não há mágoas ou melindres por um movimento ter sido aproveitado em lugar de outro ou por ter sido modificado, cortado e editado com alguma outra partitura corporal. Uma coisa é certa, era Bausch quem decidia. Não havia consultas ao grupo, o fio narrativo era definido por ela. Era dela a edição. A sequência redefinida aparece experimentada em duas filas, uma de mulheres e outra de homens. A movimentação em sua nova forma é deliciosa. E é esta forma que foi anexada à peça *Walzer*.

Durante os ensaios as questões se sucediam, "quatro ou cinco por ensaio, mais de cem, no decorrer do trabalho"²⁷. O vídeo de Klaus Wildenhahn mostra Pina Bausch concentrada, tranqüila e acompanhando a busca de respostas de seu grupo. Ela incentivava cada um a se posicionar individualmente, a lembrar e redescobrir suas próprias histórias.

"Experimentem carregar uns aos outros como se fossem bebês"; dizia Bausch, enquanto ela própria carregava sua criança (seu filho ainda bebê). E continuava sugerindo exercícios baseados em frases como: "pregar uma peça em alguém"; "descobrir símbolos da paz"; "comunicar através de ruídos"; "cantar uma canção para uma árvore"; "abrir a casca de um ovo quente"; "brincar para reprimir o medo"; "fazer algo novo por meio de um truque".

Era este o caminho da escrita dramático-fílmica de Pina Bausch. As formas, as tensões e relações eram produto de uma coautoria de seus bailarinos, mas a linha editorial era dela. Ela propunha a improvisação, depois selecionava dentre os resultados, fragmentava, descontextualizava, muitas vezes, alternava as partes, repetindo-as ou justapondo-as e eis que as imagens explodiam numa multiplicidade de significados. Em seguida, trabalhava a montagem desses pedaços, exatamente como um diretor de cinema. Pina Bausch escrevia uma peça com um vocabulário especialíssimo: o corpo e a memória corporal de seus bailarinos. Toda sua obra dependia do que eles lhe oferecessem ou sugerissem como material. Obviamente era desgastante.



Nelken, coreografia de Pina Bausch.

Teatro Zandonai, Rovereto 1990. Foto: Francesco Carbone
Fonte: <http://www.francescocarbone.com/spettacoli14a.html>

Um único problema na sua metodologia coreográfica: não era possível um roteiro prévio. O roteiro surgia somente *a posteriori* de questões que podiam indicar incontáveis caminhos. Bausch só interferia com alguma rispidez quando percebia que não estava havendo concentração total dos atores-bailarinos. Essa era uma exigência irrevogável e que a deixava visivelmente irritada quando não atendida. Por mais cômicas que se delineassem as situações, era preciso que o bailarino permanecesse impassível. Em muitas cenas, os que estavam observando riam, mas os atuantes deviam permanecer neutros. É nesses momentos que se nota que o drama está realmente no movimento do corpo, nas relações e atos desses corpos. Não havia máscara facial que ajudasse na expressão, a escrita e a leitura derivavam das sequências corporais, como de um texto. Quando se escreve, as palavras não escapam do papel, mas quando a escrita é com músculos e nervos, é preciso domínio e consciência total do desenho e da intenção dos movimentos, para que se possa repeti-los com precisão, como em qualquer dramaturgia encenada.

Incansável, Pina Bausch enviava sua plateia para mundos remotos e estranhos. Paisagens abandonadas, fascinantemente belas ou desertas, como um campo coberto por cravos (*Nelken*), um deserto aquático (*Arien*), uma floresta de cactos (*Ahnen*), uma estepe barrenta (*Das Stück mit dem Schiff*), troncos de árvores (*Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*), grama (1980) ou terra (*Sagração da Primavera*), dominam seus cenários. Insistentemente trazia ao palco o ambiente natural, o que lhe valeu severas críticas dos ecologistas, mas não se questionou o porquê dessa recorrência a elementos da natureza. Depois da desmontagem dos ideais de beleza e ilusão realizada pelos dadaístas berlinenses a partir do fim da 1ª Guerra, e especialmente do *teatro-merz* de Kurt Schwitters, nos anos 20, onde a *colagem* tinha o objetivo de desengessar a percepção habitual, depois do movimento da *Judson Church*, em Nova York, dos *happenings* nos anos 70/80, e dos espetáculos de Richard Foreman e Tadeusz Kantor, Pina Bausch ainda conseguiu continuar a desenvolver um jeito próprio de dar fisicalidade a seus entendimentos sobre as artes da cena.

Misturas se tornam matrizes em Pina Bausch e irrigam todos os aspectos da sua criação. Entrar em contato com o universo de Pina Bausch continua sendo uma proposta de aventura. Ela foi responsável por grandes mudanças nas artes cênicas, influenciando o teatro, o circo, a ópera e, claro, a dança. Construiu a dramaturgia do expressionismo via dança, criando uma

nova forma de atuar: a dança-teatro, estilo que incorpora elementos do gestual e do cotidiano para criar coreografias. A coreografia é composta por experiências transformadas em improvisações, que são selecionadas e depois resultam na montagem de uma peça. A bailarina brasileira, Regina Advento, há mais de dez anos na companhia, explica:

Temos que buscar material interior, mas o resultado é gratificante. A maneira de compor é a seguinte: ela faz perguntas para cada um, em seguida compomos movimentos improvisados e ela observa o que cada um produziu. Depois, faz uma seleção e pede para que repitamos o que foi realizado. Esse ato de refazer é muito difícil e muita coisa acaba se perdendo. É feita, então, outra seleção.²⁸

Após as seleções, a coreógrafa corrigia os movimentos e acrescentava no trabalho. As coreografias eram como um quebra-cabeça, cada peça era cuidadosamente encaixada até formar um espetáculo. Outro aspecto que torna o método ainda mais interessante é o fato da companhia ser composta por artistas de várias nacionalidades, com formações distintas. Essa pluralidade cultural se refletiu nos movimentos e na composição de cada trabalho. 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, eclipse narrativa, montagem em câmara rápida. Como se a maneira de coreografar passasse por um olhar mediado pela câmara ou a mesa de montagem do cinema ou vídeo.

Esse método, que já se tornou clichê na criação da dança contemporânea, possibilitou a Pina Bausch um resultado teatral que nenhuma outra companhia alcançou e que a própria coreógrafa não conseguiu ou não quis explicar: “Busco certos momentos nos quais haja força, energia e esperança”, explicava. “Mas em verdade acho bobagem tentar explicar meu processo em palavras.”²⁹

Não se tratava de uma maneira ou outra de representar os mesmos conteúdos preexistentes como dança ou teatro. Pina Bausch criou novas formas-conteúdo. Através de uma nova sintaxe para o teatro e para a dança, ela inventou uma singular modalidade de *dramaturgia*, uma dramaturgia escrita e inscrita nos movimentos dos atores-bailarinos, também coautores, uma **dramaturgia corporal** que rompeu os limites tradicionais entre o teatro e a dança, e fez de **Pina Bausch** uma das artistas mais inovadoras para o teatro e para a dança no século XX e XXI.

Notas

- 1 KATZ, Helena. *Pina Bausch*. Jornal de Tarde . SP: 11/12/1980. p. 14.
- 2 SCHMIDT, Jochen From Isadora to Pina. *The Renewal of the Human Image in Dance*. Ballet Internacional. May, 1994. p.34.
- 3 KISSELGOFF, Anna. *Pina Bausch Dance: Key is Emotion*. In The New York Times, 4 October 1985. C4.
- 4 MANNING, Susan Allene. *An American Perspective on Tanztheater*. TDR 30/ 2/ 1986 (T110). p. 58.
- 5 PRICE, David W. *The Politics of the Body: Pina Bausch's Tanztheater*. In Theater Journal , N° 42, March 1990. p. 325.
- 6 HOFFMAN, Eva. *Pina Bausch: Catching Intuitions on the Wing*. In The New York Times, 1 September 1994.p.12.
- 7 HOGHE, Raimund .*The Theatre of Pina Bausch*. In The Drama Review 24, 1 (T85) 1980 . p. 73.
- 8 BIRRRINGER, Johannes. *Dancing Across Borders*. TDR 30, 2 (T110) 1986. p. 86.
- 9 LONEY, Glenn Meredith. *I Pick My Dancers As People*. In Next Wave. Brooklyn Academy of Music . 1985.p. 19.
- 10 BIRRRINGER. *Op.Cit.* p. 87-91 .
- 11 *Ibidem*, p. 90.
- 12 DALY, Ann. In *Tanztheater: The Thrill of the Lynch Mob or the Rage of a Woman?* In TDR 30, 2 (T110) 1986. p.56.
- 13 Barthes citado por Umberto Eco in *Obra Aberta*, Editora Perspectiva: S. Paulo. 1976, nota 2 de rodapé, p.40.
- 14 ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Editora Perspectiva: S. Paulo. 1976.
- 15 GOLDBERG, Marianne. *Artifice and Authenticity*. In Women and Performance 4, 2. 1989.
- 16 *Ibidem*, p.111.
- 17 DALY, Ann. *Op.cit.*. p. 55.
- 18 *Ibidem*, p. 56
- 19 KIRCHMANN, Kay. *The Totality of the Body: An Essay on Pina Bausch's Aesthetic*. Ballett International/Tanzaktuell. 1994.p.40.
- 20 ACKERMAN, Chantal *Un Jour Pina a Demandé* A programme based on idea by Alain Plagne; editors: Dominique Forgue and Patrick Mimouni; BRT-INA-RTBS Films Arts, 1986.
- 21 JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh*. NY: Basic Books.1999. p.431.
- 22 WILDENHAHM, Klaus *O que fazem Pina Bausch e seus bailarinos em Wuppertal?*. Vídeo 1.15 min. Documentário. Inter Naciones. Wuppertal:1987.
- 23 Designação de um passo do *ballet* onde se dá uma deslizada com pequeno salto com as duas pernas ao mesmo tempo.
- 24 Nomenclatura do *ballet* que designa um alongamento da perna, quando *en l'air*, a perna fica fora do chão, quando *par terre*, o pé toca o chão.
- 25 *Ibidem*.

26 O momento em que o casal tem conhecimento de que a sequência foi escolhida é muito bonito, ficam felizes como duas crianças e pode-se perceber que, embora todos sejam executantes profissionais, a participação na criação empresta um novo entusiasmo aos atores-bailarinos. Os momentos de exaustão dos ensaios, onde normalmente se observa, em qualquer companhia profissional, dançarinos espalhados pelo chão, quase sempre com as pernas para cima e alheios ao que não lhes diga respeito, não acontecem em Wuppertal, certamente pela integração vital que é a essência dessa dramaturgia escrita com os corpos dos bailarinos e as histórias que lá estão gravadas.

27 HOGHE, Raimund . *Bandoneon. Em que o Tango pode ser bom para tudo*. SP: Attar Ed.,1989. p.14. Este livro faz uma análise sobre o processo criativo de Bausch e seus atores-dançarinos.

28 KATZ, Helena. *Pina Bausch*. Jornal de Tarde . SP: 11/12/1980. p. 14.

29 *Ibidem* p.72

Referências

ACKERMAN, Chantal *Un Jour Pina a Demandé* A programme based on idea by Alain Plagne; editors: Dominique Forgue and Patrick Mimouni; BRT-INA-RTBS Films Arts, 1986.

BIRNINGER, Johannes. *Dancing Across Borders*. TDR 30, 2 (T110) 1986. p. 86.

CALDEIRA, Solange Pimentel.

DALY, Ann. *Tanztheater – The tril of the Lynch mob or the rage of a woman?* The Drama Review (TDR), New York: 56-57, Summer 1986.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Editora Perspectiva: S. Paulo. 1976.

GOLDBERG, Marianne. *Artifice and Authenticity*. In Women and Performance 4, 2. 1989.

HOFFMAN, Eva. *Pina Bausch: Catching Intuitions on the Wing*. In The New York Times, 1 September 1994.

HOGHE, Raimund. *The Theatre of Pina Bausch*. The Drama Review 24/1/1980.p. 73.

HOGHE, Raimund. *Bandoneon. Em que o Tango pode ser bom para tudo*.SP: Attar Ed.,1989.

JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh*. NY: Basic Books.1999.

KATZ, Helena. *Pina Bausch*. Jornal de Tarde . SP: 11/12/1980. p. 14.

KIRCHMANN, Kay. *The Totality of the Body:An Essay on Pina Bausch's Aesthetic*. Ballett International/Tanz aktuell. 1994.

KISSELGOFF, Anna. *Pina Bausch Dance: Key is Emotion*. In The New York Times, 4 October 1985. C4.

LONEY, Glenn Meredith. *I Pick My Dancers As People*. In Next Wave. Brooklyn Academy of Music . 1985.p. 14.

PRICE, David W. *The Politics of the Body: Pina Bausch's Tanztheater*. In Theater Journal , N° 42, March 1990.

SCHMIDT, Jochen *From Isadora to Pina. The Renewal of tha Human Image In Dance*. Ballet Internacional.May,1994.

WILDENHAHM, Klaus *O que fazem Pina Bausch e seus bailarinos em Wuppertal?* Vídeo 1.15 min. Documentário. Inter Naciones. Wuppertal:1987.