

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
LICENCIATURA EM TEATRO

JEFERSON CABRAL

UM DESPERTAR PARA A DANÇA-TEATRO:
o processo de identificação no *Wuppertal Tanztheater* como experiência formativa

Porto Alegre, dezembro de 2014

JEFERSON CABRAL

UM DESPERTAR PARA A DANÇA-TEATRO:
o processo de identificação no *Wuppertal Tanztheater* como experiência formativa

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à
Universidade Federal do Rio Grande do Sul para
obtenção do Grau de Licenciatura em Teatro.
Orientação: Profª Suzane Weber.

Porto Alegre, dezembro de 2014

*Dedico este estudo:
a Krishna, por ter me dado meus pais;
aos meus pais, por terem me dado Krishna.*

AGRADECIMENTOS

Na vida, é poético o momento em que posso olhar para trás, para os rastros de meus passos e prestar uma singela homenagem e principalmente presentificar minha gratidão a diversos seres que fizeram de minha pequena vida artística e acadêmica possível.

A Cremilda Pereira, minha primeira professora de teatro, a qual me deu, desde muito jovem, um caminho de esperança pelo que sonhava.

A Carmen Lenora, um guia que encontrei no campo das artes e que muito me inspirou.

À terreira da tribo pela incrível formação, gratuita, que me ofereceu como aluno. Posteriormente, todo conhecimento prático e filosófico sobre o teatro. *Gracias* Clélio Cardozo, Paulo Flores e Tânia Farias.

A Leandro Pinheiro, que foi mais que um orientador, foi o ser que me ensinara a escrever, a ler com entendimento e que diversas vezes criou comigo.

Aos meus amigos que são poucos, mas que tanto amo.

A Inês Marocco por mostrar muito do que é teatro e dividir comigo seu fazer teatral.

A Vera Bertoni dos Santos pela luta no campo da Pedagogia Teatral e pelo aprendizado prático que me proporcionou com o Pibid. Assim, como aos meus alunos do Pibid pelo amor que experimentamos juntos.

A Suzy Weber por orientar-me nesse despertar para a dança-teatro e por mostrar novos caminhos de qualificação a nosso estudo juntos.

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelo ensino público de extrema qualidade e pela formação com excelentes professores/artistas.

E por fim, e mais importante, aos seres que são a causa de minha vida e de todo amor que eu tenho e procuro dar para o mundo. Mano, tu és uma grande inspiração para mim, mesmo não parecendo teus passos na vida sempre aclararam os meus, te admiro. E a Darcy e Maria Doroti, meus pais amados, quero um dia poder ser um pouco só do que vocês foram para mim. *Amo-os demasiado.*

*“Dancem, dancem.
Senão estaremos perdidos”.*
Pina Bausch

RESUMO

O mote do trabalho é compreender como o processo artístico do grupo alemão, de dança-teatro, *Wuppertal Tanztheater*, dirigido pela coreógrafa Pina Bausch, contribuiu para o processo de identificação dos membros desse coletivo, criando, assim, uma experiência formativa na dança-teatro. Os estudos referentes a dança-teatro de Leonetta Bentivoglio (1994), Ciane Fernandes (2000) e Cláudia Galhós (2010) serão os aportes centrais para o entendimento desta vertente artística, assim como o conceito de identificação cunhado por Alberto Melucci (2004), que compreende a identidade como um elemento em construção processual no indivíduo, assim como as noções de experiência de Larrosa (2011). Como metodologia serão utilizadas referências teóricas, vídeos, imagens e a interpretação de depoimentos dos membros do grupo e de Pina Bausch. Pode-se indicar através das análises que cada ator/bailarino tem grande importância no trabalho do *Wuppertal*. O período de ensaios é importante, pois os espetáculos são criados a partir de suas experiências pessoais, de sua vida cotidiana. De modo geral, os atores-bailarinos não representam personagens e sim a si mesmos. Dessa maneira, há a compreensão, através das entrevistas com o elenco, realizadas por outros pesquisadores, que suas identidades sofreram mudanças após a prática de trabalho com dança-teatro, possibilitando mais um processo de identificação em suas vidas. Em paralelo à escrita, o estudo desenvolve um exercício coreográfico inspirado na poética de Pina Bausch, para com isso, visualizar a possível pedagogia artística presente no processo de criação da dança-teatro.

Palavras-chave: dança-teatro; *Wuppertal Tanztheater*; identificação

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Pina Bausch em Café Muller- Paulo Pimenta (2008)	20
Figura 2- Café Muller- Paulo Pimenta (2008)	22
Figura 3- Kontakthof- extraída do filme Pina de Win Wenders	23
Figura 4- Pina Bausch em ensaio	34
Figura 5- Membros do <i>Wuppertal Tanztheater</i> em 2010	42
Figura 6- O que me move- Gislaine Costa (2014)	45

SUMÁRIO

1. DESABAFO OU EM BUSCA DE ACALENTO	9
2. UM MERGULHO NO MAR DA DANÇA-TEATRO.....	12
2.1. De 1920 a 1973 ou de Laban à Pina.....	12
3. IDENTIDADE	16
3.1. O jogo do eu revisitado	16
3.2. Identização	17
3.3. Quando Melucci e Bausch falam ao mesmo som	18
4. SOCIEDADE EM QUE VIVEMOS.....	20
4.1. O olhar de Bausch	20
4.2. Pina Bausch e seu processo de ensaios	26
4.2.1. Uma dança.....	27
4.2.2. Um processo	28
5. EXPERIÊNCIA FORMATIVA NO <i>WUPPERTAL TANZTHEATER</i>	34
5.1. O que nos passa?	34
5.2. Relatos de uma experiência formativa.....	36
5.3. O adeus no filme Pina de Win Wenders.....	40
6. UM DESASSOSSEGO, UMA VONTADE, UM EXPERIMENTO	43
7. PALAVRAS FINAIS.....	46
REFERÊNCIAS.....	47

1. DESABAFO OU EM BUSCA DE ACALENTO

Somos seres feitos de afeto, repletos de amor, e o corpo é um elo entre nosso universo subjetivo e a materialidade de nossa existência. Ao perceber que, no decorrer de nossas vidas, somos influenciados a não percebermos esse fenômeno, arrisco-me, aqui, a explicitar uma aproximação a ele, para um conhecimento maior dos indivíduos sobre si. Aproximar, neste caso, significa um olhar atento sobre nós e sobre a construção do ser humano através da arte, com a experiência artística; mais especificamente com a dança-teatro.

Este trabalho de conclusão de curso (TCC) procura dialogar com os conceitos de dança-teatro e identidade, porque essa vertente artística propõe uma constituição sensível dos seres. Além da cena, o objeto espetacular, existe nela um processo humano de conhecimento identitário, ou seja, as pessoas envolvidas nesse fazer logram possibilidades de novas práticas perante seu processo de identificação.

Ao entrar na universidade tive o prazer de ser aluno de Carmem Lenora Martins, professora de Corpo, que me incentivou a pesquisar dança-teatro. O incentivo materializou-se nos diversos artigos, revistas e livros com que ela me presenteara e no meio desses papéis estava registrado o trabalho de Pina Bausch. Ademais, no segundo ano de curso, deparei-me (por intermédio da professora Suzane Weber) com textos, que explicitavam a ligação da dança-teatro com o teatro dialético de Bertold Brecht. Por meio desse material, constatei que a dança-teatro fala da vida do homem comum, do cotidiano dos seres.

Em 2011, materializei meu despertar na dança-teatro ao assistir uma obra de Pina Bausch, no 18º Porto Alegre em cena. Ao experienciar o espetáculo *Ten Chi*, fruto de sua residência no Japão, nada sabia sobre dança-teatro. O impacto do espetáculo me causou o desejo de compreender o que faziam aqueles corpos em cena. Nessa obra, vêem-se os corpos flutuantes em um espaço negro, despido, em que as relações entre os seres humanos vão aparecendo aos poucos. As relações eram explicitadas por meio do rompimento entre palco e plateia e suas falas em primeira pessoa. Em *Ten Chi*, como em diversos outros trabalhos de Bausch, é evidente o discurso sobre si

em cena. O espetáculo alcançava seu fim com uma chuva de pétalas brancas banhando os corpos em constante desnudamento de sua identidade, ao lado, agora, de uma calda de baleia submersa no mar negro do palco. Essas são as lembranças que ainda me rodeiam passados três anos do 1º encontro com o *Wuppertal Tanztheater*.

Além das inspirações artísticas, adentrei nesse campo de conhecimento porque, como bolsista de iniciação científica - na pesquisa “Enunciar Cotidianos Produzindo Narrativas”, na Faculdade de Educação-UFRGS, sob orientação do professor Leandro Pinheiro - estudei, ao longo de dois anos, identidades e movimentos sociais. O foco da investigação fora compreender de que maneira os atuantes desses coletivos construía suas identidades através do contato com as práticas de sociabilidade dos grupos.

Portanto, influenciado por estes pontos, estabeleço o questionamento central desta pesquisa: de que maneiras a dança-teatro contribui para um processo de identificação?

O ser humano necessita dialogar com seu tempo, através de suas ações e reflexões e na criação de sua forma de estar no mundo. A junção de conceitos de áreas distintas, tais como dança-teatro e identificação, propiciará um novo olhar ao processo cênico de Pina Bausch, buscando assim, dialogar o fazer artístico, como elemento global na arte, com a questão da construção da identidade do ser, que se mune dela para construir seu eu na sociedade.

Se pararmos para pensar: quantas pessoas refletem sobre a constituição da própria identificação? Nosso estado como seres repletos de afazeres materiais nos afasta de um conhecimento mais sutil sobre nós mesmos. O ato de refletir perante nosso posicionamento na sociedade ou como ela interfere em nosso comportamento são questões dificilmente feitas, pois estamos ligados à reprodução de gostos, ideias e conceitos. Esta investigação intentará a ligação dos saberes teatrais com o processo de identificação dos seres.

Outro ímpeto que move este estudo é reconhecer que, após verificação dos currículos teatrais nas universidades, encontrei somente na Universidade Federal de Santa Catarina a existência de uma disciplina que aborda este tema. Portanto, esta investigação poderá significar a entrada em um universo pouco explorado pelas graduações em teatro no Brasil. Evidencio isso,

porque grande parte das bibliografias as quais tive acesso é oriunda de pesquisas nas áreas da dança, psicologia, filosofia e comunicação.

Este TCC está dividido em seis capítulos. O primeiro capítulo consiste da presente introdução. Nela é exposto meu trajeto dentro da universidade, minhas aspirações acadêmicas e artísticas, o problema central do trabalho e sua justificativa. O segundo contém a apresentação da dança-teatro: seu surgimento, função e sua transformação através de Pina Bausch. No capítulo seguinte, aprofundo o estudo, proposto por Melucci, sobre processos de identificação. No quarto capítulo, exponho o olhar de Pina Bausch sobre a sociedade e explicito o fazer artístico dentro do *Wuppertal*. No capítulo seguinte, a filmografia referente a dança-teatro e os aportes teóricos escolhidos anteriormente serão objetos de análise; para verificar - juntamente com a análise das narrativas dos atores-bailarinos e da própria Pina Bausch, já realizada por estudiosos de outros campos teóricos - a existência de um processo de identificação através do processo cênico, com ênfase na experiência formativa, no *Wuppertal Tanztheater*.

Por fim, no último capítulo, relato um experimento cênico realizado com influência no processo de ensaios e construção de espetáculos de Bausch, mesclando esse elemento com minha identificação.

2. UM MERGULHO NO MAR DA DANÇA-TEATRO

O presente capítulo busca resgatar e contextualizar a história da dança-teatro desde seu surgimento até o momento em que Pina Bausch adentrou nesse cenário artístico. Ademais, cabe salientar, para a escrita desta linha do tempo, os principais expoentes teóricos da dança-teatro: Leonetta Bentivoglio (1994), Juliana Silveira (2009), Sayonara Pereira (2000), Ciane Fernandes (2000) e Cláudia Galhós (2010), servirão como referências.

2.1. De 1920 a 1973 ou de Laban à Pina

O momento histórico da germinação de uma grande mudança perante as artes aconteceu na Alemanha, após a primeira guerra mundial. Os artistas procuraram de diversas formas expressarem o caos e a descrença na humanidade, guardada em seus corpos após os destroços do combate. Consequentemente, a arte impregnou-se desse sentimento por novos passos, porém, sem esquecer o que aconteceu e pensando nas pessoas que viriam depois, assim, criou-se o expressionismo. Esse ciclo de arte vanguardista buscou expressar por meio das artes plásticas, da dança, do teatro e em outras artes, os sentimentos humanos deixados por tal acontecimento. Sayonara Pereira (2007, p.35) explicita a importância da vanguarda expressionista: “Este movimento artístico se preocupou em expressar os conflitos da alma humana. Expressou a instabilidade da sociedade”.

Logo, é esta a paisagem histórica de um mundo em reconstrução, que marca o nascimento do universo da dança-teatro. Esse conceito foi cunhado por Rudolf Von Laban, coreógrafo alemão, após a 1ª guerra mundial. A dança-teatro associava-se ao modo como esse artista concebia a criação de uma arte em que a dança não estivesse ligada ao virtuosismo, senão ao olhar para as possibilidades de seus movimentos. Tal estudo deu origem a *Labanotation*, sistema criado para notação de movimentos, tanto dançados, quanto cotidianos. Além disso, Laban foi um ativista em favor da união das artes e durante alguns anos ajudou a promover diálogos entre artistas de diversas áreas.

Autores como Galhós (2010, p.44) nos contam que Laban, em 1920, conhece o então bailarino e futuro coreógrafo, Kurt Joss; o jovem artista

contribuiu para o desenvolvimento artístico e o legado pedagógico de Laban. Todavia, após quatro anos de contato, Joss tornou-se um criador independente. Laban é de extrema importância para a criação do ideal pedagógico na dança de Joss, em sua preocupação em possibilitar uma formação sólida e abrangente a um novo profissional da dança. Em 1927, Joss, entra como professor no departamento de dança da escola de artes *FolkwangHochschule*, em Essen e pôde assim criar sua companhia de dança e atuar nestas duas funções: professor e coreógrafo. Seu primeiro sopro artístico “A Mesa Verde” (1929) se eternizou. Nesta coreografia, ele denuncia o funcionamento aparente e velado da corrupção política e como nossas vidas são estabelecidas conforme a canção imposta por seres que, por terem mais poder, fazem-nos dançar conforme seu teatro. Constatou-se que Joss iniciou um trabalho artístico que expunha a realidade de seu tempo.

Com isso, percebe-se que a dança-teatro é um espaço de experimentação de um espetáculo híbrido, porém, a união dos nomes em sua nomenclatura dá-se pelo fator reflexivo de seu conteúdo. Um espetáculo de dança tradicional não relata as complexidades sociais; não desconstrói; não questiona corporal e verbalmente a ação. Desse modo, por sua criação engajada politicamente, Joss teve que se exilar no Reino Unido, para lograr segura sua vida e poética artística.

Após o exílio, 1949, reassumiu seu cargo de professor, na *FolkwangHochschule* e lecionara aulas para a jovem Philippina Bausch, então, com 14 anos. Essa adolescente, por intermédio de seu mestre, vivenciou uma escola de arte em que não havia barreiras entre as disciplinas. As aulas de artes visuais, dança, música e teatro eram realizadas no mesmo espaço escolar.

Em 1958, a jovem ganhou uma bolsa de estudos para estudar dança nos Estados Unidos. Esse acontecimento mudaria toda sua forma de pensar a dança e influenciaria completamente seu trabalho. Na América do Norte, nesse período, estava acontecendo o ápice da performance e o ativismo político era um aliado a estas manifestações artísticas. Esse mundo de novas possibilidades se tornou uma forma de expressão para a dança-teatro no regresso de Bausch à Alemanha. A fusão das artes que ela pode vivenciar de forma tão intensa nunca mais deixaria de pulsar.

Após a volta para seu país e passados alguns anos, em 1968, é convidada a ser professora na escola de Joss e mais tarde é chamada por Arno Wustenhofer, 1973, a dirigir a companhia da cidade de *Wuppertal*, colocando o nome do grupo de *Wuppertal Tanztheater*. Philippina, então, torna-se Pina Bausch e, como discípula, transcende a proposta de Joss perante dança-teatro, dá ao trabalho iniciado por Laban uma visibilidade mundial.

A estética proposta por Pina Bausch revela uma arte que dialoga com a identidade de seus atores-bailarinos. Assim, questiona diversas problemáticas sociais fusionando a dança e o teatro. E, para tal, a coreógrafa faz de seu ator-bailarino, membros do *Wuppertal Tanztheater*, o cerne da reflexão, da dramaturgia e da execução de suas obras. Partindo desse ponto, problematizaremos a construção da identidade do artista dentro do coletivo dirigido por Bausch e as maneiras com que suas identizações são colocadas em jogo dentro do espaço de ensaio. A arte de Bausch é

um processo em que continuamente se desvenda a própria essência do indivíduo que faz teatro, para além de qualquer aspecto falsamente terapêutico. Não se faz "análise", mas defrontamo-nos com os próprios sentimentos, ajustamos as contas com a própria verdade "como pessoa". (BENTIVOGLIO, 1994, p.28).

No processo de criação, Bausch interessava-se por compreender de que forma a sociedade era subjetivada nos corpos de seu coletivo. Com o intuito de perceber as tomadas de posições de cada um, Bausch empreendia uma instrumentalização para construir ou aclarar a identidade de seus atores-bailarinos. Entendemos como identidade o ato de sermos conscientes de como as percepções dos fenômenos sociais são compreendidos por nosso ser. Sendo assim, o sujeito que carrega tal processo identitário é o ator de sua existência. Do mesmo modo, o bailarino é para Bausch o que move sua criação.

Todavia, cabe salientar que a dança-teatro encontrou dificuldades de ser aceita, compreendida e classificada no espaço da arte e da recepção da mesma. Posteriormente, a entrada de Pina Bausch, como diretora da companhia, encontrou um público acostumado com uma linha distinta de trabalho. Por diversas vezes, ela presenciou o público saindo do teatro sem as apresentações terem seu fim e até mesmo lançando vaias. As percepções

coletadas sobre essas situações se posicionam como uma armadura perante o conteúdo visto em cena. O público não entendia a movimentação contida dos atores-bailarinos, a fusão de outros elementos artísticos, como por exemplo: o teatro, as artes plásticas, a performance. Esses dispositivos caracterizavam o distanciamento de Bausch da dança tradicional, tanto do balé, como da dança moderna.

Ademais, Bentivoglio (1994, p.13) descreve que no princípio como coreógrafa Bausch encontrara indisposição de seus bailarinos, que se negavam a continuar um processo que não os levava a nada. A dificuldade estava localizada na exposição do eu de cada artista. Como já dito, as experiências individuais são os motes das montagens e, por consequência desse elemento, os bailarinos – acostumados a um modo e a um processo mais tradicional em dança – viram-se orientados a falarem em cena, a contar seus medos, seus desejos. Mesmo causando essa primeira impressão tanto no público, quanto nos atores-bailarinos, Pina Bausch seguiu seu caminho em busca da experiência da dança-teatro. Nos próximos capítulos aprofundaremos o estudo sobre o processo de ensaios de Bausch com seu grupo.

3. IDENTIDADE

Este capítulo é dedicado ao desenvolvimento da reflexão sobre os conceitos de identidade e identidade, cunhados pelo sociólogo italiano Alberto Melucci (2004). Esses conceitos são oriundos da área de sociologia aplicada, com ênfase, na sociologia da educação.

3.1. O jogo do eu revisitado

Podemos perceber que, segundo Melucci (2004), a identidade parte de uma construção do campo prático de nossas vidas, no palco de nossas atuações e leva em conta todas as experiências com as quais, por vontade ou não, somos confrontados ou com as quais buscamos ou aparecem como uma brisa à nossa frente. A definição desse termo é em si uma complexidade, tendo em vista as diversas noções que abarcam o que é a identidade. Os estudiosos do tema não a solidificam como um termo pré-estabelecido, que a simples leitura de textos poderá nos trazer sua verdadeira função. Por isso, podemos chamá-la de um resultado da práxis de nossa existência. Para Melucci

a identidade se funda na relação social, é caracterizada como capacidade de reconhecer os efeitos da própria ação e reconhecê-la como nossa. As nossas ações não são o simples reflexo dos nossos vínculos biológicos e ambientais, são produções simbólicas de sentidos que, ao serem reconhecidas por nós mesmos, se tornam nossa propriedade e possibilitam a troca com os outros. (SALVA, 2010, p.157).

Melucci (2004, p.47) nos diz que a identidade só existe através de uma prática que assegura a perpetuação de um determinado grupo. Assim, a reprodução dos costumes culturais é a base da sobrevivência cultural. Desse modo, vivemos em um universo de reprodutores, pois nossas necessidades são de outros seres também e nos aliamos a elas para nossa construção, para sermos iguais e ao mesmo tempo nos diferenciarmos do ambiente. Nossos hábitos menores estão ligados a esse emaranhado construído pela sociedade. Somos consequência do nosso meio, isso já nos identifica a um grupo e a uma identidade, uma das diversas que construímos e exercemos no jogo de nosso eu.

Melucci (2004) vê a identidade como um elemento híbrido intensamente ligado ao caos da modernidade em que vivemos. As trocas entre o que é nosso e o que é o outro são faces de conexão com o mundo. Não percebemos que nosso ser em um mesmo dia desenvolve diversas facetas de sua identidade, pois suas funções sociais já o colocam em espaços distintos de atuação: seja em sala de aula como aluno, depois como professor, como colega de elenco ou produtor em uma peça.

Nossa função é buscarmos a consciência reflexiva dentro desse emaranhado de possibilidades identitárias, ou seja, buscar uma gestão autônoma de conhecimento sobre o sujeito que geramos: “Na história individual, a identidade apresenta-se como um processo de aprendizagem que leva à autonomia do sujeito”. (MELUCCI, 2004, p.46). Logo, a consciência da criação de nossa identidade é um passo à tomada da percepção do que nos constitui como seres sociais. Para o sociólogo em questão, cada nova experiência, cada novo elemento que encontramos em nosso caminho torna-se parte da reflexão de nossa identidade.

Ademais, Melucci (Ibidem, p.47) parte da identidade grupal e individual. Assim o que nos move é o que passa nosso eu e nos contamina com o grupo e por distintos ambientes, ou seja, grupos de ideais diversos. Do mesmo modo, para nos referirmos a nós não podemos ignorar nossos enraizamentos sociais: “A identidade depende do retorno de informações vindas dos outros”. (Ibidem, p.45). Os outros, nesse caso, são todos os complexos números de pessoas a quem nos associamos e nesse universo adentra a questão de solidariedade, ou melhor, do compartilhamento de individualidade de um eu com a de outros, o coletivo. Portanto, para Melucci a identidade é o fluxo processual dessas experiências em reconhecer como o ambiente interfere no sujeito.

3.2. Identização

Este conceito foi cunhado por Melucci (2004) para ampliar seu estudo sobre identidade. Em determinado momento, o autor não conseguira mais denominar a variação consciente de nossas escolhas individuais como um fenômeno estável e parado no tempo, por isso, tratou de renovar o uso de

identidade para identificação, porque a palavra abarcaria a fruição processual de reflexão, construída, de cada sujeito.

A própria palavra identidade é inadequada para expressar essa mudança e seria melhor falar identificação para expressar o caráter processual, auto-reflexivo e construído da definição de nós mesmos. (MELUCCI, 2004, p.48).

O processo de identificação é a materialidade da busca por conhecer-se. O nosso dar-se conta; a construção crítica de um pensamento reflexivo sobre nossos passos na tessitura de afetos; nesse espaço urbano e subjetivo de hoje. Além de, igualmente, ser um elemento de ação, que abarca os processos de mudanças conscientes de nossa individualidade com o reconhecimento de nossas relações sociais.

3.3. Quando Melucci e Bausch falam ao mesmo som

Como o trabalho de Bausch trata diretamente de identidades, foi necessário elucidar o legado de Alberto Melucci sobre este processo de conhecimento.

Através da conexão das noções de dança-teatro e identificação percebemos que a motivação de Bausch através da dança-teatro era, assim como a visão de Melucci sobre identidade, reconhecer o que move as pessoas. Sua poética de vida fora buscar nas pequenas relações, opressões, amores, desamores o que era internalizado e compreendido pelos outros seres e por ela mesma. Ao ler tal premissa: “Não me interessa saber como as pessoas se movem, mas sim o que as move.” (BAUSCH apud GALHÓS, 2010, p.30), surgiu o interesse de problematizar o que se vê de identificação na dança-teatro.

Ao termos acesso aos depoimentos, localizados em diversos livros e filmes, que compõem os referenciais desta pesquisa, dos participantes das obras desde os mais antigos, os quais presenciaram o início dessa vertente artística, até os mais recentes atores-bailarinos da companhia compreendemos que suas identidades sofreram grande mudança ao passarem por este processo. Esses seres se reportam ao trabalho realizado por Pina, em vida, como mais que um processo cênico, mas como um abrir de olhos para existência.

É a partir da vida que Bausch inicia a tessitura em sua dança-teatro de formas, movimentos e palavras e, nesse sentido, seria interessante pensar a obra da diretora nessa báscula de conjunção/disjunção com a vida. (LIMA, 2008, p.98).

O trabalho de Bausch, mais uma vez, dialoga com os ideais de Melucci; para este, o processo de criação de identidade em um ser humano nunca cessa e, para Pina, a busca por conhecer-se também não. Ambos comungam da ideia de que, a cada nova experiência, seus pertencimentos vão se modificando, estando diretamente ligados às redes de sociabilidades construídas na trajetória de cada ser humano. O pensar de Bausch, a nosso sentir, está diretamente ligado com o processo de identificação de seu grupo, por isso nos deteremos a pesquisar este elo no processo criativo do *Wuppertal Tanztheater*.

4. SOCIEDADE EM QUE VIVEMOS



Figura 1- Pina Bausch em Café Muller- Paulo Pimenta (2008)

Neste tópico iremos dialogar as motivações de Bausch ao retratar a vida cotidiana em suas obras. Para isso, este estudo se apóia nos seguintes autores: Galhós (2010), Climenhaga (2009) e Ciane Fernandes (2000).

4.1. O olhar de Bausch

Ela saiu para o mundo, encontrou as pessoas que habitam o mundo, mergulhou nessa realidade, por vezes estranha, disforme, cruel, para trazer à sua superfície da pele de cada pessoa, bailarino, para depois as devolver ao mundo, reveladas. (GALHÓS, 2010, p.87).

Com o objetivo de falar sobre a vida do homem comum e seus papéis sociais, Bausch lançou-se a prática de um elemento híbrido, a dança-teatro, dentro das artes cênicas. Todavia, cabe expor sua grande influência da dança expressionista alemã, do seu mestre Kurt Joos e seus aprendizados vivendo na América do Norte em 1960. Todas essas referências se bricolam para representar o imaginário social significado por Bausch em seus trabalhos.

Analisando os temas dos espetáculos de Bausch, sabemos que grande parte deles aborda: o universo líquido das relações sociais, a sociedade mecanizada, opressora, mas também, o universo das potencialidades do amor. O cotidiano representado por Bausch constrói-se de uma sociedade emergencial que necessita expressar os elementos que um dia podem levá-la a um colapso. Contudo, a coreógrafa o representa sem a pretensão de mudança e, sim para expor, para que tenhamos noção e não passividade ao mundo que se forma todos os dias, as vinte quatro horas inteiras, fora de nossa porta.

Bausch

carrega uma crítica feroz precisamente por tornar visível uma composição humana na sociedade que não está totalmente inscrita nas dinâmicas de relacionamento quotidianas. Nesse sentido, é radicalmente transformador das formas estabelecidas e hierarquizadas por estatutos das relações. (GALHÓS, 2010, p.28).

Como nos conta Galhós (Ibidem, p.35), pesquisadora portuguesa, Bausch relata que em sua infância lhe fazia bem observar as pessoas no restaurante de sua família, lugar em que ela deu seus primeiros passos de dança e onde vira cenas de felicidade, de tristeza, separações e sempre prestara muito atenção no acontecimento dessas relações. Não é a toa que muitos de seus trabalhos partem da visão da infância de seus atores-bailarinos.

Existem problemáticas sociais que são lançados à cena em diversos espetáculos de Bausch. Salientaremos alguns tais como: o masculino e feminino, solidão, corpo disciplinado e os seres como títeres da máquina social. Tais elementos partem da micropolítica dos seres, ou seja, dos pequenos atos que nos identificam como massa. Assim, traremos o olhar, sobre a contextualização social que Bausch expressava em sua poética artística.

O primeiro ponto e mais relevante, para Bausch, era expressar o que não conseguimos por meio das palavras, o que nossas amarras nos fazem calar ou esconder. Tal premissa se aclara com um depoimento da coreógrafa, dado ao norte-americano Royd Climenhaga, primeiro pesquisador a escrever um livro sobre dança-teatro nos Estados Unidos.

Eu quero expressar algo que eu não posso dizer unicamente com palavras. Algo que eu tenha urgência em dizer, mas não verbalmente. Estes são sentimentos, ou questionamentos, que não tenho respostas. Estou lidando com coisas que todos sentimos, que ocupam nossa linguagem universal. Eu posso somente agir com meu

próprio instinto. Quando eu confio em meu sentimento, eu acredito que ele não é só meu. Eu divido com os outros. (BAUSCH apud CLIMENHAGA, 2009, p.40, tradução nossa).

Vemos, no trabalho de Pina, que existe um desejo de proporcionar uma linguagem universal sobre nosso entendimento como seres humanos. Quando assistimos a uma peça de Bausch conseguimos demasiadas vezes reconhecer nossas ações, como seres sociais, em cena, pois ela parte do humano de seus artistas, para, assim, criar seu universo cênico.

A relação homem-mulher é outro elemento que aparece repetidamente nas obras. A problematização da questão de gênero é questionada sobre o signo da submissão a qual a mulher ainda é imposta, o de ser objeto e condenada a sempre ser uma criatura frágil. Como por exemplo, em *Café Muller* (1978), no qual vemos uma mulher totalmente entregue ao tempo do homem, que o busca diversas vezes e acaba sempre ficando sozinha, como uma metáfora das relações contemporâneas. Bausch conseguiu expressar não só a supremacia de um sexo sobre o outro, mas o que leva a este jogo de poder e suas consequências em nossos dias.



Figura 2- *Café Muller*- Paulo Pimenta (2008)

Existe sempre um ponto a ser questionado nos espetáculos, a ser refletido pelos espectadores: até que ponto nossas próprias emoções são genuínas? Dividimos todas elas, como seres vivos de um mesmo mundo.

Bausch, também, buscou nos seres comuns a espetacularidade do cotidiano que move as pessoas, com o intuito de revelar a beleza de um pesadelo, como diversas vezes fora classificada sua obra. Para explicitar esta premissa, Galhós compreende que Bausch com seu trabalho

tocou na essência da alma humana. [...] Sem saber, Pina Bausch foi uma visionária, que revelou um mundo complexo, nem sempre agradável de ver, e que contém em si toda beleza e o terror de viver (2010, p.27).

O sentimento de busca também aparece como pano de fundo quando Bausch representa a sociedade. A busca por não estarmos sozinhos ou a solidão presente em uma desilusão amorosa. Os sentimentos dos indivíduos são explorados, suas reações perante ações enraizadas em nosso passar dos dias, os risos, os choros. As reflexões são postas em cena e trazem o pensar de cada um ao enfrentar os obstáculos da existência humana.



Figura 3- *Kontakthof*- extraída do filme *Pina* de Win Wenders

Como expressão de crítica social ao comportamento massificado, podemos exemplificar descrevendo o momento inicial da peça *Kontakthof* (pátio de contatos) de 1978, em que os artistas caminham em passos

uníssonos como se estivessem dentro de uma forma e logo após tomam o palco como um grande campo de venda, contudo as mercadorias são eles mesmos, dentro de suas roupas de gala, que também são fatores de crítica dentro da dança-teatro. Tais elementos representam as nossas máscaras aos acontecimentos que nos tocam e formam como indivíduos. Ciane Fernandes, em seu estudo sobre o grupo, define o tratamento da sociedade por meio do olhar de Pina como a repetição de nossos passos.

Nas obras de Bausch, a repetição explora a trama relacional que permeia, atrapalha, distorce e determina a experiência e o significado na dança e na estrutura social, confirmando e rompendo conceitos. Paradoxalmente, a repetição abre novas e inesperadas formas de perceber a vida humana no palco e no cotidiano. (FERNANDES, 2000, p.75).

Quando se pensa em dança-teatro é aberto um elo entre às noções de disciplina que são submetidos nossos corpos dentro da sociedade, no comportamento dos indivíduos, na reflexão sobre como nos vemos dentro deste emaranhado de relações. Desse modo, o trabalho de Bausch trata das verdades construídas e oferecidas ao sujeito. Através desta premissa chegamos a conexões com Michel Foucault (1979), o filósofo francês acredita que passamos por um processo de docilização de hábitos e tais elementos tornam-se naturalizados pela disseminação estratégica das tecnologias de poder. Em sua concepção não são mais as grandes instituições norteadoras da educação ou dos ambientes punitivos institucionalizados. Com isto, Foucault expõe sermos, nós, seres sociais, já totalmente impregnados dessas estratégias de punição e de vigília constante, ao nosso comportamento e ao do outro, como por exemplo, a normatização dos corpos, a vigília pelo belo e diversos outros. O filósofo ainda expõe sermos o objeto de ramificação dessas pequenas opressões, assim, deixamos os poderes normativos, as grandes máquinas sem a culpa e sem o trabalho do controle, pois o fazemos sem perceber. Vemos a leitura da sociedade por Bausch dialogando com diversos elementos suscitados por Foucault em seus estudos. Ele menciona que não sabemos as nossas verdades e Bausch, em uma entrevista, expressa um pensamento semelhante:

Poucas pessoas sabem o que acontece dentro de si mesmas, por que elas têm certos sentimentos, por que elas de repente sentem-se infelizes ou contentes consigo mesmo, por que elas passam por momentos de depressão, etc. (BAUSCH apud CLIMENHAGA, 2009, p.63, tradução nossa).

Pode-se inferir que Bausch muniu-se desses aspectos e expõe os mecanismos de disciplina em cena, tanto de sentimentos, como de ações. Ela procurou mostrar um não saber coletivo, em que a cena mostra o momento de aprendizado ou de vivificação do aprendizado com a situação.

Encontramos, no estudo de Carla Lima (2008), seu entendimento do trabalho na dança-teatro do *Wuppertal*. Segundo Lima, a escrita cênica da dança-teatro é tomada pelo universo de encontro com o sensível. Para a autora, a sociedade Bauschiana é feita de energia, de algo invisível que permeia os corpos e transforma tudo em sentimento, sendo cada ser um planeta distinto com todas suas imperfeições e maravilhas. A vida tece esse afeto que construímos, nós formamos os objetos de ação e materialização dos sentimentos. “O olhar de Pina Bausch busca o sujeito, interrogando o que a ele se relaciona – seus desejos, frustrações, sua relação com o mundo e com a própria vida.” (LIMA, 2008, p.28). Podemos compreender o diálogo do olhar de Bausch como a tessitura da construção externa de nossas vidas.

O sujeito social e a sociedade não aparecem como perdidos em um espaço sem voltas, talvez seja pela esperança e pelo amor que Bausch debruçou-se sobre a vida e a representou da forma mais onírica em cena. As críticas ao contexto social da humanidade, feitas por Pina, não são movimentos contra algo, mas sim a materialização da nossa existência no espaço agridoce que é a terra. O amor pode voltar, ele deve voltar, mas nunca é linear. Deixe um ser sem amor, ficará louco, e não falamos somente em amor conjugal. O mundo é movido pelo amor. Todos os seres respiram nessa troca do oxigênio por outras substâncias porque precisam de amor, desde a planta imóvel e constantemente em movimento até os seres conscientes, possuidores do intelecto. Por isso, a dança-teatro, ainda pelo entendimento de Lima, é a falta que baila nos seres humanos.

A pesquisadora Cláudia Galhós, em suas palavras sobre a percepção de Bausch perante a sociedade, revela a preocupação da coreógrafa com as

relações das pessoas com suas experiências dentro deste mundo. Para Galhós Pina

via mais, ouvia mais e sentia mais. [...] Estimulados por ela, vimos mais, ouvimos mais, sentimos mais. Coisa cada vez mais rara numa sociedade onde a apatia se instala com facilidade frente ao televisor ou ao ecrã do computador e onde o convívio da diferença, de cultura e de personalidades dentro de cada cultura, é uma riqueza que existe sem que lhe demos o devido valor. (GALHÓS, 2010, p.87).

Sumamente, vislumbramos o trabalho do *Wuppertal* como parte de uma sociedade que baila a falta em busca de amores. Essa foi à inspiração de Bausch em todo seu legado poético e artístico.

4.2. Pina Bausch e seu processo de ensaios

O tópico a desenvolver-se, a seguir, pretende discutir e apresentar o processo cênico de Pina Bausch: suas escolhas, motivações e maneiras de iniciar novos trabalhos. Ademais, iremos problematizar os primeiros vestígios de um trabalho com a identificação dos atores-bailarinos do *Wuppertal Tanztheater*.

Ao estudarmos a trajetória do grupo podemos evidenciar três grandes motes de trabalho: o inicial, de 1973 a 1977, em que Bausch trabalhara fortemente como diretora, sem a participação dos artistas como criadores e sim como bailarinos que executavam as sequências de movimentos criadas pela coreógrafa. Tudo era concebido através da bagagem de movimentos de Bausch e seus desejos como encenadora (GALHÓS, 2010, p.103). Porém, desde o início de seu trabalho existe a junção da dança com elementos da cena teatral. Os movimentos utilizados para composição não eram totalmente dançados, existia uma dramaturgia bem constituída, pautada pela dramaticidade e presença cênica dos atores-bailarinos. Os espetáculos que compõem essa fase são *Fritz*, *Ifigênia em Tauris* de 1974, *Orfeu e Eurídice* e *A Sagração da Primavera*, ambos de 1975. Todos são remontagens de espetáculos bastante conhecidos, que tiveram o olhar e a ressignificação pela dança-teatro.

O próximo momento, segundo nos conta uma das bailarinas em entrevista à pesquisadora Ciane Fernandes (2000), inicia-se em *Baubart* (O

Barba Azul) de 1977. Esse espetáculo dá início ao que podemos chamar de trabalho colaborativo entre os integrantes do *Wuppertal* e Bausch. A montagem, nesse novo momento, transforma os membros do grupo, que anteriormente eram intérpretes, em bailarinos-criadores, não somente da execução e sim da concepção do espetáculo. Agora o cerne do material artístico das obras passaria pela experiência de cada um, pois eles iriam iniciar um processo de transbordamento, chamamos assim para elucidar a entrega ao método de criação proposto ao coletivo.

Bausch iniciou, neste momento, um caminho à sua grande inquietação, a de pensar o que move as pessoas. Deste modo, ela criou uma forma de ouvir os seus colegas de trabalho. A diretora iria debruçar-se sobre elementos de suas vidas cotidianas e tais vestígios dariam a base para as novas criações. Atentamos para este momento da criação do *Wuppertal*, em que os bailarinos são cocriadores, porque essa fase nos servirá como espinha dorsal para explicitar as maneiras com que o trabalho desse coletivo contribui para identificação de seus participantes, visto que agora eles irão começar a falar de si durante os processos de ensaios.

O terceiro mote do trabalho de Pina comporta as criações realizadas em diferentes lugares do mundo. Esse momento é conhecido como o período das residências artísticas, que foi iniciado em 1986 com o espetáculo *Viktor*. O processo de criação nas residências acontecia após o grupo conhecer determinada cidade, a observar seus habitantes e seus costumes. Posteriormente, começava-se um processo cênico embasado nas percepções dos artistas sobre como sentiram a cidade em seus corpos. Portanto, existe um olhar etnográfico na última fase do trabalho de Bausch que se encerrou com o espetáculo *Tenchi*, oriundo da imersão na cultura asiática, mais especificamente no Japão. Salientamos serem, as duas últimas etapas citadas, muitas vezes realizadas concomitantemente no desenrolar da existência do grupo.

4.2.1. Uma dança

O artista é um ser humano que ao expressar-se em cena traz consigo uma bagagem de sensações, de lembranças, de pessoas. Seu corpo poético é

sua história posta em carne, mesmo embebido em uma narrativa ficcional, dirigida por outra pessoa ou criada por si. Contudo, o estar em cena pode revelar tudo que somos ou ao menos o que almejamos ser. A arte nos traz uma sensibilidade para olharmos o todo em que estamos inseridos. E se somos tantas coisas, como buscamos os motes reais dos fatos que nos movem? Buscar no meio do caos em que vivemos a serenidade para olhar para o lado, uma pausa, um segundo, um respiro, uma resposta. Estas são perguntas que movem nosso estudo, porém moveram todo o pensar de Bausch em sua dança-teatro.

Iremos a partir de agora descrever a principal estratégia de criação de identizações, a nosso ver, dentro do universo Bauschiano. Alguns estudiosos o chamam de método das perguntas. Todavia, Bausch não gostava do termo, pois não queria criar um nome cristalizado para o acesso às narrativas pessoais de seus artistas. Ela preferia pensar, e queremos seguir seu pensamento, em seu trabalho como um diálogo com a vida. Então suas perguntas funcionavam como aproximação artística para compreensão do que seus colegas entendiam de si e da sociedade em que viviam. A sociedade, como dito anteriormente, é para Bausch o grande palco de suas representações, pois nossas vidas estão intrinsecamente ligadas a este espaço de representação diária.

A dança do eu, assim a chamamos, poderia ser uma não dança, um gesto, uma palavra, uma negação a tarefa, mas ela deveria existir para assim dar existência a cada trabalho. Entretanto, essa dança é oriunda das questões trazidas por Bausch para instrumentalizar um processo de aproximação da maneira com que seus artistas percebiam-se dentro do mundo, como que construía seus sentimentos.

4.2.2. Um processo

[...] Ela começou a fazer perguntas para companhia, e deixava livre como a pessoa quisesse responder. Você poderia responder em forma de movimento ou fala, ou o que desse na telha, e até hoje é assim. (RUTH AMARANTE apud FERNANDES, 2000, p.166).

O processo de ensaio era constituído por respostas que vinham dos questionamentos direcionados aos elementos que faziam parte da experiência dos integrantes do *Wuppertal*.

Ao mesmo tempo em que livres para criação, podemos observar na fala de uma das integrantes do grupo, que os passos a serem dados em direção a tais repostas são elementos encontrados, na pausa, no momento do encontro com o pensamento de cada ator-bailarino perante si, porque o momento anterior a resposta exigia isso, reflexão.

Imaginemos o estranhamento dessa atividade acontecendo no universo da dança. Em uma vertente artística, a dança, que os intérpretes estão acostumados a expressarem-se somente pelo corpo, munidos de coreografias, de canções e criações de outras pessoas. Porém, o processo de Bausch desenvolve uma experimentação artística quase desconhecida ao *Wuppertal*, como por exemplo, o uso da palavra, a reflexão sobre o eu de cada membro. Pina Bausch os pedia uma visão individual, um posicionamento reflexivo ao adentrarem novamente em suas experiências de vida. Diferenciando seu processo cênico dos, até então, realizados na história da dança.

Foi em 1978, como já citado, no espetáculo *Barba Azul*, que apareceram as primeiras fagulhas desse procedimento de perguntas. Após os questionamentos os artistas do grupo de Bausch tinham a tarefa de individualmente pensar em uma improvisação destinada à observação, de seus colegas e da diretora, que possibilitasse a resposta ao estímulo da criação. Os estímulos eram diversos, podiam ser de origem sonora (musical), verbal, imagética, entre outras. Bausch “para induzir à contribuição criativa destes [...] apresenta-lhes uma palavra.” (FERNANDES, 2007, p.48). Ainda, sobre esse aspecto, a italiana Leonetta Bentivoglio nos traz em seu estudo mais exemplos sobre os questionários de Bausch: “Estar prevenidos contra tudo e contra todos; afastar sentimentos de culpa; que rituais gostaria de transmitir; o que acha que outros querem mudar em você.” (BENTIVOGLIO, 1994, p.28). Na criação de *Barba Azul*, estes são exemplos da aproximação realizada por Bausch as experiências pessoais do grupo.

Quando o tempo de improvisação tinha fim acontecia à apresentação do material criado para Bausch. Desse trabalho iriam surgir os momentos das peças, agregados a eles sequências coreográficas feitas pela coreógrafa.

Assim, pode-se inferir que a experiência pessoal do *Wuppertal* está em construção. No momento da criação a identidade deles é convidada a participar de mais uma mudança, como diria Melucci (2004), ela está ganhando novos horizontes e está mutando.

Em *Barba Azul*, as respostas dos atores-bailarinos ainda dialogavam com a dramaturgia, já existente, central do espetáculo. As respostas dadas as perguntas de Bausch serviram como aprofundamento nas questões discutidas em cena. Bentivoglio no excerto a seguir refere-se à importância dessa montagem para a história do grupo de Bausch:

Blaubart reflecte o drama da descoberta da linguagem, da palavra, e constitui, no teatro de Pina Bausch, um momento de ligação e de passagem entre a coreografia e o teatro falado. [...] Blaubart, nesse sentido, é um espetáculo ponte entre o bailado tradicional e a nova dramaturgia “total” de Pina Bausch. (1994, p.63).

No espetáculo *Bandenon* (1980), temos referências sobre o abandono de uma dramaturgia clássica, ou seja, de uma obra já escrita. Com isso, o trabalho, do coletivo de dança-teatro, toma mais elementos de experiências pessoais que serão investigadas como possível material cênico, como por exemplo, saber do que os atores-bailarinos têm medo. Consequente a esta maneira de encarar à criação cênica, existem escritos que relavam o quanto difícil fora o processo de construção dos espetáculos. Trabalhar com as limitações emocionais dos artistas trouxe ao *Wuppertal* diversos obstáculos.

Como exemplo, nos ensaios de *Bandenon* (FERNANDES, 2000, p.49), um membro do coletivo negou-se a responder a Bausch afirmando que não mexeria em suas lembranças, que não queria chorar nas improvisações. Vemos neste episódio, que nem tudo é fácil no processo da dança-teatro. No caso do ensaio do *Wuppertal* o ator-bailarino resolveu dar vazão ao seu sentimento e continuou seu processo de autoconhecimento.

Os bailarinos são os demonstradores de seus próprios corpos. Pina Bausch está interessada nas marcas que o contexto social deixa nos corpos. O corpo fala por si mesmo, ele não é um meio para um fim, ele é o assunto. (SILVEIRA, 2010, p.50).

Aqui nos é esclarecido outro ponto da contribuição dos ensaios do *Wuppertal* ao processo de identificação de seus membros. Em qual outro

espaço os artistas teriam a possibilidade de criar, mesmo em situação de conflito, uma aproximação com sua identidade? A arte os proporcionou tal encontro e uma prática constante do revelar-se perante si, ao grupo, a sua diretora e por último aos espectadores, que por sua parte também modificaram sua identificação ao assistir a vida em cena nos espetáculos do grupo alemão.

A inconstância da vida está impressa no processo de ensaios de Bausch. O grupo nunca possuiu uma certeza em seu fazer artístico, principalmente, Bausch, que os conduzia nesse caminho de perguntas. Porém, o deixar-se tocar foi um elemento primordial para suas construções e fora uma premissa que Bausch levava em consideração ao escolher as pessoas com quem iria trabalhar. A coreógrafa escolhia pela singularidade do artista, pelo jeito de retratar o que é sentimento interno. Um dançar poético e individual. Pina sabia ser a subjetividade dos membros do grupo o poder de sua obra. Logo, as perguntas que fazia aos atores-bailarinos como motes de criação, nos ensaios, cunhavam um universo sutil, de aproximação entre o que era perguntado e o que era dito. A vida, então, era posta em seu caráter processual. Esse momento de criação constituía-se como um tempo de crise, de gestação, pois às vezes tornava-se difícil por parte dos artistas do grupo tocar em certos pontos de suas trajetórias de vida.

Os processos podem tornar-se violentos. A ideia de se permitir perder-se, soltar-se, deixar de querer saber onde se está e para onde se vai é um exercício que pode tornar-se destruidor. (GALHÓS, 2010, p.132).

Em relação ao momento de criação, o período das respostas, Bausch pensa que: “o importante é que cada um responda de acordo com aquilo que realmente sente, mesmo que demore um mês”. (GALHÓS, 2010, p.127). O período de construção dos espetáculos caracterizava o tempo de procura interior por externar o que move cada artista perante as questões levantadas por Bausch. A vida exposta nos ensaios necessitava de tempo para madurar e virar experimento cênico e no grupo alemão esse tempo era respeitado e fazia parte da criação.

Os ensaios seguiam com cerca de 300 perguntas por montagem. Ao final de três meses o grupo possuía um arsenal de informações que relatavam suas experiências. A construção, passado o processo de improvisação, cabia à

percepção de Bausch e seus desejos com cada montagem em específico. As cenas eram construídas com algumas das narrativas enunciadas e a mistura de movimentos e situações criadas pela diretora.

O processo cênico de Bausch é para nós o cerne da discussão sobre as identizações do grupo e o período de perguntas e respostas é uma das formas principais na construção do processo de identificação no *Wuppertal*. Neste espaço de ensaios que as identidades são afloradas, juntamente com as memórias e experiências de cada artista.

Juliana Silveira (2009) debruça-se sobre o processo de ensaio do *Wuppertal* para afirmar que a construção dramatúrgica de Bausch é realizada através de seus membros, o material humano de cada um.

O método das perguntas é um dos procedimentos importantes para se compreender a construção dramatúrgica das suas peças. As perguntas que a coreógrafa formulava eram tentativas de começar novamente do princípio, de reaprender a ver o mundo, as pessoas e suas relações. A pesquisa sobre questões relativas aos seres humanos e às suas relações era o eixo de seu trabalho. (SILVEIRA, 2009, p.37).

Assim, Silveira encontra um universo procurando desmascarar-se e a escrita do drama do *Wuppertal* está embasada nesse despir-se; nesse jogo entre o cotidiano e o espetacular levado à cena.

É evidente no *Wuppertal*, a prática de sociabilidade criada por meio dos ensaios e sua vida em grupo. A maneira com que se expõem uns aos outros. Tais elementos podem mostrar a existência de um processo de identificação acontecendo pelo fato desse grupo ser real e trabalharem da forma que Bausch escolheu. Vemos que a diretora disseminou sua afirmação artística no mundo e fez com que parte dessa prática transbordasse para outras pessoas. Assim, acontece na arte, os espetáculos cênicos soam como um ato político. Todavia, na dança-teatro o processo de ensaios propicia essas ações a partir de uma dramaturgia própria, uma construção viva de experiências reais dos atores-bailarinos.

O *Wuppertal* move-se através desse conhecimento, o problematiza, o esmiúça e o transforma em elemento cênico. E com este capítulo damos conta do objetivo geral deste estudo, o de explicitar a forma com que o processo cênico da dança-teatro está embebido de identizações. Na sequência do

estudo, abordaremos as consequências: os ganhos e descobertas dos artistas do grupo em relação à dinâmica de trabalho de Pina Bausch, mais especificamente, seus depoimentos que relevam a mudança de si, como uma experiência formativa no trabalho ofertado por Bausch.

5. EXPERIÊNCIA FORMATIVA NO *WUPPERTAL TANZTHEATER*



Figura 4- Pina Bausch em ensaio

Neste capítulo, analisaremos depoimentos dos membros do *Wuppertal* e da própria Bausch sobre o processo de ensaio, realizados nos vários anos de existência do coletivo. Com isso, será evidenciada a importância do trabalho do grupo para experiências de seus membros, tanto na dança-teatro quanto na vida cotidiana. Larrosa (2011) será o mote para discutirmos noções sobre experiência. Ademais, salientamos que a noção de formatividade em dança é oriunda do estudo de Dantas (1999).

5.1. O que nos passa?

Para falar de experiência trazemos as discussões de Jorge Larrosa. Esse pedagogo espanhol dedica-se a refletir sobre a validade das experiências e as diferentes formas com que elas acontecem em um aprendizado, seja ele formal ou não, por parte das pessoas.

A noção de experiência é importante para este estudo, porque evidenciamos que no *Wuppertal* existe um modo distinto de ensaio. Um modo que possibilita aos atores-bailarinos falarem de suas experiências pessoais, que estão ligadas a sua identificação. Assim, pode-se dizer que existe uma transformação na visão dos participantes perante fenômenos em sua vida cotidiana e artística. Destarte, os pensamentos de Larrosa (2011) dialogam com o que denominamos de experiência formativa no grupo de Pina Bausch.

A experiência é “isso que nos passa” [...] A experiência supõe em primeiro lugar, um acontecimento, ou dito de outro modo, o passar de algo que não sou eu. E “algo que não sou eu” significa também algo que não depende de mim, que não é uma projeção de mim mesmo, que não é resultado de minhas palavras, nem de minhas ideias, nem de minhas representações, nem de meus sentimentos, nem de meus projetos, nem de minhas intenções, que não depende nem do meu saber, nem de meu poder, nem de minha vontade. (LAROSSA, 2011, p.5).

Essa citação explicita que o ofertado por meio externo é também o que nos forma como indivíduos e o que nos propicia a vivenciar horizontes distantes ou até mesmo desconhecidos em nossa formação, seja ela artística ou em qualquer outro viés da vida. Logo, a experiência é algo que sentimos pelo contato com o outro ou através do outro.

Queremos falar, aqui também, sobre o caráter de transformação salientado por Larrosa (2011). Seu estudo diz que a experiência sempre traz traços de mudança para o sujeito que a vivi.

Se lhe chamo “princípio de transformação” é porque esse sujeito sensível, vulnerável e ex/posto é um sujeito aberto a sua própria transformação. Ou a transformação de suas palavras, de suas ideias, de seus sentimentos, de suas representações, etc. De fato, na experiência, o sujeito faz a experiência de algo, mas, sobre tudo, faz a experiência de sua própria transformação. Daí que a experiência me forma e me transforma. Daí a relação constitutiva entre a ideia de experiência e a ideia de formação. Daí que o resultado da experiência seja a formação ou a transformação do sujeito da experiência. (LAROSSA, 2011, p.7).

Daí que estas palavras mostrem o quanto o aprendizado artístico pode ser transformador na sensibilidade de uma pessoa. Larrosa representa o pensamento de uma educação voltada ao que se passa na formação de quem a experimenta, em sua transformação. Neste ponto há uma ligação de suas ideias com o trabalho de Pina Bausch.

No *Wuppertal Tanztheater* o trabalho, no período de ensaios, com as identizações dos atores-bailarinos, evidencia que estes sujeitos foram transformados pela realização de seus espetáculos, por meio do contato com suas vidas cotidianas, expondo-as e permitindo que se passasse algo novo. Logo, isto manifesta a experiência formativa no processo cênico do grupo de dança-teatro *Wuppertal*, com ênfase na transformação e expansões de visões de mundo e da arte.

A arte pode nos tornar seres humanos mais sensíveis e atentos aos fenômenos existenciais, porque ao trabalharmos o corpo e mente, são abertos caminhos para novos saberes que acontecem somente através da arte. Podemos dizer que estes saberes são movidos pelas construções dos aprendizados perante o estar em grupo. Como diria Jorge Dubatti (2007), estar em convívio social-artístico é um ato transformador na vida das pessoas. Este estudioso argentino acredita em uma filosofia do fazer artístico, e ela realmente existe, e são elementos construídos afastados do olhar do público, que fazem parte da ética, da noção de coletivo, de um estado de conhecimento de si e dos outros, como colegas de trabalho, como artistas e como cidadãos. Por convívio entende-se que é

o encontro de auras não é perdurável, permanece o que o convívio em consequência, é também um império do efêmero, de uma experiência que acontece e imediatamente se desvanece, para logo tornar-se irrecuperável. (DUBATTI, 2007, p.62, tradução nossa).

O artista quando se debruça em um processo de criação está se abrindo a inúmeras experiências. Na dança-teatro não é diferente e queremos evidenciar nesse ponto, desta investigação, as mudanças causadas no grupo *Wuppertal* após trabalharem e refletirem sobre o processo de criação Bauschiano. Com isso, pode-se reconhecer a dança-teatro como um instrumento educacional, ou pedagógico, pois ao nos conhecermos criamos vínculos de percepção sobre nossos passos, sobre nossa condição política no ambiente social e isso é um ato educacional. Logo, a identificação através da prática cunhada por Bausch possui um viés formativo.

Em suma, este subcapítulo evidenciou o processo de identificação como prática formativa na poética de Pina Bausch.

5.2. Relatos de uma experiência formativa

Nossa atenção irá concentrar-se nas enunciações que remontam o universo sobre o período de perguntas, os ensaios, e o quanto o fato dos integrantes do grupo exporem suas experiências gerou mudanças em suas identificações.

Traremos os depoimentos mesclados com nossas palavras e fazendo referência às nossas fontes de consulta. Adentraremos em um espaço para

lembrar o amor, as mudanças, os sentimentos que existiam no trabalho de Bausch. As mudanças expressas nas palavras dos atores-bailarinos dão conta de reflexões sobre seu fazer artístico e vida pessoal, revelando a continuação de seus processos de identificação.

Anne Marie Benati, membro do grupo desde os primórdios, explicita a transformação de sua visão perante a dança:

Tinha uma formação clássica, estava habituada a um treino físico cotidiano. Com Pina, pelo contrário, tínhamos que ficar sentados, a pensar e a falar, durante muito que me parecia interminável, [...] não conseguia aceitar aquela paragem forçada. (BENATI apud LIMA, 2008, p.03).

Vemos neste depoimento a enunciação de percepções da diferença entre o processo artístico de Bausch com a construção artística, formação e expectativas dos processos de criação tradicionais na dança. A atitude proposital de Bausch desestabilizou as concepções sobre dança já internalizadas por seus artistas, assim, os proporcionara uma nova visão. Um olhar mais apurado a sua existência, como nos diz Dominique Mercy, outro membro do grupo:

Compreendi que, através desse método, começava a descobrir algo muito importante sobre mim mesmo e sobre minha nova maneira de fazer teatro. Compreendi que, até aí, tinha simplesmente dançado. (Ibidem, p.102).

A experiência deste artista expande-se ao refletir que agora ele adentrava em universo que extrapolava a dança. Mercy percebeu que as barreiras entre esses elementos artísticos não precisavam existir e seu corpo poderia fazer parte dessa fusão entre as artes. É desta maneira que a identificação é constantemente reformulada, com acréscimo de novos elementos, novos pertencimentos. Dominique Mercy nos traz mais informações referentes à hibridização das artes na dança-teatro. Quando ele diz que sua dança agora não é mais somente movimento, apresenta em suas palavras todo o aprendizado de novos horizontes artísticos pelo qual passara através do contato com Bausch.

Um processo artístico sempre nos traz mudanças. Transformações visíveis somente para quem as sentem. O conhecimento produzido no campo

das artes, como nos diz Corazza (2013), não possui precedente, é algo pessoal pertencente ao campo da experiência. Se por consequência de um trabalho artístico logramos percepções sobre mudanças causadas em nossa existência estamos realizando grandes reflexões. Como fez esta participante do *Wuppertal*:

Durante os ensaios, responder é por vezes difícil, mesmo impossível. É preciso dizer a verdade e não se consegue. Então, o que dizemos soa falso. Quando chega a minha vez, dou por isso, porque sinto logo o entulho no estômago. Sinto a exigência profunda de dizer a verdade, mas escondo-me por detrás de gestos e palavras que não me pertencem. Experimento uma sensação de mal-estar. Isto é, receio que todos dêem por isso, Pina em primeiro lugar. (BENATI apud BENTIVOGLIO, 1994, p. 26).

A verdade a que se refere Anne Marie Benati pode ser compreendida como a vontade de mostrar genuinamente, sua essência como pessoa, perante a vida e seus sentimentos. A dificuldade relatada neste caso é nosso poder de nos escondermos dos acontecimentos que realmente nos tocam. Por diversos motivos nos escondemos de nossa verdade, talvez porque nunca a tenhamos de fato. Falamos isso, porque compreendemos a identificação como um espaço da dúvida e consequente incompletude. Bausch procurara esses diálogos de contato com a efemeridade das percepções sobre fenômenos sociais e constituiu seu trabalho intrinsecamente ao elo da busca por conhecer-se.

Benati, ainda expõe mais sobre seu aprendizado:

Com Pina arrisco-me sempre a descobrir uma verdade. É ela que me põe em relação direta com aquela minha verdade, mas trata-se sempre, no entanto, de qualquer coisa que me pertence em sentido absoluto e eu, no momento da descoberta, sei que o fiz em primeira mão. O verdadeiro trabalho, em resumo, depende de cada um de nós. (BENTIVOGLIO, 1994, p. 26).

A identificação na fala da artista nos leva ao universo das descobertas sobre si. O seu trabalho no *Wuppertal* a fez compreender da busca por suas “verdades”. Seus passos direcionaram-se a sua identificação, como ela mesma se refere.

Quando falamos em construção de verdades as ideias de Foucault (1979), se fazem presentes novamente neste estudo. Quando o filósofo descreve as novas tecnologias de poder, expressa que a sociedade contemporânea vive uma massificação da experiência, ou seja, que nossas

verdades estão ligadas aos mecanismos de geração de opinião mais sutis, as pessoas. Nessa visão ele nos aclara que a experiência do descobrir-se é pouca exercida. Assim, a arte do *Wuppertal* proporciona essa descoberta.

O integrante do *Wuppertal*, Janusz Subiz, traz uma visão importante sobre a criação das peças de Bausch: “Pina diz que o teatro não é terapia [...] Arriscamo-nos a sofrer muito: porque, com Pina, somos sempre levados a tocar as próprias emoções até o nível mais profundo”. (BENTIVOGLIO, 1994, p.26). As perguntas de Bausch nos ensaios não servem simplesmente para expor o que atordoa ou motiva as pessoas no mundo, por isso, existe a ideia de não levar o processo de Bausch a um status de trabalho terapêutico. Contudo, a dança-teatro está engajada na reflexão e não somente na exposição de sentimentos e identidades. O refletir liga-se a ação da arte do grupo, um construir se reconstruindo.

Sobre este processo, cabe salientar a entrega ao conhecer-se. A integrante do grupo Anne Martin, nos expõe esta reflexão: “Nós não podemos nos separar de nós mesmos: a nossa vida privada passa a fazer parte deste tipo de trabalho, de modo absoluto”. (BENTIVOGLIO, 1994, p.26). Nas palavras vemos que as atmosferas entre vida pessoal e privada vão fundindo-se, a experiência dos ensaios transforma sua visão do que é arte, por não distinguir mais onde se encontra a vida, se na cena ou na própria existência.

Bausch explicita em uma entrevista um comentário que nos faz, por livre associação, compreender melhor o significado de identificação, ou da busca por ela:

Na realidade, o que gosto de fazer é sobretudo aproveitar o que as pessoas são, e é bonito descobri-lo em conjunto. [...] Há muitas pessoas que têm qualquer coisa a dizer e eu sinto que posso fazer coisas com elas. (Ibidem, p.26).

O *Wuppertal* forma um ambiente de sociabilidade composto por muitas questões não somente artísticas, mas envoltas na realidade tanto de sua diretora como dos intérpretes. O que expõe o aprendizado humano um grande aporte educacional dentro da dança-teatro de Bausch, como fora salientado no subcapítulo anterior, sobre a experiência formativa do grupo.

5.3. O adeus no filme *Pina* de Win Wenders

Diversos dos depoimentos citados pelos integrantes do *Wuppertal* são referências de estudos feitos sobre dança-teatro. Eles marcam um tempo, um sentido, criado pelos pesquisadores Fernandes (2000) e Bentivoglio (1994). E também, são frutos de entrevistas durante as décadas de 90, do século passado e princípio dos anos 2000. No entanto, temos acesso a uma poética de despedida, recente, realizada pelo grupo, aqui citado, em homenagem à Pina Bausch, que falecera em meados do ano de 2009. Todo este imaginário saudosista está registrado no filme *Pina*, dirigido por Win Wenders.

Wenders utilizou do mesmo processo de perguntas, utilizado na criação Bauschiana, para extrair dos artistas o que eles gostariam de dedicar à memória de Pina. Os artistas que durante muitos anos doaram-se a um processo de descobertas sobre si, não tiveram a oportunidade de despedirem-se de sua companheira e mestra. Deste modo, Wenders decide realizar um sonho antigo, o de fazer um filme sobre dança-teatro.

Eis as falas de adeus, iniciando pela atriz-bailarina Regina Advento: “Pina foi embora tão rápido, tão de surpresa. Eu acho que no fim, ela deixa tudo atrás de si e se sente livre. Por isso, eu queria oferecer a ela os momentos de leveza, sem peso”. (Advento in Wenders, 2010). A cena do filme em que Advento refere-se fora gravada em um campo, onde a artista salta por cima de cadeiras, e emana um som, que a faz parecer um pássaro em momento de propulsão ao vôo. Advento abre nosso imaginário poético com uma metáfora, e seus colegas, a seguir, usam palavras confessionais de sua relação com Bausch.

A atriz-bailarina Ditta Miranda, fala no filme sobre as mudanças que percebe de si após o contato com a dança-teatro:

Eu sempre estava no canto ou me escondendo atrás de alguém, quando ela estava dando orientações apesar de eu a respeitar muito. Uma vez ela me falou com voz triste. “Ditta, por que você tem medo de mim? Eu não lhe fiz nada”. E ela estava certa e eu gradualmente fui perdendo minha timidez. (WENDERS, 2010).

Outra passagem poética é a despedida de Ruth Amarante:

Pina, eu ainda não tive sonhos com vocês. Por favor, visite meus sonhos. Tenho novas notícias sobre Daphenis, que sonha com você

todo tempo. Seria bom se você aparecesse. Eu estou te esperando, Pina. (WENDERS, 2010).

Sentimos que esse filme representa uma fagulha de todo aprendizado que os membros do *Wuppertal* tiveram ao estar ao lado de Bausch. As palavras contidas em cada frase mostram a mudança de suas visões de mundo ao refletirem sobre seus passos junto com os de Pina Bausch. A coreógrafa construiu um grupo, que ao mesmo tempo era família, que possuía pessoas de diversas gerações da dança e que eram oriundas de diversos lugares do mundo.

Bausch era tão observadora que via os sentimentos de seus artistas mesmo sem eles o expressarem. Assim, como lembrou Pablo Aran Gimeno em sua fala: “Quando eu era novo em *Wuppertal*, eu estava confuso sobre algumas coisas e Pina disse simplesmente: dance por amor”. (Ibidem, 2010).

O aprendizado no *Wuppertal* ocorria de forma ética e estética. O respeito criado pelo trabalho, à consideração ao espaço e a motivação de cada integrante, sempre foram premissas pelas quais Bausch lutara. Ainda nas palavras de Gimeno, explicitamos a visão de ética que o grupo proporcionou a este ator-bailarino: “O que é honestidade? Qual é a nossa responsabilidade quando nós dançamos? Pina nos ensinou a estar para o que fazemos, para cada gesto, para cada passo, para cada movimento”. (Ibidem, 2010).

É desta forma, que queremos dar seguimento a este estudo sobre o processo de identificação no *Wuppertal Tanztheater*, ou *Wuppertal* dança-teatro, exaltando um trabalho tão distante de nós, conhecido por poucos, no que se refere a seu processo cênico. Por isso, nos foi necessário expressar as falas das pessoas que viveram tal experiência para podermos criar novas inspirações a partir dessa vertente artística.



Figura 5- Membros do *Wuppertal Tanztheater* em 2010

6. UM DESASSOSSEGO, UMA VONTADE, UM EXPERIMENTO

Não existe forma mais especial de devolver à arte o que a ela pertence por meio de prática artística. Para mim, o trabalho intelectual acadêmico no campo das artes está diretamente ligado ao fazer, ao experimentar, à criação. Destarte, iniciei com inspiração no estudo de Andrée Martin (2011) - que se lançou em uma pesquisa prática de descoberta do corpo por meio de um estudo teórico anterior. Em seu estudo a pesquisadora tomou o abecedário como mote de criação coreográfica, assim cada letra trazia uma ação a ser explorada como experimentação. Com isso, me ative em um excerto do texto de Martin que materializou o desejo de expandir o conhecimento produzido em palavras e teoria, do presente estudo, em material artístico.

O dito e o dançado dialogam, se procuram e se observam mutuamente. Abertura dos corpos às palavras e respostas destas aos corpos. Performatizar a teoria e refletir através e com o corpo. (MARTIN,2011, p.5).

Porém, os momentos que antecederam o meu despertar a dança-teatro foram bastante angustiantes, não falo do despertar no campo teórico, mas sim ao sentir na pele o conteúdo que trabalhei ao longo desse Trabalho de Conclusão de Curso.

Diversas foram minhas questões. Algumas iam contra ao experimentar, pois pensava não estar apto a tratar, a utilizar o legado de Bausch como inspiração artística. Sim, por medo. Medo de não conseguir algo significativo, ou por não ter as qualidades ideais de um bailarino, mas se a própria Pina Bausch acreditava em uma dança para todos, transformei esse desassossego em força para estimular a criação de um solo.

O desassossego dialoga com uma constatação concebida por Martin em seu estudo: “O bailarino não terá, então, outra escolha, a não ser dançar o que ele é para o bem e para o mal. Dançar seu próprio corpo, sua história, antes de encarnar qualquer outra coisa”. (2011, p.14). Logo, a escolha foi realmente procurar dançar o que eu sou. Tal elemento está conectado ao trabalho de Bausch e o propósito desse estudo.

Por conseguinte, nesse emaranhado de inquietações surge o convite feito pelo Grupo Experimental de Dança da Cidade de Porto Alegre, para que

alunos criassem solos, duos e coreografias para uma mostra a ser realizada no teatro Carlos Carvalho, no mês de setembro de 2014. Com, essa oportunidade de criação decidi unir o trabalho acadêmico a uma criação poética do mesmo com inspiração na dança-teatro.

Então, perguntei-me como sistematizar as descobertas no campo da identização, no processo cênico do *Wuppertal*, em motes de criação sobre minha identização. Se Bausch, a partir de determinado momento, decidiu falar das experiências que constituíam a identização de seus artistas, também decidi falar. Utilizei a fase das perguntas, em que Bausch criava o cerne de seus espetáculos, para compreender o que me move nesta existência.

Sei que sou movido por demasiados instintos, emoções, ações, por outras pessoas, pelas relações. Com isso, o amor foi escolhido como tema da criação do solo. Fiz-me questões como: o que é amar alguém? Já amaste? Como é essa busca? Foste correspondido? E assim, por muitos dias essas provocações ficaram sem respostas. O silêncio de meu corpo causava uma impotência em relação ao expor sentimentos tão íntimos. Senti que contaria minha percepção de relação, o mais frágil e mais doce de minhas paixões. Assim, joguei-me na criação efetiva - porque acredito que o embrião de uma ideia, as dificuldades e o vazio que antecedem a criação fazem parte do processo cênico - da coreografia, da cena, ou como quisermos nomenclaturar o acontecimento artístico.

O processo coreográfico surgiu de improvisações sobre dois métodos distintos. O primeiro foi traçado pelo fluxo no dançar, em que um movimento dava a fluência ao nascer de outro. No segundo, dei atenção ao movimento realizado propositalmente, carregado de significados cotidianos que respondessem as questões iniciais.

A atmosfera cotidiana deu o viés dramático do solo, caracterizando como uma criação híbrida em que existe a fala, a dança, movimento abstrato e realista, assim, foi criado um diálogo com os preceitos da dança-teatro. Na coreografia falo de um ser humano em busca, no tempo presente ou no reviver da experiência de amor, as encontrando ou as perdendo, mas vivendo-as.

A criação é de cunho biográfico. Todavia, assim como Bausch buscava no sujeito emoções que fossem individuais, mas que comunicassem e expressassem o mundo de maneira universal, segui este ponto. A busca,

inspirada em minhas experiências afetivas podem ser vistas como a de todos nós.

O solo titulado “O que me move?” expressa à busca por estar conectado a outro alguém no meio de uma sociedade que vive centrada na superficialidade. Deste modo, o ator-bailarino inicia a dança ou cena teatral, com um rádio fora de sintonia em um ambiente lotado de pessoas a escutar a música que os move. O próximo momento caracteriza um período em que o intérprete sente-se conectado com alguém e experiencia este momento na ação. A cena chega ao fim quando o jovem vê-se só novamente e pronuncia uma frase da obra Romeu e Julieta: “Mil vezes boa noite. Tenho medo que por ser noite, tudo isso tenha sido um sonho”. (SHAKESPEARE, 1988, p.32).

Em suma, tornar em palavras um processo que antes de tudo é uma vontade, e depois carne e por último objeto espetacular é uma tarefa difícil, pois estou tornando experiências em conhecimento acadêmico, as formalizando em certo sentido. Porém, este relato pode levar outras pessoas a dançarem suas identizações.



Figura 6- O que me move? - Gislaïne Costa

7. PALAVRAS FINAIS

É o momento de, com palavras, pincelar a ida ao final deste estudo que me proporcionou um aprendizado sobre um elemento tão bem querido por mim. Sinto ter dado minha essência para desbravar o seguimento ao estudo da dança-teatro no universo acadêmico, porém agora com o olhar de pesquisadores do teatro.

Os objetivos do estudo foram todos contemplados durante o desenvolvimento da investigação: foram explicitadas as formas com que o processo de Bausch contribuiu para um processo de identificação de seus atores-bailarinos, assim como, a relevância desse processo como um elemento formativo na dança-teatro. E espero que este trabalho de conclusão seja um em muitos passos de estudantes de teatro em direção ao universo Bauschiano.

O processo de identificação no *Wuppertal* acontece de forma mais sólida durante o período de ensaios, no momento da criação das obras. Nesse espaço de descobertas suas identificações são o elemento de criação de Bausch, através das perguntas e conseqüentes respostas. Ademais, evidenciei a conscientização dos membros do grupo ao darem depoimentos que explicitam as mudanças em suas formas de pensar, tanto na vida, quanto na arte, por meio de sua prática dentro da dança-teatro. Assim, esse ramo da dança propicia uma metodologia de criação cênica baseada no aprendizado humano, constituindo, de maneira pedagógica, uma experiência formativa para seus participantes.

Para vislumbrar um viés prático do estudo, realizei uma investigação da teatralidade da dança-teatro. O experimento procurou dialogar com as concepções de Bausch ao iniciar um trabalho, ou seja, através da curiosidade de entender o que move as pessoas.

Tendo em vista os frutos ao universo da dança-teatro, avistei pontos que ainda podem servir de temas para novas investigações. Existe um grande potencial pedagógico no processo cênico de Bausch. Em um próximo estudo me aprofundarei na materialização de uma pedagogia em dança-teatro.

Por fim, resta-me deixar as impressões e os rastros de afetos serem levados ao vento e aos olhares dos possíveis leitores deste trabalho. Termino este estudo assim como o comecei, repleto de dúvidas e pretendo ao longo de minha identificação não me desprender da dança-teatro e nem da arte.

REFERÊNCIAS

- BENTIVOGLIO, Leonetta. **O teatro de Pina Bausch**. Lisboa: Lito Tejo, 1994.
- CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch**. New York: Routledge, 2009.
- CORAZZA, Sandra Mara. **Didática-artística da tradução**: transcrições. Mutatis Mutandis. Medellín, vol.6, n.1, 2013, p.185-200.
- DANTAS, Mônica. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- DUBATTI, Jorge. **Filosofia del teatro I**: convivio, experiencia, subjetividad. Buenos Aires, Atuel, 2007.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Tanztheater**: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- GALHOS, Cláudia. **Pina Bausch**- sentir mais. Lisboa: D.Quixote, 2010.
- LARROSA, Jorge. **Experiência e alteridade em educação**. Reflexão e Ação, vol.9, n.2, 2011, p.04-27.
- LIMA, Carla Andréa Silva. **Dança-teatro**: a falta que baila:a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) -Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2007.
- MARTIN, Andrée. **Utopias e outros lugares do corpo**. Revista Cena, Porto Alegre, n.9, p.1-21, 2011.
- MELUCCI, Alberto. **O jogo do eu**. São Leopoldo: Unisinos, 2004.
- PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - UNICAMP, Campinas, 2007.
- PINA**. Direção: Wim Wenders. Nue Road Movies Berlin, Alemanha, 2010. 100 min, 3D digital.
- PINHEIRO, Leandro Rogério. **Enunciar cotidianos produzindo narrativas**: sujeitos, identizações e estratégias no cotidiano de movimentos sociais e escolas. [Projeto de pesquisa: FACED, UFRGS] Porto Alegre, 2011.
- SALVA, Sueli. **O jogo do eu**: mudanças de si numa sociedade global. Revista Conjectura. Caxias do Sul: UCS, no.1, p.155-159, jan/abr.2010.
- SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Chile: Lord Cochrane, 1988.
- SILVEIRA, Juliana. **Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch**. Dissertação (Mestrado em Artes) -Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2009.