

*PESQUISA DE CAMPO NO TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH: A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DAS PEÇAS**

Juliana Carvalho Franco da Silveira¹
Mariana Lima Muniz²

RESUMO: O artigo apresenta questões relativas à construção dramatúrgica das peças do *Tanztheater Wuppertal*, a partir da observação de como os trabalhos eram desenvolvidos na prática. Para tanto, foram observados os procedimentos e dispositivos de composição utilizados por Pina Bausch para a criação das peças. Para este estudo, foi realizada pesquisa de campo em Wuppertal, na Alemanha, ocasião em que foi feito um acompanhamento do trabalho da companhia em suas atividades diárias.

Palavras-chave: Pesquisa de Campo. Processos de criação. Pina Bausch.

ABSTRACT: This article presents questions related to the dramaturgical construction of the *Tanztheater Wuppertal* pieces, from the observation of how the works were developed in practice. It was observed how the proceedings for creation and the composition dispositives were used by Pina Bausch for the creation of the *Tanztheater Wuppertal* pieces. For this study, the author went through field research in Wuppertal, Germany, following closely the daily activities of the company.

Keywords: Field Research. Creating Processes. Pina Bausch.

* Este artigo é resultado da pesquisa realizada por Juliana Carvalho Franco da Silveira no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, de 2007 a 2009, sob orientação da Profa. Mariana Lima Muniz.

¹ Professora do Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa, em Minas Gerais. Realizou pesquisa de campo junto ao *Tanztheater Wuppertal*, em 2008 e 2009.

² Professora Titular da Graduação em Teatro e da Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

A pesquisa de campo no *Tanztheater Wuppertal* foi realizada em fevereiro de 2008 e abril e maio de 2009, a partir de um convite de Morena Nascimento,³ bailarina da companhia. Nas duas

³ Morena Nascimento é de Belo Horizonte, bailarina, graduada em Dança pela Unicamp. Dançou no *Grupo 1º Ato* e criou trabalhos solos. Em 2005, mudou-se para a Alemanha, para estudar na *Folkwang Hochschule*, em Essen. Desenvolveu tra-



ocasiões, os membros do *Tanztheater* estavam em processo de criação de uma peça e, paralelamente, ensaiavam outras de seu repertório. Em fevereiro de 2008, estavam criando a peça *Sweet Mambo*, que estreou em maio do mesmo ano, e ensaiando as peças *Sagração da Primavera*, *Palermo Palermo* e *Café Müller*. Em abril e maio de 2009, estavam em processo de criação da peça *Como el Mosquito en la Piedra, Ay, Si, Si, Si...*, uma coprodução com o Chile – que seria a última peça dirigida por Pina Bausch, devido ao seu falecimento, em 30 de junho de 2009 – e ensaiando a peça *Os Sete Pecados Capitais*.

Na ocasião da pesquisa de campo, Juliana Carvalho Franco da Silveira, que ora denominaremos pesquisadora, assistiu a ensaios dirigidos por Pina Bausch, pesquisou em arquivos de vídeos e jornais do *Tanztheater Wuppertal*, fez aulas de dança junto com a companhia e entrevistou as bailarinas Regina Advento e Morena Nascimento. A oportunidade de conversar e conviver com membros do *Tanztheater Wuppertal* e de participar de atividades da companhia foi muito significativa para o entendimento de como os trabalhos eram desenvolvidos na prática.

A sede dos ensaios do *Tanztheater Wuppertal* é um antigo cinema, chamado *Lichtburg*. De acordo com Bentivoglio (1994), durante a montagem de *Renate Wandert Aus* (1977), a sala de ensaios do Teatro *Opernhaus*, sede da companhia, tornou-se muito pequena para as novas experiências. Foi necessário, então, encontrar um novo espaço, que deveria ser perto do teatro. O *Lichtburg* foi considerado ideal, e, reformado, tornou-se a sede dos ensaios da companhia.

As cadeiras do antigo cinema foram retiradas e, assim, foi criado um grande espaço para os ensaios. No interior desse espaço há um piano, barras móveis para aulas de dança, grandes espelhos com rodas em suas bases, araras com figurinos e várias cadeiras. As paredes do espaço interno são cobertas com um tecido verde, já desbotado, e o pé direito é extremamente alto. O espaço onde ficava a tela do cinema era o local onde os visitantes po-

deriam se acomodar para assistir aos ensaios. Logo em frente, Pina Bausch ficava sentada, diante de uma mesa, de onde conduzia os ensaios, sempre acompanhada de um de seus assistentes. Quando ela desejava fazer alguma correção, os bailarinos se aproximavam dela ou ela se levantava e ia até eles. As correções normalmente eram individuais ou feitas para um pequeno grupo de pessoas.

O *Tanztheater Wuppertal* trabalha de terça-feira a sábado, em dois turnos, de 10 às 14h e de 18 às 22h. Este é o horário tradicional das companhias oficiais alemãs, ou seja, aquelas financiadas pelo governo. O dia a dia de trabalho começa com uma aula, que pode ser de dança clássica ou de dança moderna. Essa aula normalmente tem a duração de uma hora e meia, mas isso pode variar, de acordo com a necessidade de tempo para os ensaios. Há sempre um revezamento dos professores de dança. Na ficha técnica da companhia, em 2009, os professores convidados eram: Christine Biedermann, Ernesta Covino, Ed Kortland (com os quais a pesquisadora fez aulas), Christine Kono, Paul Melis, Agnes Pallai, Janet Panetta e Antony Rizzi. As aulas de Corvino e de Biedermann eram de dança clássica, e as aulas de Kortland eram de dança moderna. Ed Kortland foi bailarino do *Tanztheater Wuppertal* e estudou na *Folkwang Hochschule*. É interessante observar que as aulas de Kortland parecem uma fusão da dança clássica com a dança moderna, pois começavam na barra e seguiam a estrutura de uma barra de dança clássica, com *plié*, *battement tendu*, *battement jeté*, *rond de jambe* etc., mas com elementos da dança moderna, como, por exemplo, um trabalho de tronco e braços, com torções, contrações e movimentos executados com as pernas paralelas. Depois da barra, vinham exercícios no centro. De acordo com Morena Nascimento (informação oral), Kortland utiliza em suas aulas a técnica de Hans Zullig, que foi professor na *Folkwang*, e também trabalhava com a fusão da dança clássica com a moderna, o que representa uma continuidade em relação ao plano pedagógico proposto por Kurt Jooss, fundador da *Folkwang* que, além de professor de Bausch, teve importante influência em seu trabalho.

Durante a segunda pesquisa de campo realizada em abril e maio de 2009, o *Tanztheater Wuppertal* estava em processo de criação da peça *Como*

balhos com Chikako Kaido, Susanne Link e Rodolfo Leoni. Integra o elenco do *Tanztheater Wuppertal*, desde 2007, atualmente, como artista convidada. Mora em São Paulo.

el Musquito en la Piedra, Ay, Si, Si, Si... Nos ensaios relativos ao processo de criação dessa peça, só era permitida a presença de quem estava participando da montagem. Nem mesmo os bailarinos da companhia que não participavam da criação podiam assistir a esses ensaios. Sendo assim, a pesquisadora não pôde acompanhar esses ensaios, mas obteve informações sobre essa montagem, a partir de conversas com Morena Nascimento – bailarina que estava passando pelo processo de criação dessa nova montagem –, de cenas registradas em vídeo das respostas de Nascimento às perguntas de Bausch e do material bibliográfico a que teve acesso na pesquisa de campo.

Pina Bausch considerava muito importante criar um ambiente íntimo, durante o processo de criação, para que os bailarinos se sentissem seguros para experimentar diferentes abordagens em suas respostas. Lembramos aqui que Pina Bausch desenvolvia, desde 1978, uma metodologia de criação de suas peças baseada em perguntas feitas aos bailarinos que poderiam ser respondidas com sequências de movimento, verbalmente ou podiam começar de uma ideia que se desenvolvia no momento em que a resposta estava sendo apresentada. A partir das respostas, a dramaturgia de suas criações ia se formando.⁴ Paralelamente à nova montagem, a companhia estava ensaiando a peça *Os Sete Pecados Capitais*, criada em 1976, que seria apresentada no final do mês de abril, em Wuppertal.

Para apresentar as reflexões sobre processos de criação e sobre a remontagem da peça *Os Sete Pecados Capitais*, este capítulo foi dividido em duas partes. Na primeira, será feito um aprofundamento da reflexão sobre processos de criação das peças do *Tanztheater Wuppertal*, tendo como base a nova montagem da companhia, assunto que está diretamente ligado ao tema da dramaturgia e, na segunda parte, será feita uma reflexão sobre a dramaturgia da peça *Os Sete Pecados Capitais*.

Processo de criação da peça *Como el Musquito en la Piedra, Ay Si, Si, Si...*

As coproduções do *Tanztheater Wuppertal* começaram em 1985, quando Pina Bausch foi convidada por Maurizio Scaparro, que, na época, era diretor artístico do Teatro de Roma, a criar uma peça, tendo a cidade de Roma como tema. O resultado foi o espetáculo *Viktor*. Depois dessa montagem, mais de dez peças foram montadas em coproduções com outras cidades ou países. Segundo o administrador Mathias Schmiegelt, as coproduções representam também um alívio financeiro para o *Tanztheater Wuppertal*, que é subsidiado pela cidade de Wuppertal (CYPRIANO, 2005).

As coproduções mostram o interesse de Pina Bausch pela interação entre diferentes culturas. Esse interesse pode ser identificado também na escolha de bailarinos de diferentes países e culturas para integrarem a companhia, entre eles três brasileiras: Regina Advento, Ruth Amarante e Morena Nascimento. Nas conversas com os integrantes da companhia, era possível ouvir várias línguas diferentes: alemão, inglês, francês, espanhol, português e línguas orientais, entre outras. No palco, as diferenças entre os aspectos físicos e culturais tornam-se aparentes numa linguagem que é universal, pois Pina Bausch observa, dentro dessa diversidade, a possibilidade de interação entre diferentes culturas. Cada bailarino é visto em sua individualidade, em sua personalidade. As diferentes nacionalidades oferecem o material para um trabalho que transcende fronteiras.

Nas coproduções, de um modo geral, Pina Bausch dava preferência às culturas periféricas à Europa Central. Fábio Cypriano acompanhou a diretora alemã e sua companhia, em sua pesquisa, na coprodução com o Brasil, como repórter da *Folha de S. Paulo* e como pesquisador. Cypriano (2005) relata que, em sua pesquisa em Salvador, a única exigência de Pina Bausch foi conhecer locais populares com muita gente. Bausch dizia que tinha paixão em observar tipos humanos. Jorge Puerta Armenta fala sobre isso:

⁴ Sobre esse procedimento de construção dramaturgica, já publicamos o seguinte artigo: SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco; MUNIZ, Mariana Lima. Pina Bausch e *Tanztheater Wuppertal*: processos de criação e dispositivos de composição (1973 a 2009). *Revista Moringa* (UFPB), João Pessoa, v. 4, n. 2, p. 93-112, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/17699>>.



Pina é sempre assim; ela observa tudo com seus olhos azuis, como a se alimentar da energia do local ou da situação observada. A minha impressão é que ela está sempre em busca de entender a energia do local. No palco, é essa energia que será vista, não é a própria situação de maneira alegórica que será apresentada. Quando dançamos no palco, é essa a energia que Pina espera reencontrar. Minha impressão é que ela vive dessa energia. (ARMENTA apud CYPRIANO, 2005, p. 95)

De acordo com Morena Nascimento,⁵ o processo de criação da coprodução com o Chile começou em janeiro de 2009, e a peça estreou em 12 de junho do mesmo ano, ainda sem título. É interessante observar que muitas peças da companhia só recebem um título depois da estreia. No caso da coprodução com o Chile, o título provisório era *Nova Peça 2009*. Alguns meses depois da estreia, a peça passou a se chamar *Como el Musquito en la Piedra, Ay, Si, Si, Si...*⁶

Em fevereiro de 2009, a companhia foi para o Chile buscar estímulos para a criação. Em abril de 2009, a montagem estava na fase das perguntas e respostas, que já tinha se iniciado em janeiro. Os ensaios para a criação dessa peça começavam logo depois da aula. Em abril e maio de 2009, a maior parte do tempo de trabalho da companhia estava sendo dedicada a essa montagem. Pina Bausch estava sempre presente em todos os ensaios relativos ao processo de criação.

Segundo Morena Nascimento, entre janeiro e abril de 2009, tinham sido respondidas cerca de 80 perguntas, e uma primeira seleção do material criado já estava sendo feita. Cada bailarino possuía um registro em vídeo de todas as suas respostas e, para a seleção, Pina dizia para cada um, individualmente, as partes que ela selecionara e que queria que a pessoa repetisse. De acordo com Nascimento, nas respostas que correspondem a movimentos de dança, Pina Bausch selecionava, em cada resposta, os movimentos que queria e os que deveriam ser descartados e, num segundo momento, pedia aos

bailarinos que construíssem sequências maiores de movimento, juntando os movimentos que foram selecionados por ela em várias respostas. Cabia aos bailarinos descobrir como juntar pequenas sequências em uma sequência maior, que, assim que concluída, era novamente apresentada para a diretora. Até esse momento, tudo era construído sem música. Havia um acervo de figurinos que poderia ser usado, e os objetos cênicos necessários para a execução de cada resposta eram providenciados pela produção da companhia, a pedido dos bailarinos.

Nessa fase, Marion Cito, a figurinista, já estava bastante ativa no trabalho, estudando os tecidos e modelos dos figurinos. Os sapatos eram comprados em sapatarias normais, e não em lojas especializadas em dança. Marion Cito acompanhava cada bailarino na compra dos calçados. A pesquisadora acompanhou Morena Nascimento na compra dos seus. Foram comprados dois pares de sapatos, com saltos bem altos, um preto e um vermelho.

O cenógrafo Peter Pabst também acompanhava o processo de criação desde o começo. Ele foi para o Chile com a companhia e, durante todo o processo, esteve em constante diálogo com Pina Bausch, mas o cenário sempre era definido no último mês da montagem, como será visto no decorrer do artigo.

A seguir, apresento algumas ideias de Pina Bausch, Marion Cito e Peter Pabst sobre processos de criação com o *Tanztheater Wuppertal*. A intenção é que cada artista fale com suas próprias palavras, por isso, foram selecionados trechos de entrevistas concedidas pelos três, em diversos momentos de suas carreiras. Será, portanto, a partir das ideias dos próprios artistas envolvidos nos processos de criação que serão feitas as reflexões a seguir.

Royd Climenhaga (2009) traz em seu livro *Pina Bausch* uma interessante entrevista feita por Ruth Berghaus com a diretora alemã, em 1987, na qual ela fala do processo de criação de suas peças. Ruth pergunta a Pina de onde o tema de uma peça vem. Ela responde:

De um sentimento que vem de dentro. O que eu disse antes, eu tento perceber o que eu sinto naquele momento, e é daí que eu encontro as perguntas para os meus bailarinos. Todas as perguntas vêm de mim. Depois da aula, nós nos encontramos e eu faço uma pergunta. Todos

⁵ Informação oral.

⁶ Verso famoso da canção da chilena, na voz de Violeta Parra, “Volver a los diecisiete”.

nós pensamos sobre ela. As perguntas são muito simples, todos podem responder ou dizer algo a respeito. Nós as escrevemos ou as registramos na memória. Depois, existem mais ideias que se somam e, através do que eu vejo, existem novas linhas, novas ideias. Todo este material, neste estágio inicial, não é a peça. Mas existem diferentes pequenas coisas que vêm daí e elas têm a ver com o que eu estou realmente procurando, mas que não tem uma imagem clara ou uma forma ainda. Então não há tema – exceto o que se apresenta. (BAUSCH apud CLIMENHAGA, 2009, p. 46, tradução nossa)

Na mesma entrevista, Pina Bausch observa que os bailarinos têm que ter muita paciência quando ela está tentando construir algo com as respostas que foram dadas às suas perguntas. A diretora comenta que experimenta tudo o que é possível, mas que, às vezes, pode não encontrar muito facilmente o que procura e que muitas vezes abandona o que estava pensando, ou o que tinha planejado, em função do que surge nos ensaios. Pina Bausch diz saber para onde se deve ir, apesar de não poder explicar em palavras, e dá seu depoimento sobre o processo de criação:

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

A diretora do *Tanztheater Wuppertal* continua:

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

O método das perguntas é um método bem aberto, que permite a ampliação das possibilidades criativas do espetáculo e abre o leque de escolhas oferecido para a sua estruturação, em relação aos elementos cênicos: música, cenário, figurino, atuação dos bailarinos. A colaboração dos bailarinos era vital para a criação das peças. Elas eram construídas a partir de seu investimento pessoal, em suas respostas à diretora. Vendo sucessivas peças, começa-se a conhecer os bailarinos e a reconhecer suas contribuições para o trabalho. As peças mostram perspectivas pessoais dos bailarinos, suas relações e como eles se conectam com o mundo. Como diz Anne Martin, ex-bailarina da companhia: “Não nos podemos separar de nós mesmos: a nossa vida privada passa a fazer parte deste tipo de trabalho” (MARTIN apud BENTIVOGLIO, 1994, p. 26).

De acordo com Climenhaga (2009), se a maioria das peças de Bausch diz respeito a relações humanas, isto acontece porque as inquietações da diretora e dos bailarinos iam nesse sentido e, pela sua popularidade, parece que as inquietações do público também caminhavam nessa direção.

Em cena, os nomes reais são usados quando um bailarino se apresenta ou quando se refere verbalmente a outro bailarino. De acordo com Climenhaga (2009), os bailarinos apresentam a si mesmos nas peças, o que não quer dizer que não estejam atuando, mas apresentam o que criaram sobre si mesmos. Ao trabalhar com Pina Bausch, os bailarinos imergiam numa relação com as próprias emoções. Dominique Mercy dá seu depoimento sobre isso:



Às vezes, não respondemos, porque a pergunta nos toca demasiado, nos perturba, nos emociona. Mas sabemos que há sempre uma maneira de ir mais além, mais longe, sabemos que temos que lutar contra esse pudor. (MERCY apud BENTIVOGLIO, 1994, p. 26)

Pudemos observar e reiterar na pesquisa de campo que, no *Tanztheater Wuppertal*, os bailarinos são vistos em suas individualidades e são únicos em suas personalidades. As diferentes nacionalidades dos bailarinos permitem que o trabalho esteja aberto a outras culturas e a suas diferentes atitudes em relação ao mundo. O método das perguntas pode ser visto como uma investigação, que sabe que em nossos corpos existe uma riqueza de padrões de comportamento, e a presença de indivíduos de diferentes culturas deixa essas diferenças mais evidentes. Como comenta Servos (2008), o método das perguntas usa o conhecimento preservado em cada corpo humano e o traz à luz do dia. Isso dá a cada bailarino a liberdade de apresentar sua experiência. Há nesse método um profundo respeito pelo ser humano e sua individualidade.

Ana Pais (2004) sugere o conceito de *dramaturgia do olhar*, para que se possa compreender o modo de construção do espetáculo pós-moderno. De acordo com essa autora, a dramaturgia do olhar é uma dramaturgia que se estrutura durante o processo de criação.

Pensamos que um conceito como o de dramaturgia do olhar nos poderá ser útil para compreender um modo de construção do espetáculo pós-moderno, que privilegia uma estruturação de materiais, adquirindo forma e sentido durante o processo, através das transformações às quais esse processo de criação se abre. (PAIS, 2004, p. 49)

Não se pode pensar um espetáculo sem considerar as relações entre os materiais que foram selecionados pelo olhar artístico. De acordo com Pais (2004), cada escolha pressupõe um olhar, cada elemento que vai para a cena está em relação implícita com os outros elementos, pois foi dessa forma que foram escolhidos para dar a ver ao espectador; cada fragmento é aquele e não outro, e os fragmentos relacionam-se entre si. O olhar artístico está implícito nas escolhas que concretizam o espetáculo.

É interessante usar o conceito de *dramaturgia do olhar* para pensar como Pina Bausch organizava o material oferecido pelos seus bailarinos, pois, no processo de criação de suas peças, a estruturação e a composição pareciam ter como referência o próprio olhar da diretora e sua sensibilidade diante do que via.

Eu sou o espectador. Apenas eu. Ninguém mais. Eu nem mesmo sei quem virá para o teatro – pessoas sobre as quais eu não sei nada. Para quem eu devo fazer a peça? Eu só posso começar por mim mesma. Eu estou assentada ali e eu sou o espectador, e eu sinto, eu rio, e fico com medo ou triste ou o que possa acontecer comigo. Eu só posso oferecer ideias e sugerir, mas eu sou o termômetro. (BAUSCH apud CLIMENHAGA, 2009, p. 45, tradução nossa)

O olhar de Pina Bausch, que incluía também a sua intuição diante do que via, era um elemento fundamental para a construção dramaturgicamente das peças do *Tanztheater Wuppertal*. Confiar na intuição é primordial, pois num processo de criação não se utilizam somente os canais da razão. De acordo com a diretora:

Eu quero expressar algo que eu realmente não posso expressar em palavras. Algo que eu tenho urgência para dizer, mas não verbalmente. São sentimentos, ou questões, eu nunca tenho a resposta. Eu estou lidando com algo que todos nós sentimos, que nos ocupa a todos em uma linguagem parecida. Eu sou o público também. E quando eu vejo, eu sinto algo. Eu só posso chegar pelos meus próprios instintos. Quando eu acredito nos meus sentimentos, eu acredito que eles não são só meus. Eu os compartilho com os outros. (BAUSCH apud CLIMENHAGA, 2009, p. 40, tradução nossa)

O trabalho de composição era conduzido por Pina Bausch, mas os bailarinos e a equipe técnica participavam da criação dos materiais cênicos, pois, como foi dito anteriormente, as peças eram construídas a partir do material oferecido pelos bailarinos à diretora e, durante o processo de montagem, Pina Bausch estava em constante diálogo com a figurinista, o cenógrafo e os assistentes musicais. Como afirma Pais (2004, p. 58), “no nosso enten-

der, o processo dramaturgíco constitui um espaço de encontro, em que todos participam por meio da sua tarefa específica na edificação de um objeto final”.

Marion Cito (figurinista), Peter Pabst (cenógrafo) e Mathias Burkert (assistente musical) participavam ativamente dos processos de criação das peças. Cito entrou para a companhia em 1976, como bailarina e assistente de Pina Bausch, e, desde a sua chegada, desenvolveu um bom relacionamento com Rolf Borzik.

Eu era interessada em figurinos e sempre conversava com ele [Borzik] sobre isso. Quando Rolf morreu, Pina me perguntou se eu gostaria de me experimentar como figurinista. A princípio eu pensei que ela estava brincando. (CITO apud SERVOS, 2008, p. 249, tradução nossa).

Cito comenta que, naqueles primeiros anos, o trabalho como figurinista era extremamente difícil. Sua primeira produção como figurinista foi na peça 1980. De acordo com Cito, uma nova produção sempre começa sem nada definido.

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

Na mesma entrevista, Marion Cito afirma que tem sempre roupas para serem usadas no processo de criação e tem também suas “preciosidades”, que são roupas especiais, que não podem ser muito usadas nos ensaios, porque são muito frágeis e podem se desgastar, no caso de entrarem para a peça. Cito relata que tentava desenvolver suas ideias o mais cedo possível, para que pudesse haver um planejamento da produção e também porque Pina preci-

sava se acostumar com os figurinos e incorporá-los à sua imaginação. De acordo com a figurinista, nas coproduções, ela precisava sentir que os tecidos tinham algo a ver com o país, e sempre era importante que todos os figurinos permitissem que os bailarinos dançassem. Cito comenta que não os deixava usar os figurinos até um mês antes da estreia, para que as roupas não se desgastassem, e dá seu depoimento sobre a criação dos figurinos:

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

Cito declara que está sempre muito aberta para fazer as modificações necessárias nos figurinos e que, às vezes, ela tem que criar soluções de uma hora para outra. A figurinista comenta que, quando tudo é colocado junto, tem que criar certa imagem, e é importante que o conjunto funcione bem. Afirma que o trabalho mudou muito em relação aos primeiros anos, porque hoje em dia há muito mais dança nas peças, e o figurino tem que acompanhar essa tendência. De acordo com Climenhaga (2009), a partir de *Nur Du* (1996), as peças passaram a incluir mais sequências de movimentos dançados. Segundo esse autor, Bausch comenta que precisou deixar a dança de lado por um tempo, nos anos de 1980, e que, nos anos de 1990, começou a se reaproximar de ideias sobre movimento. Numa entrevista concedida a Servos, em 1995, Pina Bausch afirma: “nos últimos anos, o que mais tem me interessado tem sido como as danças são construídas. [...] Meu ponto de partida é completamente diferente dos primeiros tempos, quando eu estava procurando por gestos e outras coisas” (SERVOS, 2008, p. 234).



Climenhaga (2009) observa que sempre existiram movimentos de dança nos trabalhos da diretora alemã, mas a combinação de dois fatores permitiu que esses momentos ficassem mais frequentes. Primeiro, a saída de alguns antigos membros da companhia e a entrada de bailarinos mais jovens. Segundo, o próprio conforto de Bausch com seu estilo, que permitiu que momentos com movimentos de dança se tornassem mais frequentes. Segundo esse autor, os trabalhos mais recentes do *Tanztheater Wuppertal* retornaram à dança, mas depois de terem passado pelas transformações que exploraram novas maneiras de se estar no palco.

Outro profissional que participava diretamente dos processos de criação é Peter Pabst, o cenógrafo. Como já foi dito, ele também foi para o Chile. Durante o processo de perguntas e respostas, Pabst assistia a alguns ensaios e ficava em constante diálogo com Pina Bausch, que o informava sobre o andamento do processo. De acordo com Pabst, “no começo, não há nada: não há título, nem música, nem imagens. Não há nada em que se basear” (PABST apud SERVOS, 2008, p. 254, tradução nossa). O cenógrafo comenta que, mesmo depois de 27 anos de colaboração com Pina Bausch, ele não podia dizer quando e como as ideias iriam aparecer, e que este era um processo não verbal entre ele e Pina:

Nós nunca precisamos conversar muito um com o outro para desenvolver ideias. Um princípio deste tipo de produção aberta é que todos podem contribuir. Todos estão muito atentos ao que está sendo criado e ao que os outros dizem e falam. Mas ideias vêm de uma ampla variedade de fontes. Mesmo assim, no final não é sobre ter ideias. As pessoas dão muita ênfase às ideias. Se eu tenho uma ideia, mas isso não diz nada para a Pina, a ideia é inútil. E o mesmo se aplica ao contrário. O importante é o que desencadeia algo em você. Pode ser uma coisa bem pequena, mas que não vai embora. As imagens só começam a se desenvolver muito, mas muito devagar e ainda não têm forma. Então, devagar, eu começo a criar imagens em minha caixa de moldes. (PABST apud SERVOS, 2008, p. 256, tradução nossa)

No decorrer dessa entrevista, Pabst relata que, depois de certo ponto, ele começava a conversar com a diretora, mas nenhum dos dois podia ainda

saber o que era certo ou não. “Durante o curso de uma produção, eu crio seis diferentes cenários, cada um deles pode ser um diferente, estranho mundo” (PABST apud SERVOS, 2008, p. 256, tradução nossa). Segundo Pabst, uma vez que os primeiros passos eram dados nos ensaios, ele começava a discutir com Bausch como o que foi criado poderia funcionar nesses diferentes mundos e qual efeito os diferentes cenários iriam ter nos bailarinos e nas cenas.

Pabst comenta na entrevista concedida a Servos (2008) que, no caso das coproduções, ele sempre viaja com a companhia para a cidade em questão. Segundo ele, o que importa não é mostrar a cidade como num documentário. O aspecto importante para ele, como cenógrafo, é criar espaços que ajudem os bailarinos a contar as suas histórias, e não criar uma imagem particular de uma determinada cidade. Pabst observa, também, que tenta manter os cenários que cria o mais abertos possível, para não confiná-los a um significado particular. De acordo com o cenógrafo, o cenário só é definido num estágio bem avançado do processo de criação.

Geralmente, nós fazemos as decisões finais para o cenário quatro ou cinco semanas antes da estreia. Mas, às vezes, menos, três semanas antes. E os bailarinos e Pina também precisam ter tempo suficiente para ensaiar no cenário real. Todos reagem admiravelmente. Normalmente, nós temos cinco ou seis dias para estes ensaios. Nesta fase final, nós adicionamos um enorme número de pequenos refinamentos, e o trabalho com o vídeo só é feito no palco, também. (PABST apud SERVOS, 2008, p. 259, tradução nossa)

De acordo com Pabst, ele e Pina tentavam adiar a decisão final sobre o cenário, o máximo possível, com a intenção de manter o processo aberto, pois algumas vezes algo completamente diferente surgia logo antes da estreia. O cenógrafo e a diretora também compartilhavam o gosto pela utilização de materiais naturais nas peças. Pabst mistura natureza e artificialidade em suas criações.

Pina e eu somos parecidos em relação a isso. Rolf Borzik também usou água e terra, por exemplo, em seus cenários. Mas eu sempre gostei de trabalhar com materiais naturais também. A razão é simples: é divertido. Você vê o espaço

do teatro, que é um espaço artificial, de um jeito diferente. Não há nada menos artificial do que a natureza. Tudo o que já se tornou arte, que encontrou a sua forma, não é interessante como material. Coisas que ainda não são arte são muito mais interessantes. A natureza é tão variada, que nunca fica cansativa. Você pode assistir às flâmulas num incêndio por horas sem ficar entediado. Você pode usar madeira vezes seguidas; não é fatigante. Materiais naturais são sensuais: terra, água etc. E isso faz as imagens sensuais. Esta sensualidade é transmitida para os performers. E esta sensualidade torna os bailarinos autênticos e faz com que a sua apresentação seja realmente boa. (PABST apud SERVOS, 2008, p. 257, tradução nossa)

Sobre a escolha das músicas, Pina Bausch tinha dois assistentes, Mathias Burket e Andreas Eisenschneider, que a ajudavam na pesquisa. Como foi visto, a música era sempre colocada no espetáculo bem no final do processo, pois, como afirma Pabst, se Bausch gostava de uma música, ela evitava usá-la nos ensaios, para que a música não se desgastasse com o uso (SERVOS, 2008).

Mathias Burket está na companhia há muitos anos e participa ativamente do dia a dia do *Tanztheater Wuppertal*. Ele estava em todos os ensaios que a pesquisadora presenciou e também participava dos ensaios relativos a processos de criação. Nestes, Mathias estava em constante diálogo com a diretora. “Há algo muito específico sobre a música. Quando você experimenta uma cena com dez músicas diferentes, é uma história diferente a cada vez” (BAUSCH apud CLIMENHAGA, 2009, p. 46, tradução nossa).

De acordo com Pais (2004), a dramaturgia, pelo fato de ser uma práxis, caracteriza-se por uma invisibilidade no interior do processo de construção do espetáculo. Sendo invisível, só é perceptível por meio de uma concretização material, visível, que é o espetáculo apresentado ao público. A dramaturgia é indissociável do espetáculo, porque participa de todas as escolhas que o estruturam, mas permanece invisível, pois pertence à esfera da concepção do espetáculo. É como um tecido, uma trama, que une os diversos materiais.

A dramaturgia das peças de Bausch surgia durante o processo de criação; não tinha origem em

nenhum conceito definido antes dos ensaios, ainda que se concentrasse nos temas já citados. Este tipo de dramaturgia poderia se encaixar no que Marianne Van Kerkhoven chama de “Nova Dramaturgia”:

Uma das características fundamentais do que chamamos hoje ‘Nova Dramaturgia’ é precisamente a escolha de um método de trabalho orientado para o processo; o sentido, as intenções, a forma e a substância de uma peça desenvolvem-se durante o processo, então os atores sempre contribuem de forma significativa com os materiais que eles fornecem durante os ensaios. (KERKHOVEN apud PAIS, 2004, p. 51)

Essa dramaturgia orientada para o processo permite que a estruturação do espetáculo seja feita durante o seu processo de criação. Os elementos cênicos surgem a partir do que é encontrado nos ensaios. Essa abertura do processo é muito rica, mas não deixa de ter suas dificuldades. Pina afirmava que tinha que se confrontar com diferentes medos quando estava trabalhando na criação de uma peça. Existia o medo de não conseguir chegar aonde desejava e havia também o medo de não conseguir lidar com as pessoas. De acordo com Bausch, as peças não eram criadas do princípio para o fim, mas de pequenas partes que iam se juntando e ficando maiores.

Eu nunca começo do princípio. Eu não trabalho do começo para o fim, mas com pequenas partes que, devagar, tornam-se maiores, e então a peça lentamente vai se unindo e se expandindo. E, digamos, eu tenho dez partes que já se tornaram grandes seções, e muitas coisas separadas. Só neste momento eu começo a pensar como eu quero que a peça comece. Apenas neste momento. Este sempre foi o meu método. (BAUSCH apud CLIMENHAGA, 2009, p. 47, tradução nossa)

É interessante observar que, por mais que a dramaturgia das peças surgisse durante o processo de criação, como pudemos observar na pesquisa de campo e nas entrevistas concedidas pelos profissionais envolvidos nos processos de criação do *Tanztheater* aqui citadas, a escolha do material apresentado à diretora pelos bailarinos era orientada pelo seu interesse em investigar os seres humanos e suas relações. Portanto, no começo do processo, mesmo que



ainda não existisse nada criado, já existia em latência uma curiosidade em dissecar o comportamento dos indivíduos e como as condições sociais são internalizadas. Quando a diretora perguntava, por exemplo, “o que você faz quando está envergonhado”, “apresente-se”, “o que você faz quando alguém o agrada”, “revele uma parte sua”, “injustiça”, “como você faz para mandar sua tristeza embora”, ela estava como que investigando o comportamento dos indivíduos, tornando-o aparente e trazendo-o para o terreno da compreensão consciente.

As peças da diretora alemã têm suas raízes na maneira como a cultura foi internalizada pelos indivíduos, ao mesmo tempo em que abrem as portas da imaginação. Em sua investigação, Pina Bausch parecia estar em busca de novas possibilidades para os seres humanos. Ela combinava uma postura de investigação do real com aquilo que é possível, pois os bailarinos usavam suas experiências reais de vida e usavam também a imaginação para responder às perguntas da diretora.

A pesquisa de campo evidenciou o entrelaçamento das questões pessoais e profissionais dos artistas envolvidos. Um exemplo foi a presença de filhos dos bailarinos nos ensaios, inclusive de um bebê, que, na remontagem da peça *Palermo Palermo*, passou engatinhando pelo espaço cênico, indo ao encontro da mãe, que estava atuando naquele momento. Pina dava abertura para esse tipo de situação e a presença do bebê não criou nenhuma perturbação no ensaio, que transcorreu normalmente. Nesse momento, foi possível observar a cumplicidade do grupo em relação à necessidade de cuidar do bebê, pois os bailarinos se revezavam para ficar com a criança, de acordo com quem estava ou não em cena.

Foi também muito significativo observar que Pina Bausch demonstrava ter uma relação afetiva com o trabalho e chegava a lamentar quando, no sábado à noite, finalizavam as atividades daquela semana – o domingo e a segunda eram dias de descanso. Seu trabalho era sua vida. As perguntas que fazia para a criação das peças eram questões que colocava para si mesma, e uma de suas paixões parecia ser observar a ressonância que essas questões tinham no grupo. Durante a observação, ficou evidente o envolvimento de toda a equipe do *Tanztheater* na busca pela exploração de diferentes possibilidades para a criação de uma poética das relações humanas

em que questões pessoais, sociais, profissionais e, principalmente, artísticas estavam envolvidas.

A peça *Os Sete Pecados Capitais*

A peça *Os Sete Pecados Capitais* foi criada em 1976, época em que Pina Bausch ainda não tinha começado a utilizar o método das perguntas. Foi toda coreografada pela diretora, que mistura de forma genial movimentos mais tradicionais de dança com movimentos gestuais. Participam da peça os bailarinos da companhia, alguns cantores convidados e a orquestra sinfônica de Wuppertal.

De acordo com Servos (2008), a peça *Os Sete Pecados Capitais* constitui-se de uma compilação de peças de Bertolt Brecht, com músicas de Kurt Weil, e é dividida em duas partes. A primeira parte é baseada no libreto da peça *Os Sete Pecados Capitais da Pequena Burguesia*. A segunda parte, *Não Tenha Medo*, é uma colagem das músicas mais populares compostas para as peças do dramaturgo alemão *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, *Final feliz*, *A ópera dos Três Vinténs* e *Réquiem de Berlim*. Os bailarinos atuam simultaneamente como atores e cantores. As fronteiras entre os gêneros desaparecem.

Segundo Servos (2008), Brecht escreveu o texto *Os Sete Pecados Capitais da Pequena Burguesia* na primavera de 1933, em Paris, já em sua fuga do Nacional Socialismo. Tendo inicialmente escapado para a Suíça, Kurt Weil o convidou a Paris para escrever um libreto, pois a companhia *Ballets 1933* tinha acabado de ser fundada, dirigida por Boris Kochno, e tinha encomendado uma peça a Weil. A estreia foi no teatro *Champs-Élysées*, com coreografia de George Balanchine. Segundo Servos (2008), a peça inicialmente não foi um sucesso, e o reconhecimento só foi atingido em 1958, numa segunda produção de Balanchine, para o *New York City Ballet*. A primeira montagem alemã dessa peça, na década de 1960, foi coreografada por Tatjana Gsovsky.

Os ensaios para a remontagem da peça *Os Sete Pecados Capitais*, em 2009, começaram apenas quinze dias antes da data da primeira apresentação, pois esta peça tinha sido remontada recentemente, para ser apresentada em um festival de dança promovido pelo *Tanztheater Wuppertal*, com direção artística de Pina Bausch, que aconteceu em novembro de 2008, nas cidades de Wuppertal, Essen e Dussel-

dorf. Na primeira semana, os ensaios tiveram apenas meia hora de duração e eram dedicados a cenas de grupo e à substituição do papel da solista Jô Ann Endicot, que estava ensinando a sua parte para outra bailarina, Julie Shanaham – as duas iriam se revezar nas apresentações. Merece destaque o fato de que a bailarina Jô Ann Endicot, que faz o papel de Anna II, participou da montagem dessa peça, em 1976, e até hoje participa das apresentações. Sendo assim, há mais de trinta anos ela interpreta Anna II nessa peça de Bausch.

Na primeira semana, os pequenos ensaios foram conduzidos por Bénédicte Billet, uma das assistentes de Pina Bausch, e, na segunda semana, a diretora estava presente em todos os ensaios, que passaram a tomar a maior parte do tempo de trabalho da companhia. As apresentações da peça *Os Sete Pecados Capitais* ocorreram nos dias 30 de abril, 2 e 3 de maio, no *Opernhaus*, teatro que é a sede da companhia desde a sua fundação.

A peça *Os Sete Pecados Capitais* descreve a jornada de duas irmãs, Anna I e Anna II, de Louisiana para as grandes cidades dos Estados Unidos. Elas viajam para conseguir dinheiro. “Uma das irmãs é a gerente, a outra é a artista; a primeira, Anna I, é a vendedora, a segunda, Anna II, o produto” (BRECHT apud SERVOS, 2008, p. 40, tradução nossa). Todo o dinheiro que elas ganham é enviado para a família: pai, mãe e dois irmãos. Anna I conhece as leis do mercado e o que se deve fazer para se vender e segue Anna II em sua jornada. Anna II, ao contrário, representa o desejo natural por felicidade. Na dicotomia entre as duas Annas, Brecht mostra as contradições inerentes ao sistema social que força os indivíduos, que querem ser bons, a serem maus para sobreviver. Servos (2008, p. 41) observa que “Brecht usa a definição dos sete pecados capitais do escolástico Peter Lombard (1100-1169), de acordo com o qual ira, preguiça, inveja, avareza, luxúria e gula levam à eterna danação”. Mas, segundo o autor, o que a moral cristã identifica como vício, Brecht apresenta como virtude, pois Anna II é obrigada a se prostituir para sustentar a família.

Diferente de Brecht, Pina Bausch não enfatiza as condições sociais que levam os indivíduos a se corromperem. A diretora traz o conflito para o indivíduo e o contexto social fica como pano de fundo daquilo que é privado. Bausch coloca o foco

na exploração do homem pela mulher, ao mostrar o sofrimento da mulher que tem que vender seu corpo para sobreviver. Seu corpo e sua juventude são os únicos bens que ela possui e são a fonte de sustento de sua família.

Nessa peça, o palco está aberto até os bastidores, e as cores dominantes no cenário são o preto e o cinza. Os figurinos são coloridos e, assim como algumas músicas e coreografias, remetem ao ambiente de um cabaret. O chão do palco é a reprodução perfeita de uma rua, com bueiros e com uma calçada do lado esquerdo, que começa na frente do palco e vai até o fundo. A orquestra que acompanha a peça, ao invés de ficar escondida no poço, fica à vista do público, no fundo do palco. O palco é iluminado por uma luz de néon, que começa na frente e vai até o fundo. Torres de luz laterais também estão aparentes para o público. A exibição dos músicos e a disposição da iluminação da peça são tentativas de evitar a ilusão, no sentido brechtiano. Outro procedimento que quebra a ilusão de que o que está acontecendo no palco é real é a entrada de técnicos do teatro, vestidos com suas roupas normais de trabalho, e não com figurinos, para colocar os móveis que Anna II vai adquirindo à medida que se prostitui. Bausch revela, dessa forma, toda a estrutura do cenário, da música e da iluminação que compõem o espetáculo.

Ao contrário de Brecht, Pina Bausch traz o conflito para o indivíduo. O contexto social fica por trás do privado. Anna II é basicamente uma mulher que não tem nada para vender, a não ser seu próprio corpo. Como mulher, ela está sujeita aos termos da realidade representada pelos homens. Ela é forçada a se adaptar às fantasias masculinas, para ser capaz de vender seu único produto: seu corpo.

De acordo com Servos (2008), as cenas individuais são ligadas em uma dramaturgia-*revue* de livre associação, e é aqui que Pina Bausch consolida, pela primeira vez, esse tipo de construção como seu estilo particular na dança-teatro: um teatro de movimento que permite que um tema seja desenvolvido e iluminado de vários ângulos. O *revue* era um tipo de teatro de entretenimento que combinava música, teatro e dança. Tem suas raízes no século XIX, no entretenimento popular americano e no melodrama, e cresceu substancialmente em sua época de ouro, entre 1916 e 1932. Os *revues* fre-



quentemente satirizavam figuras contemporâneas, o noticiário e a literatura da época. Servos (2008) observa que, em suas peças, Pina Bausch explora continuamente o explosivo poder latente do *music hall*, *vaudeville*, *cabaret* e *revue*.

Na segunda parte, *Don't Be Afraid*, os figurinos, as coreografias e as músicas passam a impressão de estarmos assistindo a um cabaré. O prazer de dançar está presente, mas a peça também está repleta de crítica. Servos (2008) observa que a vida pequeno-burguesa é mostrada como um filme de comédia, onde a preocupação com a aparência fica evidente. As imagens contrastam com as músicas e justificam suas associações. Um belo rapaz tenta seduzir gentilmente as mulheres que escolhe e, quando não consegue, parte para a agressão, para conseguir o que não lhe foi dado voluntariamente. Entre as músicas, ele diz com sarcasmo: “Não tenha medo”. No final, todas as mulheres transformam-se em prostitutas, ninguém consegue resistir à pressão.

Algo novo foi alcançado, os bailarinos não atuam mais de forma impessoal, como na tradição da dança, eles passam a trazer aspectos de suas vidas individuais para dar suporte à sua atuação. Na peça *Os Sete Pecados Capitais*, a expressão vem do engajamento dos bailarinos nas emoções que estão em jogo. A peça apresenta as descobertas das emoções próprias dos bailarinos, mostradas em termos físicos e dramáticos, pois é permitido ao bailarino mostrar uma abertura pessoal em relação ao que está sendo apresentado em cena.

Foi interessante observar na remontagem da peça *Os Sete Pecados Capitais* como Pina Bausch se apropriou de elementos do texto e de procedimentos utilizados por Brecht, mas, ao mesmo tempo, imprimiu com vigor sua própria assinatura ao trabalho. A genialidade da diretora alemã parece estar em sua capacidade de mostrar como o contexto social está inscrito nos corpos. O corpo torna-se central como o lugar da profusão dos sentidos e como o *locus* da cultura.

Jornais da época da estreia mostram como a repercussão dessa peça foi conturbada. Nos anos de 1970, chegou a provocar ira em parte do público, da crítica e também em alguns bailarinos da companhia, mas, em 2009, foi ovacionada, nas apresentações em Wuppertal, durante toda a temporada. Foi preciso que o tempo mostrasse a potência da

encenação das peças de Pina Bausch.

Considerações finais sobre a pesquisa de campo

A oportunidade de realizar pesquisa de campo no *Tanztheater Wuppertal* foi muito significativa para se entender o processo de criação e a dramaturgia das peças de Pina Bausch. A oportunidade de fazer as aulas de dança com a companhia permitiu experimentar corporalmente como se dá a fusão da dança clássica com a dança moderna, nas aulas de Ed Kortland, que dá continuidade às propostas pedagógicas de Kurt Jooss. Não há obrigatoriedade de que os bailarinos frequentem as aulas de dança. Cabe a eles a decisão de ir ou não às aulas. Esse dado pode ser considerado positivo, já que cada um pode decidir sobre as próprias necessidades. Outro aspecto que chama a atenção é que a companhia é composta por bailarinos de diferentes gerações, e todos fazem a mesma aula, cada um trabalhando com o seu potencial. Além de funcionar como um aquecimento para os ensaios, o trabalho nas aulas pode ser visto como uma atualização das técnicas de dança e uma busca constante de autossuperação.

As peças de Bausch, inicialmente polêmicas e muitas vezes duramente criticadas, hoje se transformaram em clássicos da história da dança. A apreciação de diferentes peças da companhia, desde algumas criadas nos anos 1970, até outras criadas na primeira década do século XXI, possibilitou a constatação da mudança de foco no trabalho da diretora alemã, que inicialmente estava mais voltada para a pesquisa sobre as relações humanas e, a partir da segunda metade dos anos 1990, mostra-se mais interessada em pesquisar como as danças são construídas.

As informações e reflexões sobre processos de criação das peças do *Tanztheater Wuppertal* apresentadas neste artigo buscam contribuir para a ampliação das possibilidades dramáticas tanto da dança, como do teatro. Ao longo de sua trajetória com o *Tanztheater Wuppertal*, Pina Bausch criou mais de quarenta peças. A companhia possui um acervo de vídeos das peças de seu repertório e, graças a esse acervo, as peças podem ser continuamente remontadas. O trabalho da diretora alemã potencializou a linguagem das artes cênicas e seu trabalho continuará sempre vivo nas peças que criou junto ao *Tanztheater Wuppertal*.

REFERÊNCIAS

- BAUSCH, Pina. Dance senão estamos perdidos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 ago. 2000, p. 12.
- BENTIVOGLIO, Leonetta. *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Fundação Calouste Goubenkian, 1994.
- CLIMENHAGA, Royd. *Pina Bausch*. New York: Routledge, 2009.
- CYPRIANO, Fábio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- HOGHE, Raimund. *Pina Bausch: histoires de théâtre dansé*. Paris: L'Arche, 1987.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- NESTROVSKI, Arthur; BÓGEA, Inês. O gesto essencial. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2000.
- PAIS, Ana. *O Discurso da Cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SERVOS, Norbert; WEIGELT, Gert (Photography). *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish: excursions into dance*. Cologne: Ballett-Buhnen-Verlag Rolf Garske, 1984.
- SERVOS, Norbert; WEIGELT, Gert (Photography). *Pina Bausch Dance Theatre*. Munich: K. Kieser Verlag, 2008.
- SCHIMIDT, Jochen. *Tanzen gegen die angst*. Munchen: Econ Taschenbuch, 1999.
- SERVOS, Norbert. As muitas faces de Pina. *Revista Bravo*, São Paulo, v. 4, n. 39, 2000.
- SERVOS, Norbert; WEIGELT, Gert (Photography). *Pina Bausch Dance Theatre*. Munich: K. Kieser Verlag, 2008.
- TANZTHEATER WUPPERTAL (edit.). *Rolf Borzik und das Tanztheater*. Wuppertal: Tanztheater Wuppertal, 1999.

