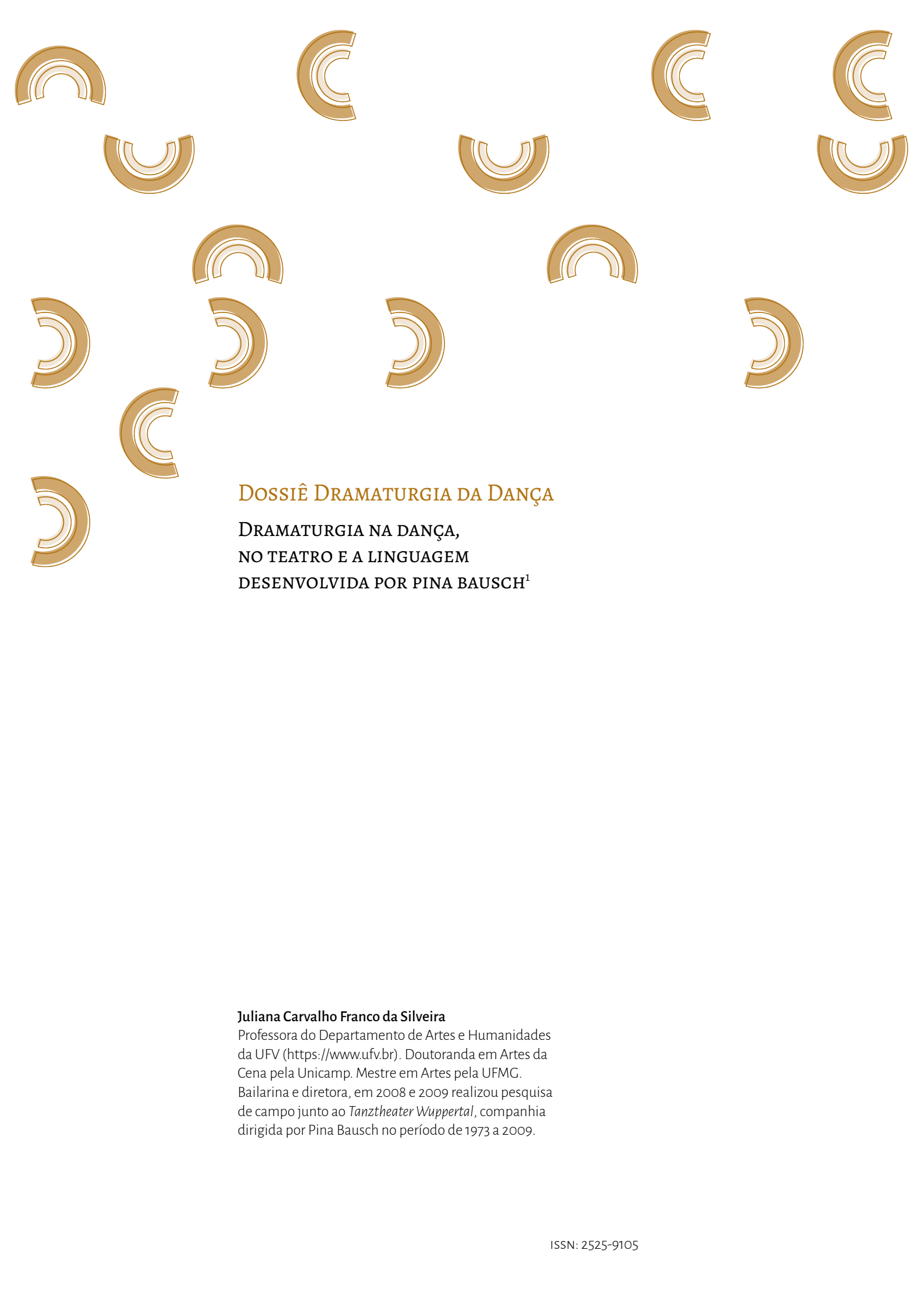




DOSSIÊ DRAMATURGIA DA DANÇA

DRAMATURGIA NA DANÇA,
NO TEATRO E A LINGUAGEM
DESENVOLVIDA POR PINA BAUSCH¹

Juliana Carvalho Franco da Silveira

Professora do Departamento de Artes e Humanidades da UFV (<https://www.ufv.br>). Doutoranda em Artes da Cena pela Unicamp. Mestre em Artes pela UFMG. Bailarina e diretora, em 2008 e 2009 realizou pesquisa de campo junto ao *Tanztheater Wuppertal*, companhia dirigida por Pina Bausch no período de 1973 a 2009.

RESUMO

O artigo apresenta um percurso histórico da apropriação do conceito de dramaturgia pelo teatro e pela dança, a fim de elucidar a origem das reflexões sobre dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch, apresentadas na segunda parte do texto. Este estudo não abrange toda a história do conceito, ao invés disso, oferece uma visão panorâmica de transformações e nuances das discussões sobre dramaturgia no contexto das artes da cena, com o objetivo de identificar termos e práticas que serão articulados com o trabalho desenvolvido pela diretora alemã. Portanto, para o percurso histórico, foram escolhidos estudiosos e artistas que trouxeram definições e discussões que vão colaborar para as reflexões sobre a construção dramaturgical das peças criadas por Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal*.

Palavras-chave: Dança; Teatro; Dramaturgia; Pina Bausch; *Tanztheater Wuppertal*.

ABSTRACT

This paper presents a historical overview of the concept of dramaturgy as proposed by theater and dance, in order to elucidate the origin of the reflections on dramaturgy in Pina Bausch's dance-theater, presented in the second part of the text. This study does not cover the whole history of the concept, but offers a panoramic view of the transformations and nuances of the discussions about dramaturgy in the context of the performing arts, in order to identify terms and practices that will be articulated with the work developed by the German director. Therefore, for this historical route, scholars and artists were chosen who brought definitions and discussions that will collaborate on reflections about the dramaturgical construction of the pieces created by Pina Bausch with the Tanztheater Wuppertal.

Keywords: Dance; Theater; Dramaturgy; Pina Bausch; *Tanztheater Wuppertal*.

1 As reflexões apresentadas neste artigo são fruto da pesquisa realizada no curso de Mestrado em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com orientação da Profa. Dra. Mariana Lima Muniz, que deu origem ao livro SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco. *Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

A **Poética** de Aristóteles (385-322 a.C.) pode ser considerada como a primeira obra que trata da dramaturgia na cultura ocidental. Em sua origem grega, a palavra dramaturgia significa composição de um drama, enquanto a palavra drama significa ação, como esclarece Cunha (1982). Portanto, nesse contexto, dramaturgia significa composição de uma ação.

Ao analisar a composição dramática da tragédia, o filósofo grego considera o arranjo das ações como o fator mais importante. Aristóteles (2005, p. 26) argumenta que “assentamos que a tragédia é a imitação duma ação acabada e inteira, de alguma extensão, pois pode uma coisa ser inteira sem ter extensão. Inteiro é o que tem começo, meio e fim”. Trata-se, portanto, da imitação de uma ação que é composta por várias outras ações que estão relacionadas entre si. À reunião dessas ações em começo, meio e fim, o filósofo dá o nome de fábula: “assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa” (ARISTÓTELES, 2005, p. 25).

Aristóteles aborda os princípios da composição, dando ênfase ao modo como a estrutura dramática pode dar forma à experiência do público. Em sua diferenciação entre epopeia e tragédia, o filósofo grego observa que, enquanto a primeira se centra na narração dos fatos, a tragédia é realizada por atores, que se definem por suas ações, sendo que cada ação é consequência de outra, anterior, podendo-se traçar uma linha perfeita entre a ação inicial e a final, como em um castelo de cartas que se derrubam em cadência quando empurrada a primeira carta. Essa cadência de ações realizadas por personagens nobres deve provocar, no público, piedade e temor, ao mesmo tempo. A purificação de ambas emoções é o que Aristóteles denomina catarse.

É no séc. XVI que sai a público a primeira edição latina da **Poética** feita a partir do original grego. Turner e Behrndt (2008) comentam que, apesar da palavra dramaturgia ter origem grega, o primeiro a estabelecer o entendimento moderno do termo dramaturgia como um conceito e uma prática especificamente teatrais foi Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), um dos expoentes do Iluminismo alemão. Lessing faz referências específicas

às observações de Aristóteles sobre composição dramática. O teórico e crítico alemão re-
digia as críticas dos espetáculos franceses, ingleses e espanhóis que visitavam o recém
criado Teatro de Hamburgo no século XVIII, a partir das bases da poética aristotélica so-
bre composição dramática.

Turner e Behrndt (2008) destacam que é importante compreender o projeto de Lessing
dentro do contexto do Iluminismo. Os pensadores do Iluminismo, no século XVIII, esta-
vam tentando explicar o mundo não em sentido religioso ou metafísico, mas em termos
científicos. Tinham como ideal a extensão dos princípios do conhecimento crítico a todos
os campos da atividade humana e supunham poder contribuir para o progresso da huma-
nidade. A maior parte dos iluministas associava o ideal de conhecimento crítico à tarefa
de aprimoramento do estado e da sociedade. O desejo principal de Lessing era tornar o
teatro relevante para a sociedade de seu tempo e adequá-lo às necessidades educacionais
dessa sociedade. Portanto, ele procurou engajar a sociedade intelectual em um rigoroso
debate sobre o papel do teatro, através de suas críticas.

Os escritos de Lessing tiveram um forte impacto nos artistas e pensadores que vieram
depois dele, e o entendimento contemporâneo da **Poética** se deve, em grande parte, ao tra-
balho de elucidação e aplicação das propostas aristotélicas realizado por Lessing, que res-
saltou a importância do conceito de unidade de ação e aprofundou o estudo da catarse.

Também no século XVIII, Jean-Georges Noverre (1727-1810) refletiu sobre a compo-
sição dos balés de sua época em consonância com as ideias de Aristóteles. Em seu livro
Cartas sobre a dança – que foi traduzido para o alemão por Lessing – o autor propõe
uma reforma na dança. Para ele, a dança deveria ser capaz de estabelecer uma comu-
nicação com o público pela via da imitação verossímil da natureza (mimese). Isto de-
monstra que as propostas de Noverre estavam em sintonia com o pensamento de
Aristóteles, pois o filósofo grego, ao falar brevemente da dança em sua obra **Poética**,
afirma que “os bailarinos, por meio de gestos ritmados, imitam caracteres, emoções,
ações” (ARISTÓTELES, 2005, p. 19). A concepção dramatúrgica de Noverre está forte-
mente pautada pelas propostas de Aristóteles, principalmente na relevância que o au-
tor confere à mimese, à unidade de ação e à verossimilhança. De acordo com Marianna
Monteiro (2006), Noverre chama os balés de sua época de *divertissements* (divertimen-
tos), pejorativamente, e propõe um novo gênero: o balé de ação, pelo qual acredita ser
possível a mimese no balé.

Segundo Noverre, no balé de ação a dança utiliza-se da expressão gestual,
incorpora a pantomima e com isso torna-se capaz de criar a ilusão. A dança,
assim compreendida, opõe-se ao mero mecanismo dos passos. É uma dan-
ça que veicula significados, emociona, ao contrário da chamada dança me-
cânica, que se contenta em agradar os olhos, incapaz de estabelecer uma
comunicação com o público pela via da imitação verossímil da natureza
(MONTEIRO, 2006, p. 33).

Monteiro (2006) observa que o conceito de verossimilhança se reporta a Aristóteles, passa pelas doutrinas clássicas e é retomado no século XVIII, sempre levando em conta a relação com o público. A verossimilhança poderia, então, ser compreendida como a qualidade que permite ao teatro produzir a ilusão, de forma que o espectador imagine-se assistindo à própria ação, e não à sua representação. Noverre, em consonância com Aristóteles, considera que tudo o que não pertence à ação principal deve ser descartado e defende que o balé de ação deve narrar uma ação dramática sem se perder em divertimentos, que seriam elementos estranhos ao drama. Monteiro observa que para Noverre,

O mestre de balé deve atuar como uma espécie de poeta, deve procurar ligar as danças à ação dramática, criando cenas integradas ao drama, perfeitamente ligadas ao tema global da obra. É preciso que trabalhem para além da simples atividade de arranjo dos passos em percursos com figuras de círculo, quadrados, linhas retas, correntes. A unidade que existe no espetáculo de dança é de natureza poética, exige que o mestre de balé seja poeta, comprometa-se com a imitação, criando um enredo com começo, meio e fim (MONTEIRO, 2006, p. 109).

As reflexões de Noverre giram em torno da construção dramatúrgica dos balés de seu tempo. Com influência aristotélica, ele definia o balé de ação como uma ação expressa pela dança. A dança era para ele um meio de expressão dramática e de comunicação com o público. Assim também se daria a função da dança na ópera:

Os mestres de balé encarregados da composição dos balés da ópera teriam a necessidade, a meu ver, do mais vasto e poético engenho. Corrigir os autores, ligar a dança à ação, imaginar cenas análogas aos dramas, alinhavá-las devidamente aos temas, conceber o que o engenho dos poetas deixou escapar, preencher, enfim, os vazios e as lacunas que degradam as produções, eis a obra do compositor, o que deve fixar sua atenção e fazê-lo destacar-se da multidão, distinguindo-o desses mestres que creem estar acima de sua condição só porque arranjaram alguns passos e formaram figuras, limitando-se a desenhar círculos, linhas, molinetes e correntes (MONTEIRO, 2006, p. 247).

As contribuições de Noverre possibilitaram uma renovação da dança francesa e foram fundamentais para o aprofundamento das discussões sobre processos de composição no âmbito da dança. Sobre as reverberações de suas propostas, interessante observar que Garaudy (1980) considera a obra de Kurt Jooss como a versão do século XX do balé de ação de Noverre. Kurt Jooss, que foi professor de Pina Bausch, trouxe contribuições importantes para se pensar sobre a construção dramatúrgica na dança-teatro. Segundo Schlicher (1993), com suas danças-dramas, uma nova forma de balé de ação, Jooss estabeleceu o poder expres-

sivo da dança como uma linguagem que poderia mostrar compromisso com a contemporaneidade.

Durante toda sua vida, Jooss buscou desenvolver a dança como uma linguagem, insistindo que todo movimento deveria ter um significado. Nas palavras de Jooss (*apud* SCHLICHER, 1993, p. 32, tradução nossa): “na dança dramática, as ideias de movimento estão fundidas com a ideia dramática, e a fusão desses dois elementos cria uma nova entidade, a dança-drama, cujo assunto é o pensamento do criador cristalizado em ação e em personagens humanos que agem e sofrem”.

A obra de Jooss desenvolvia temas sociopolíticos. Os movimentos cotidianos usados em suas danças-dramas sempre mostravam a conexão com o contexto social. Sua peça **A Mesa Verde** (1932) é uma denúncia satírica da guerra e dos que dela se aproveitam. Jooss dialogava com a **Nova Objetividade**, corrente artística que se interessava, principalmente, em representar o mundo de maneira realista. De acordo com sua filha, Anna Markard (1993), ele era apaixonadamente interessado pelos seres humanos. O contexto social de sua época e os problemas da humanidade eram sua preocupação e o foco de suas coreografias. Assim, os objetivos artísticos de Jooss o levaram em direção ao desenvolvimento de um novo conceito de dança, com uma nova atitude, uma nova estética e uma nova técnica.

Em 1927, Kurt Jooss foi um dos fundadores da *Folkwang Hochschule* na cidade de Essen, escola na qual Pina Bausch estudou, e tornou-se o diretor do departamento de dança. Nessa escola, Jooss proporcionou uma rara mistura do balé com a dança moderna, pois, até meados do século XX, ambos eram consideradas, por muitos, como incompatíveis. A *Folkwang Hochschule* oferecia uma ampla abordagem para a formação em dança. Proporcionava aos alunos os meios para atingir seus interesses criativos e também trabalhar com o repertório já existente. Para tanto, houve um investimento na renovação das propostas de ensino da dança:

Vimos uma grande necessidade de a “Nova Dança” tornar-se um sólido sistema de ensino e abandonamos todos os outros desejos, trabalhando unicamente para esse propósito. Os ensinamentos de Laban sobre o movimento e princípios coreográficos espaciais, combinados com a disciplina do balé tradicional, serão o material por nós utilizados (JOOSS *apud* WALTHER, 1993, p. 11, tradução da autora).

Jooss foi aluno de Rudolf Laban e trabalhou apaixonadamente para ultrapassar a separação entre o balé e a dança moderna, com o objetivo de desenvolver ferramentas para o desenvolvimento da dança dramática (BERGSOHN; BERGSOHN, 2003).

Nosso propósito é, como sempre, a dança-teatro, entendida como forma e técnica da coreografia dramática, interessada no libreto, na música e, acima de tudo, no artista intérprete. Na escola e no estúdio a nova técnica de dan-

ça deve ser desenvolvida no sentido de obter ferramentas objetivas para a dança dramática, a técnica da tradicional dança clássica a ser gradualmente incorporada (JOOSS *apud* BERGSOHN; BERGSOHN, 2003, p. 26, tradução da autora).

Jooss contribuiu, assim, em vários aspectos para a renovação da linguagem da dança. Além de suas propostas pedagógicas, inovou também em relação à composição e estrutura dramática das peças que criou. Segundo Schlicher (1993), a apresentação de ações simultâneas, a autonomia dos vários elementos cênicos, como a música, o espaço cênico, o cenário e a coreografia tiveram no método polifônico de composição de Jooss um dos seus pontos de partida. Outros aspectos inovadores da dança-teatro de Jooss foram o treinamento oferecido aos bailarinos, que incluía tanto o balé, quanto a dança moderna, a abertura das fronteiras entre as artes, o uso de elementos realistas e de temas sociais. Veremos adiante que todos esses aspectos podem ser identificados no trabalho desenvolvido por Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal*, companhia que dirigiu no período de 1973 a 2009.

No âmbito do teatro, Bertolt Brecht, contemporâneo de Kurt Jooss, provocou uma verdadeira revolução na dramaturgia. A revolução feita por Brecht no teatro foi política e estética, guiada por uma crença na emancipação das classes operárias e na importância de se romper com a ilusão no teatro, para provocar a plateia a pensar e agir. Na década de 1920, Brecht aderiu ao marxismo. Acreditava que a luta de classes poderia transformar a sociedade e que o teatro deveria contribuir para essa transformação. “No fim dos anos 20, Brecht já se considerava marxista e começava a dar, então, um perfil mais exato às suas insatisfações de ordem social, posto que tudo deva ser pensado agora em função de uma reestruturação da sociedade” (BORNHEIM, 1992, p. 145).

Karl Marx escreveu em 1845, num texto denominado **Theses on Feuerbach**, que os filósofos apenas tinham feito interpretações do mundo de várias maneiras e que isto não bastava, era necessário transformar o mundo. Em sintonia com as ideias de Marx, o teatro de Brecht estava direcionado para a transformação da sociedade e, para isso, o teatro deveria ser radicalmente modificado, empregando novos dispositivos e conquistando um novo público. As transformações realizadas por Brecht na dramaturgia foram, portanto, direcionadas para gerar debate e ação. Ele propunha uma nova relação do espectador com a obra, que, de passiva, empática, passa a ser ativa e reflexiva. Suas propostas foram fundamentais para o desenvolvimento da dramaturgia contemporânea tanto do teatro, quanto da dança.

Brecht rompeu profundamente com a ilusão teatral que é provocada pela causalidade, unidade de ação e verossimilhança aristotélicas, pois não queria criar no espectador a ilusão de que o que estava acontecendo no palco fosse real. Acreditava que era preciso evitar a identificação com as personagens e também a catarse aristotélica, que, segundo o teatrólogo alemão, servia para adequar o comportamento do público à ideologia dominante.

Para Brecht, a catarse possuía uma função de higiene social, própria da função político-social da tragédia na Grécia Antiga, pois o espectador, ao observar os erros cometidos pelo herói, seria tomado por piedade e temor e purificar-se-ia dessas emoções através da catarse, procurando não cometer os mesmos erros, adequando-se, assim, à ordem vigente. Em seu teatro, Brecht queria provocar no espectador um olhar distanciado em relação ao que estava assistindo para que pudesse desenvolver consciência crítica e participar da transformação da sociedade. Veremos, no decorrer deste ensaio, que alguns procedimentos utilizados por Brecht em seu teatro épico podem ser identificados na dança-teatro de Pina Bausch.

Na virada do século XX, para o século XXI, Hans-Thies Lehmann propõe o termo pós-dramático para denominar um tipo de teatro que rompe com o drama. O autor observa que o teatro pós-dramático é pós-brechtiano, pois está situado num espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença, sobre a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova arte de assistir. O teatro pós-dramático dá seguimento ao projeto de Brecht de ativação perceptiva do público, na exposição do teatro em sua realidade de teatro. A diferença em relação ao teatro épico de Brecht é que o teatro pós-dramático não está mais centrado no texto, e a cena é movida pela desconfiança na possibilidade de conhecimento e atuação no mundo. Essa desconfiança na racionalidade aconteceu devido ao curso da história recente: guerras mundiais, destruição do planeta, uso de armamentos de destruição em massa etc. Por isso, a proposta do teatro pós-dramático é uma revitalização da experiência do corpo, pois só restaria ao teatro o poder reativo das experiências compartilhadas. Segundo Lehmann (2007), o corpo passa a ocupar o papel central no teatro pós-dramático, não como portador de sentido, mas em sua presença. O teatro pós-dramático se apresenta em sua corporeidade, que é exposta em intensidades, em potenciais gestuais e em suas tensões.

O termo pós-dramático foi escolhido por Lehmann devido à sua relação com o dramático. Lehmann (2007) define o teatro dramático como aquele que está subordinado ao primado do texto como oferta de sentido. O teatro pós-dramático é considerado pelo autor como um teatro para além do drama, ou seja, um teatro que não está mais apoiado e centrado na fábula e no texto. Assim, Lehmann observa que a condição de existência do teatro pós-dramático é a emancipação recíproca e a dissociação entre drama e teatro.

Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido, sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual etc. A cisão entre o discurso do texto e do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação (LEHMANN, 2007, p. 75).

De acordo com Lehmann (2007), no teatro dramático, a montagem consistia em ilustração do drama escrito, e, mesmo quando a música e a dança estavam inseridas ou predomina-

vam, o texto continuava a ser determinante no sentido de uma totalidade cognitiva e narrativa. No teatro dramático, a cena teatral servia de suporte a um mundo ficcional, e a ideia de totalidade era o modelo.

Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo “drama”, ao passo que o teatro dramático, por meio de sua forma, afirma a totalidade como modelo do real. O teatro dramático termina quando esses elementos não mais constituem o princípio regulador, mas apenas uma variante possível da arte teatral (LEHMANN, 2007, p. 26).

Lehmann (2007) inclui o trabalho de Pina Bausch dentro do conceito de teatro pós-dramático, assim como obras de artistas como Robert Wilson, Heiner Müller, Peter Brook, Tadeusz Kantor, Tadashi Suzuki, entre outros. A relação da dança-teatro de Pina Bausch com o teatro pós-dramático será vista no decorrer deste texto.

Outro ponto que merece destaque nas discussões sobre dramaturgia nos dias de hoje é a independência dos termos dramaturgia e dramaturgo, como observam Turner e Behrndt (2008), pois a dramaturgia não está limitada à atividade do dramaturgo. De acordo com esses autores, apesar de as palavras dramaturgia e dramaturgo estarem conectadas, a dramaturgia pode ser separada do dramaturgo, pois enquanto o termo dramaturgia se aplica à composição geral de um trabalho, o termo dramaturgo refere-se a uma específica função profissional:

Nós podemos, então, discutir o termo ‘dramaturgia’ isolado da função social do dramaturgo. Se não fizermos esta distinção, pode parecer que estamos dizendo que trabalhos sem dramaturgos têm uma dramaturgia inadequada ou inexistente: isto seria claramente uma reivindicação ridícula. Na verdade, é impossível uma peça que seja completamente sem dramaturgia, assim como não poderia ser sem estrutura ou dispositivos de composição (TURNER; BEHRNDT, 2008, p. 4, tradução nossa).

A dramaturgia é, portanto, indissociável do espetáculo, porque está presente em todas as escolhas que o estruturam, já que pertence à esfera da concepção do espetáculo, enquanto a função específica do dramaturgo pode ou não ser exercida por algum profissional ou grupo de pessoas. Cabe aqui outra distinção importante, proposta por Pais (2004), que seria entre as funções do dramaturgo e do dramaturgista. Pais define o dramaturgo como o escritor do texto dramático e o dramaturgista como aquele que participa da concretização do espetáculo, sendo que sua função varia de acordo com a necessidade de cada montagem. Essa distinção também é feita por Turner e Behrndt (2008), que descrevem como a função do dramaturgista se desenvolveu a partir de Lessing. Segundo esses autores, Lessing pode ser considerado o primeiro dramaturgista da história. Apesar de ser também um escritor de peças, a função de Lessing como dramaturgista era atuar como crítico e conselheiro artístico do Teatro de Hamburgo. Ele foi o precursor daqueles dramaturgistas

que têm a importante função institucional de aconselhar sobre o repertório e representar a instituição perante o público, ao mesmo tempo em que tinha habilidade como escritor, editor e tradutor. Lessing ocupava uma posição entre o fazer teatral e o público. Ele tentou construir pontes. Suas discussões sobre composição dramática eram, portanto, fundadas na ambição de fazer a mediação entre o espetáculo e o espectador.

Foi Erwin Piscator quem utilizou, no século XX, um ‘coletivo dramaturgico’ pela primeira vez como um elemento estrutural de uma companhia profissional. Piscator desenvolveu o modelo de ‘coletivo dramaturgico’, pois necessitava retrabalhar os textos de forma que correspondessem às suas ideias políticas. Os dramaturgistas cooperavam criativamente para a composição das cenas, o que já era uma ampliação da função do dramaturgista em relação a Lessing. Bertolt Brecht trabalhou com Piscator em várias produções, e essa prática de coletivos de criação influenciou sua obra. Para Brecht, o dramaturgista era um facilitador crítico com uma inerente capacidade sensível para ajudar o encenador a realizar as suas ideias. Os dramaturgistas de Brecht dividiam várias funções entre diferentes pessoas. Dedicavam-se à pesquisa, ao trabalho de arquivo, à imprensa ou aos ensaios para produções específicas. O uso que Brecht fez de dramaturgistas em ensaios ofereceu um protótipo da atuação dos modernos ‘dramaturgistas de produção’, uma figura que se tornou cada vez mais comum na Alemanha nas décadas de 1970 e 1980 (TURNER; BEHRNDT, 2008).

Como foi visto, a natureza precisa da função do dramaturgista necessariamente irá variar dependendo do grupo de artistas envolvidos em uma produção e do trabalho que um contexto artístico particular exige. Pais (2004) considera a figura do dramaturgista, como colaborador ativo no processo criativo, como um dos aspectos mais marcantes das novas práticas da cena contemporânea no teatro, na dança e nas artes performáticas, e que sua presença é resultado da crescente interdisciplinaridade que caracteriza o momento atual de produção artística e cultural.

Na contemporaneidade, muitos trabalhos exploram seus próprios processos dramaturgicos, que requerem o envolvimento de toda a equipe no processo de criação. Marianne Van Kerkhoven (*apud* PAIS, 2004) denomina de ‘Nova Dramaturgia’ a escolha de um método de trabalho que desenvolve a dramaturgia durante o processo de criação, utilizando o material criativo fornecido pelos bailarinos ou atores. Nesse tipo de processo criativo, as escolhas relativas aos figurinos, cenário, músicas e iluminação são feitas de acordo com o que está sendo desenvolvido durante a montagem.

Essa nova dramaturgia está muito presente na cena contemporânea. O trabalho desenvolvido por Pina Bausch certamente ajudou a consolidar esse tipo de proposta, pois os processos de criação das peças do *Tanztheater Wuppertal* não partiam de um conceito definido antes dos ensaios. O material criativo emergia durante o processo de montagem, o que incluía os elementos cênicos, como figurinos, cenários e músicas.

Nos dias de hoje, as discussões sobre dramaturgia estão muito presentes no âmbito do teatro, da dança e também da performance. Turner e Behrndt (2008) propõem que a dra-

maturgia de uma peça ou de uma performance pode ser descrita como sua ‘composição’, ‘estrutura’, ‘tecido’ e, quando o termo dramaturgia é usado para descrever uma atividade, ele está engajado com o trabalho de composição. Para esses autores, construir a dramaturgia implica uma discussão sobre dispositivos de composição e um engajamento com o processo prático de estruturar um trabalho, combinado com a reflexão que acompanha esse processo. Portanto, observar a composição implica considerar a peça em todo o seu contexto de produção.

É nesse sentido que trago, a seguir, reflexões sobre dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch. Ao longo do texto, diferentes aspectos dos processos de criação das peças do *Tanztheater Wuppertal* serão considerados, com a intenção de identificar seus dispositivos de composição e estruturação. As reflexões sobre a dramaturgia das peças dirigidas pela diretora alemã serão articuladas com conceitos, dispositivos e procedimentos que foram trazidos à tona neste breve percurso histórico das discussões sobre dramaturgia nas artes da cena.

PINA BAUSCH E TANZTHEATER WUPPERTAL: CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DAS PEÇAS

Para refletir sobre dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch busco identificar tanto os dispositivos de composição utilizados nos processos de criação e estruturação das peças do *Tanztheater Wuppertal*, quanto as escolhas feitas para a preparação corporal dos bailarinos. Para este estudo, além da revisão crítica da literatura consultada, realizei pesquisa de campo junto ao *Tanztheater Wuppertal* em fevereiro de 2008 e em abril e maio de 2009, ocasiões nas quais acompanhei ensaios dirigidos por Pina Bausch, participei de aulas de balé e dança moderna junto com a companhia, fiz entrevistas e pesquisei em arquivos. Paralelamente, ao longo dos anos, em diferentes oportunidades, assisti ao vivo a aproximadamente uma dezena de peças da companhia, algumas delas, por várias vezes.

O treinamento oferecido por Pina Bausch aos bailarinos da companhia foi influenciado pelas propostas de Kurt Jooss, de quem foi aluna na *Folkwang Hochschule*. O legado de Jooss inclui um método pedagógico e estético que está vivo no contínuo funcionamento da *Folkwang*, por onde passam muitos bailarinos do *Tanztheater Wuppertal*. A formação de Pina Bausch nessa escola foi decisiva para as escolhas que fez, posteriormente, tanto para a preparação corporal dos bailarinos, quanto para a construção dramatúrgica de suas peças.

Jooss tinha sido um dos fundadores da escola, que englobava vários programas de estudo, incluindo todas as artes. Havia duas seções distintas no mesmo edifício: a primeira seção incluía as matérias vinculadas ao teatro, como a música e a dança, e a segunda, todas as artes visuais, a fotografia, a escultura, a pintura e assim por diante. O programa de dança era muito vasto: estudava-se a dança clássica, os diferentes tipos de técnicas modernas, to-

dos os gêneros de folclore europeu, muitas matérias teóricas e ainda a composição, ou seja, aulas em que os alunos eram estimulados para a criatividade. E em todas essas coisas eu era muito ativa, estava muito envolvida (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 12).

Durante o período em que Pina Bausch dirigiu o *Tanztheater Wuppertal* – 1973 a 2009 – o treinamento dos bailarinos consistia em aulas diárias de balé ou dança moderna. Regina Advento (*apud* SILVEIRA, 2015), bailarina da companhia desde os anos 1990, comenta, em 2008, que sempre havia revezamento de professores. Em 2009, na ficha técnica da companhia, constavam oito nomes de professores convidados, entre os quais estavam: Christine Biedermann, Ernesta Covino e Ed Kortland, com os quais fiz aula durante o período da pesquisa de campo. As aulas de Corvino e de Biedermann eram de balé, enquanto as aulas de Kortland eram de dança moderna.

Ed Kortland foi bailarino do *Tanztheater Wuppertal* e estudou na *Folkwang Hochschule*. Foi interessante experimentar, em suas aulas, a fusão do balé com a dança moderna. As aulas começavam na barra e seguiam a estrutura de uma barra de balé, com *plié*, *battement tendu*, *battement jeté*, *rond de jambe* etc, mas com elementos da dança moderna, como, por exemplo, o trabalho de tronco e braços com torções, contrações e movimentos executados com as pernas paralelas. Depois da barra, vinham exercícios no centro. (SILVEIRA; MUNIZ, 2014).

Segundo Morena Nascimento (*apud* SILVEIRA, 2015), bailarina do *Tanztheater Wuppertal*, Kortland utiliza em suas aulas a técnica de Hans Zullig, que foi discípulo de Kurt Jooss e um dos professores de Pina Bausch na *Folkwang*. Nascimento comenta que Zullig deu continuidade às propostas pedagógicas de Jooss de fusão do balé com a dança moderna, e que sua técnica era bastante utilizada tanto nas aulas de dança oferecidas para a companhia, quanto nas aulas da *Folkwang*. Sayonara Pereira dá seu depoimento sobre as aulas de Zullig:

As aulas do professor Zullig iniciavam-se na barra, com uma estrutura de sequências provenientes do ballet clássico, depois vinham exercícios no centro, que incluíam adágios, allegros e pequenos saltos, mas os tempos musicais, as respectivas contagens exigidas para a realização dos exercícios, e a movimentação, diferenciavam-se totalmente, por terem suas raízes na dança moderna: eram usadas contrações, assim como movimentos espiralados e fora do eixo. Os exercícios na diagonal partiam de combinações muito simples e simétricas, no entanto, aos poucos se transformavam em variações com grande uso do espaço. O professor Zullig falava muito no volume e no peso dos movimentos (PEREIRA, 2007, p. 52-53).

Outro aspecto da formação de Pina Bausch que reverberou em seu trabalho como diretora do *Tanztheater Wuppertal* foi a temporada que passou em Nova York, no período de 1959 a 1962,

com bolsa de estudos do DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) para estudar na *Juilliard School*. Nessa cidade, encontrou uma grande diversidade nos modos de vida, aspecto que foi marcante em sua experiência e que reverberou em seus processos criativos:

Viver e trabalhar sozinha numa cidade como aquela, com tantas pessoas e mentalidades diversas, essa foi uma impressão profunda e marcante. Aprende-se que não se pode separar nada. Que tudo existe simultaneamente lado a lado e em conjunto e que tudo tem o mesmo valor e a mesma importância. Que é preciso ter respeito pelas mais variadas formas de viver e encarar a vida. Esse também é um aspecto relevante do nosso trabalho (BAUSCH, 2000, p. 11).

Nos Estados Unidos, os mundos da dança clássica e da dança moderna estavam, de um modo geral, separados nessa época. Entretanto, Pina Bausch transitava facilmente entre eles e pôde usufruir de ambos universos, devido à sua formação na *Folkwang*. Em 1962, Pina Bausch volta para a Alemanha a convite de Kurt Jooss e integra o *Folkwang Ballet* como solista. Quando Jooss se aposentou em 1968, Bausch assumiu a direção do departamento de dança da *Folkwang Hochschule*.

Seu primeiro trabalho como coreógrafa foi no mesmo ano. No entanto, Pina Bausch começou a coreografar não pelo desejo de criar coisas de uma certa maneira, mas simplesmente pela necessidade de dançar. Questões de gênero e a oposição entre os sexos foram exploradas em suas primeiras coreografias, o que seria um tema recorrente nos trabalhos que desenvolveu junto com o *Tanztheater Wuppertal* (CLIMENHAGA, 2009).

O legado deixado por Kurt Jooss, assim como a formação na *Folkwang Hochschule* e o período em Nova York podem ser considerados como a base de onde o trabalho de Pina Bausch se desenvolveu. Diferentes dispositivos de composição utilizados por Kurt Jooss podem ser identificados nas peças de Pina Bausch, entre os quais estão: a apresentação de ações simultâneas no palco, a autonomia dos vários elementos cênicos – como a música, o espaço cênico, o cenário e a coreografia –, a abertura das fronteiras entre as artes, o uso de elementos realistas em cena e o desenvolvimento de temas sociais. A visão crítica da sociedade é um importante ponto em comum entre ambos. Assim como Jooss, Bausch apresenta o caráter social do comportamento dos indivíduos ao mostrar a relação da conduta corporal com o contexto social. Nesse sentido, Bausch (*apud* BILSKI-COHEN, 2000, p. 79, tradução nossa) esclarece que “em meus trabalhos e em tudo o que faço me ocupo primordialmente das relações entre as pessoas, da infância, do medo da morte e do enorme desejo que todos sentimos por ser amados”.

A linguagem desenvolvida pela diretora pode ser vista como parte do desenvolvimento do gênero dança-teatro, mas a originalidade e o alcance de sua obra merecem destaque. Pina Bausch revolucionou a linguagem da dança, quebrou as barreiras entre a dança e o teatro e criou possibilidades para ambos os gêneros. Sua influência estende-se também à performance, à ópera, ao cinema e às artes visuais. Como afirma o encenador brasileiro

Gerald Thomas (2009, p. 3), “Pina Bausch foi alguém que abriu uma nova página na dramaturgia da dança e do teatro”.

De forma crescente, a dança em si mesma tornou-se objeto de interrogação no trabalho da diretora alemã. Servos (2008) observa que Pina Bausch sempre insistiu que seu trabalho não deveria ser julgado como coreografia. Provavelmente, o termo coreografia nesse contexto faz referência a um sentido mais tradicional na dança, como uma série de passos conectados. Nesse sentido, Bausch (*apud* SERVOS, 2008, p. 230, tradução nossa) demonstra uma visão ampliada da dança, o que pode ser identificado quando a diretora diz que: “eu não quero que as pessoas pensem: eu sou uma coreógrafa, e agora nós devemos dançar novamente. Este não é o critério. A dança é muito importante. Mas eu vejo muitas outras coisas como dança”.

Bausch (*apud* SERVOS, 2008, p. 231, tradução nossa) considera que “quase tudo pode ser dança” e esclarece que isso tem a ver com uma consciência particular, uma abordagem interior, física, e uma atenção muito grande ao detalhe. Seu trabalho desenvolveu-se no que Servos (1984) denomina de “teatro da experiência”, pois seu ponto de partida para a criação das peças é a experiência subjetiva dos bailarinos. Isso muda o entendimento da dança. Sua dança-teatro pode ser vista como uma forma de arte que tem a capacidade de absorver e refletir a vida contemporânea. Quando questionada se seu trabalho tinha algo a ver com mostrar as pessoas como elas são, Bausch respondeu:

Este é o caso desde o começo. É também sobre não querer se promover, não querer se afastar de si mesmo, não querer fingir. É algo muito íntimo. Você tem que ver os indivíduos no palco como pessoas, não como bailarinos. Isso iria perturbar o trabalho. Eu gostaria que eles fossem vistos como pessoas que estão dançando (BAUSCH *apud* SERVOS, 2008, p. 238, tradução nossa).

Para mostrar as pessoas como elas são, Pina Bausch utilizava diferentes dispositivos de composição nos processos de montagem das peças do *Tanztheater Wuppertal*. Na intenção de estabelecer parâmetros para o entendimento da composição dramatúrgica de suas peças, foram identificadas duas fases que se diferenciam em relação aos processos de criação das peças: antes e depois do método das perguntas. Na primeira fase, que vai de 1973 a 1978, Pina Bausch criava toda a coreografia das peças e experimentava diferentes maneiras de construí-las; na segunda fase, que vai de 1978 a 2009, Bausch passa a utilizar o método das perguntas (SILVEIRA; MUNIZ, 2013a).

PRIMEIRA FASE (1973 A 1978): EXPERIMENTAÇÃO DE DIFERENTES MODOS DE COMPOSIÇÃO E ESTRUTURAÇÃO DAS PEÇAS²

Em seus primeiros trabalhos, Pina Bausch criou peças como Fritz (1974), em que experimentava a colagem como estrutura e coreografava peças que se baseavam em tramas originais, como *Sagração da Primavera* (1975) e *Barbazul – escutando uma gravação da ópera de Béla*

2 Este item e o próximo contém conteúdos apresentados no artigo: SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco; MUNIZ, Mariana Lima. “Pina Bausch e *Tanztheater Wuppertal*: processos de criação e dispositivos de composição (1973 a 2009)” publicado originalmente pela revista **Moringa**, volume 4, nº. 2 jul-dez/2013 e pode ser acessado em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/issue/view/1353>

Bartók “O Castelo de Barba Azul” (1977). No entanto, ainda que algumas peças fossem baseadas em narrativas originais, Bausch (*apud* SERVOS 2000, p. 65) esclarece: “trabalhamos, a princípio, com obras musicais que propiciassem certa desenvoltura. Escolhi somente aquelas obras que me concediam a liberdade de criar algo próprio”.

Portanto, mesmo as peças inspiradas em tramas originais não devem ser vistas como literatura dançada, pois Bausch não coreografava seguindo o fio narrativo do enredo. Ao invés disso, pegava elementos individuais da trama como um ponto de partida para sua própria riqueza de associações. As histórias eram contadas como a história do corpo, pois as peças lidavam diretamente com energias físicas. No palco, seus bailarinos desencadeavam uma energia nova e crua, seus corpos contavam histórias com honestidade, livres de qualquer conotação imposta (SERVOS, 2008).

Desse modo, o engajamento dos artistas com o que acontece em cena, assim como aspectos de suas próprias experiências tornaram-se parte essencial da composição das peças. Interessante notar que, depois de assistir a muitas peças do *Tanztheater Wuppertal* ao vivo, comecei a reconhecer aspectos da personalidade, assim como modos de ser e de movimentar de alguns bailarinos da companhia. Ao mesmo tempo em que, a cada peça, os bailarinos se mostram de um jeito diferente, tive a sensação de conhecer um pouco mais de cada um no decorrer dos trabalhos assistidos. Isso porque, nas peças de Bausch, os bailarinos apresentam a si mesmos em cena. A força do trabalho vem, portanto, do engajamento de cada um com as ações que são desenvolvidas no palco. Climenhaga toca nessa questão:

Em *Não tenha medo*, assim como em *Sagração da Primavera*, a mulher que é a vítima escolhida constantemente foge do homem que a persegue, docemente cantando sua canção no que passamos a entender é uma tentativa de amenizar o estupro que está por vir. A artista em si é tratada com rudeza no palco e continuamente presa em posições de onde ela luta para escapar. A ação física é específica, mas a expressão vem da abertura dos artistas ao momento e do engajamento com as emoções em questão, em vez de sua capacidade de executar movimentos. As peças apresentadas estavam se tornando o arranjo daqueles momentos descobertos no ensaio a partir da própria experiência dos performers e apresentados em termos físicos e dramáticos (CLIMENHAGA, 2009, p. 13, tradução nossa).

Inicialmente, muitos bailarinos da companhia reagiram às propostas de trabalho de Pina Bausch. Não conseguiam entender os métodos utilizados para a criação das peças e manifestavam sua insatisfação. Também para críticos e público em geral, a recepção inicial de seu trabalho não foi fácil. Em uma cultura acostumada a montagens mais tradicionais de balé ou de dança moderna, sua linguagem inovadora causou reações controversas:

A primeira apresentação de Pina Bausch em Wuppertal teve uma recepção crítica extremamente misturada e controversa. Esse começo da inovação da

dança-teatro não foi facilmente integrado ao cânon dos valores e categorias existentes. Eles contrastavam fortemente com o conceito comum de dança. As reações variavam do assombro e perplexo reconhecimento de sua existência à rejeição aberta. A confusa novidade do trabalho de Bausch aparentemente demandou – e os trabalhos que se seguiram tornaram isso cada vez mais óbvio – uma nova compreensão da dança (SERVOS, 1984, p. 20, tradução nossa).

A quebra das barreiras entre dança e teatro, assim como a dificuldade de categorizar o trabalho em um gênero específico desafiavam a compreensão das peças. Outro aspecto que dificultava a recepção do trabalho era a estrutura da colagem. Isso porque *Sagração da Primavera* foi a última peça de Bausch a ter uma coreografia contínua, como eram as coreografias criadas na tradição do balé e da dança moderna. As peças seguintes – *Os Sete Pecados Capitais* (1976) e *Barba-Azul: escutando uma gravação em fita da ópera de Béla Bartók, “O Castelo de Barba-Azul”* – passam a ter a colagem como estrutura. A partir daí, a ligação das cenas por livre associação passa a predominar nas montagens da diretora alemã.

Uma forte fonte de irritação é o princípio de montagem, que se desenvolveu como o prioritário princípio estilístico da dança-teatro. A ligação de cenas em livre associação, sem a necessidade da continuidade da trama, psicologia do personagem ou causalidade também se recusa a ser decifrada normalmente. Isso desafia a interpretação. A elucidação de cada detalhe da peça de um único e universal ponto de vista é tão impossível quanto pegar os elementos individuais e declarar que têm um sentido bem definido (SERVOS, 1984, p. 20, tradução nossa).

A colagem proporciona o entrelaçamento das cenas das peças, assim como a apresentação de elementos e conteúdos de forma simultânea no palco, o que torna a compreensão das cenas bastante complexa e impossibilita sua apreensão a partir de um único ponto de vista. Os eventos no palco dificilmente poderiam ser reconstruídos em palavras. Alguém poderia descrevê-los, mas essa seria apenas uma interpretação, não sendo possível a generalização dos significados apreendidos, pois a complexidade dos elementos apresentados não poderia ser definida em termos de um único significado.

Desde que as peças de Bausch não têm a fábula no sentido Brechtiano e não perseguem a sistemática variação de um único tema, a coerência só se torna aparente durante o processo da recepção. Nesse sentido, as peças não são completas. Elas não são autossustentáveis trabalhos de arte porque, a fim de se desenvolver completamente, elas requerem um espectador ativo. A chave está com a audiência, que é levada a questionar seus interesses e suas experiências diárias. Isto poderia, e realmente deveria, ser comparado cri-

ticamente com os acontecimentos no palco e ser relacionado com eles. Uma conexão de sentido pode ser feita somente quando a corporalidade (a consciência física retratada) no palco se relaciona com a experiência física do espectador (SERVOS, 1984, p. 20, tradução nossa).

Servos (2008) esclarece que Pina Bausch desenvolveu a colagem como dispositivo de composição a partir de tradições com menos reputação no meio do teatro e da dança, como *vaudeville*, *music hall* e *revue*, nos quais as cenas são independentes entre si, o que proporciona uma dramaturgia que não se encaixa no modelo convencional que segue uma trama. Nesse tipo de composição, as características dominantes das peças são a multidimensionalidade e a complexa simultaneidade de ações apresentadas no palco, o que oferece um amplo panorama do fenômeno. Nesse sentido, Servos compara a estrutura das peças de Bausch com o princípio da música, que inclui temas e contra-temas que são desenvolvidos em torno de uma ideia:

As peças não pretendem ter o tipo de integridade na qual cada elemento pode ser questionado em sua significação individual em relação a uma história contínua. Ao invés disso, o princípio da estrutura da dança-teatro parece com o da música, nos temas e contra-temas; variações e contrapontos são tecidos em volta de uma ideia básica. O começo e a conclusão não marcam limites temporais no desenvolvimento psicológico dos seus personagens. Seu princípio capital é aquele de uma dramaturgia de números individuais, que lida com temas numa ordem livre, mas, ao mesmo tempo, precisamente calculada e coreografada (SERVOS, 1984, p. 22, tradução nossa).

SEGUNDA FASE (1978 A 2009): CRIAÇÃO DAS PEÇAS A PARTIR DO MÉTODO DAS PERGUNTAS

O método das perguntas começou a ser utilizado como dispositivo de composição das peças do *Tanztheater Wuppertal* na montagem de *Barbazul*, que estreou em janeiro de 1977. No entanto, nesse começo, foi um procedimento adotado apenas em alguns momentos do processo criativo. Quando questionada por Servos quando teria começado a fazer perguntas aos bailarinos para a criação das peças, Pina Bausch respondeu:

Isso provavelmente começou com **Barbazul**. Nós tivemos conflitos dentro do grupo que me incomodaram muito. Eu me senti um pouco magoada. Havíamos acabado de fazer a noite de Brecht/Weil, e de repente me disseram que o que eu fizera era terrível. Isso me machucou muito profundamente (BAUSCH *apud* SERVOS, 2008, p. 234, tradução nossa).

Bausch (*apud* CLIMENHAGA, 2009) lembra que depois da estreia de **Os sete pecados capitais** teve uma crise tão forte a ponto de não querer pisar no teatro novamente. Sentiu, então, que

não poderia montar outro trabalho com pessoas que não acreditavam em suas propostas. Portanto, junto com alguns bailarinos do *Tanztheater Wuppertal*, foi para o estúdio de Jan Minarik (que era bailarino da companhia e defendia as propostas de Bausch) e começaram a experimentar novas estratégias para a criação de uma nova peça, que viria a ser denominada de **Barbazul**.

Durante esse trabalho, comecei a fazer perguntas, a formular minhas próprias perguntas nesse círculo; coisas que eram perguntas para mim e também para os outros. Eu só ousei fazer isso em um pequeno círculo. Mas então se tornou uma parte importante do trabalho em Bochum (BAUSCH *apud* SERVOS, 2008, p. 235, tradução nossa).

Sobre esse período, Mercy (*apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 23) comenta que, na montagem do **Barbazul**, o método das perguntas era um procedimento que ainda estava sendo esboçado e adotado apenas em alguns momentos. Muitas das sequências foram criadas por Pina Bausch e, em outros momentos, a diretora estimulava improvisações fazendo perguntas que os bailarinos respondiam improvisando.

O método das perguntas estabeleceu-se durante a montagem de uma peça a convite do teatro estatal da cidade de Bochum, também na Alemanha. A obra foi baseada em **Macbeth**, de Shakespeare e foi denominada por Pina Bausch de **Ele a levou pela mão ao castelo, os outros os seguiram** (1978). A diretora alemã fala sobre a criação dessa peça:

Utilizei, além dos bailarinos, vários atores, e percebi que não podia criar a partir de evoluções do corpo, mas sim da cabeça, e por isso comecei a fazer perguntas sobre o que o grupo pensava do texto e o vínculo com a vida pessoal de cada um. Percebi que isso funcionou muito bem, e desde então sempre utilizei perguntas (BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2005, p. 32).

A partir de então e até 2009, ano de seu falecimento, Pina Bausch utilizou o método das perguntas para criação das cenas que comporiam as peças do *Tanztheater Wuppertal*. Os temas recorrentes das perguntas da diretora relacionavam-se à infância, ao amor, ao carinho, à saudade, ao medo, à tristeza e ao desejo de ser amado. Os bailarinos respondiam às perguntas a partir de suas próprias experiências e criatividade. Suas respostas às perguntas formuladas pela diretora eram o material utilizado para a montagem. Nesse sentido, é importante ressaltar a participação dos bailarinos nos processos de criação, pois era a partir de suas experiências pessoais que as cenas que seriam a base para o desenvolvimento das peças eram criadas. Portanto, o método das perguntas pode ser visto como uma investigação realizada em cada peça, que busca revelar o conhecimento que está nos corpos dos bailarinos: suas experiências, suas esperanças e medos, seus padrões de comportamento, suas diferentes maneiras de dançar etc. Esse método usa o conhecimento que está preservado em cada corpo e dá a cada bailarino a liberdade de encontrar e mostrar sua experiência individual, todos com o direito a se manifestar.

Interessante notar que o método das perguntas proporciona, a cada peça, uma grande quantidade de material. Regina Advento (*apud* SILVEIRA, 2015) comenta sobre a criação da peça **Sweet Mambo**, criada em 2008: “a gente tem agora nesta peça acho que umas 80 perguntas. Às vezes, chegam a 100, cento e alguma coisa. Pina faz uma primeira seleção, nós repetimos, então ela faz a segunda seleção, e aí é raspagem mesmo. Sobram 5%, 10% no máximo”.

Se pensarmos que aproximadamente 100 perguntas são respondidas por cada um dos bailarinos, podemos verificar, por exemplo, que as respostas de 10 bailarinos a 100 perguntas correspondem a um total de 1000 respostas. Isso é realmente uma enorme quantidade de material. Perguntei, então, como Pina Bausch realizava a seleção das respostas para composição das cenas. Advento respondeu:

Essa é a parte mais dolorosa do processo, porque não se sabe o que vai entrar para a peça. Você tem o material que repetiu e, então, Pina começa a pegar cada resposta – algumas, não todas – e começa a fazer experimentações. Ela pega uma resposta de um bailarino como tema e experimenta cinco, seis respostas de outras pessoas com a resposta tema (ADVENTO *apud* SILVEIRA, 2015, p. 138, 139).

Na sequência da entrevista, Advento (*apud* SILVEIRA, 2015, p. 139) explica como acontecia a montagem das cenas: “então, ela [Pina Bausch] experimenta por exemplo: ‘Regina de vestido vermelho com os panos’ [como resposta tema], com ‘Sílvia com o balde’, ‘Fernando com a pedra’, ‘Ruth com o lift’ etc.” Ao longo dessas experimentações, a resposta tema está sempre sendo repetida com as outras respostas. Advento comenta que, nesse momento, já se pode sentir o que funciona e o que não funciona.

Então, ela escolhe um outro tema e, nesse jogo, ela forma blocos que são, por exemplo, ‘Regina com os panos’, ‘Fernando com a Pedra’. Aí, ela juntou a pedra com a dança da Na Yong, a dança da Na Yong com a cena dos homens; ela fez um bloco. Vai fazendo vários blocos e, depois de um tempo, ela fala: ‘Eu quero ver esta sequência’, que são os blocos. A sequência da ‘Regina com os panos’, ‘Fernando com a pedra’ etc. Depois, ela pede mais um outro bloco e aí começa a juntar bloco com bloco. É um quebra-cabeça mesmo (ADVENTO *apud* SILVEIRA, 2015, p. 139).

Em entrevista realizada em 1995, Norbert Servos conversa com Pina Bausch sobre o processo de montagem. Servos pergunta como as respostas dos bailarinos se transformam nas cenas das peças. Bausch (*apud* SERVOS, 2008, p. 235, tradução nossa) responde que “inicialmente, nada se encaixa em nada. É um processo contínuo de busca e coleta de material”. Servos, então, comenta que, em cena, tudo parece composto com muita precisão e pergunta como a diretora sabe quando o trabalho de composição deu certo. Bausch responde:

[...] quando eu aprecio, sei que está certo. Você sente quando está certo e sente quando não está certo também. Mas como se chega a esse ponto, essa é uma questão completamente diferente. Eu não posso te dizer. De repente, dá um click, não há maneira fácil de chegar lá, é uma série de saltos. Às vezes, o raciocínio lógico irá levá-lo até lá, e às vezes você dá grandes passos numa direção, e nem sabe como pôde ter pensado nisso. São passos enormes; eu não posso explicar como eles vêm. E isso não pode ser forçado. Tudo o que você pode fazer é continuar trabalhando, com paciência (BAUSCH *apud* SERVOS, 2008, p. 236, tradução nossa).

Um ponto que merece destaque nesse tipo de montagem é que as escolhas feitas para composição das cenas tinham como base o olhar artístico e sensível de Pina Bausch. Nesse sentido, o trabalho da diretora alemã pode ser entendido a partir do conceito de dramaturgia do olhar, sugerido por Pais (2004). A dramaturgia do olhar permite que a estruturação de materiais adquira forma e sentido durante o processo de criação e está aberta para as transformações que surgem durante o processo. Pina Bausch assistia ao material criado pelos bailarinos, selecionava as respostas que desejava utilizar, propunha modificações e montava as cenas usando o procedimento da colagem. A diretora fazia tudo isso tendo como base seu olhar e sua intuição diante do que via. Isso nos faz pensar que o olhar artístico está implícito nas escolhas que concretizam o espetáculo. 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 serem vistos pelo espectador.

Em relação aos figurinos e cenários utilizados nas peças do *Tanztheater Wuppertal*, há um artista que foi essencial para o desenvolvimento do trabalho. Trata-se de Rolf Borzik, que era cenógrafo, fotógrafo e figurinista, foi colega de Pina Bausch na *Folkwang* e seu companheiro no período de 1970 até sua morte prematura em 1980. Sua influência foi decisiva para a concepção dos figurinos que explicitam papéis sociais, o que acompanha a proposta de Bausch de mostrar pessoas em cena, e não bailarinos, e dos cenários com materiais orgânicos e objetos do dia a dia. Mechthild Grossmann, atriz que trabalhou na companhia, comenta sobre a importância de Borzik para o trabalho:

Não imagino Pina sem lembrar de Rolf nos primeiros tempos de Wuppertal, era uma dupla criadora, faziam tudo em conjunto. Foi dele a concepção e o desenho dos cenários orgânicos e dos tradicionais figurinos da companhia, em geral vestidos e ternos que explicitam papéis sociais, modelo que é seguido até hoje (GROSSMANN *apud* CYPRIANO, 2005, p. 31).

Depois da morte de Borzik, Marion Cito e Peter Pabst deram continuidade às suas propostas em relação aos figurinos e cenários, respectivamente. Os cenários das peças do *Tanztheater Wuppertal* criam no palco uma atmosfera sensível diferenciada. Terra, água,

grama e outros materiais naturais, alteram os movimentos, são sensuais, exalam aromas. Quando se traz para dentro do espaço cênico algo que em geral se encontra fora, provoca-se um olhar distanciado. Coisas que julgamos conhecer, de repente, tornam-se inteiramente novas e diversas, como se as víssemos pela primeira vez. Os diferentes materiais utilizados convidam as pessoas a contemplar as cenas de outro modo, pois possuem um impacto sensível e visual. Como comenta a própria diretora, esses materiais ocupam nossos sentidos e fazem com que se pare de pensar e se comece a sentir (BAUSCH, 2000).

RAIMUND HOGHE COMO DRAMATURGISTA

Outro aspecto que merece destaque nas escolhas que Pina Bausch fez para a construção dramaturgica das peças é a participação de Raimund Hoghe como dramaturgista do *Tanztheater Wuppertal*, de 1980 a 1989. Pais (2004) cita o caso da participação de Hoghe como dramaturgista como um exemplo das mudanças na prática de ensaio levadas a cabo por Pina Bausch.

Veja-se, como exemplo paradigmático, o corte na ética e prática de ensaio levado a cabo por Pina Bausch nos finais dos anos 1970 – quando a coreógrafa alemã delega aos bailarinos a responsabilidade de constante criação de uma quantidade enorme de material coreográfico e dramático – e o início da célebre colaboração, iniciada em 1979, entre Pina Bausch e o dramaturgista Raimund Hoghe (PAIS, 2004, p. 09).

A participação de Hoghe nos ensaios parece indicar que sua colaboração com a diretora acontecia no sentido de oferecer um suporte ao trabalho de criação, como um colaborador crítico, como outro olhar que contribuía para a criação. Sobre sua participação como dramaturgista no *Tanztheater Wuppertal*, Hoghe comenta que ele e Pina estavam procurando coisas parecidas, queriam falar sobre a vida e o amor. Lembra que aprendeu com ela a importância de buscar o porquê de as pessoas se moverem, mais do que como elas se movem. Observa que a conexão entre arte e vida sempre esteve presente no trabalho e que o mais importante era estar aberto para as possibilidades que surgiam em diferentes situações (ECUM, 1998).

Em relação às montagens das quais participou como dramaturgista, Hoghe (1987) lembra que, no processo de criação das peças, Pina Bausch, muito concentrada e muito calma, acompanhava a pesquisa de seu grupo, observando. Dificilmente havia interrupção ao longo do ensaio, e, regra geral, as suas intervenções só aconteciam depois de uma fase de longa pesquisa. Ela se aproximava de uma pessoa ou de outra e lhes falava em voz baixa. Suas intervenções não eram direcionadas a todos, elas eram direcionadas para a pessoa interpelada e à sua situação. Não eram dados conselhos gerais, nem havia teorias generalizantes. Se um bailarino perguntasse à diretora se, numa cena, ele deveria falar ou simplesmente criar uma atmosfera, ela respondia: “é preciso ensaiar, eu não posso te dizer assim, de maneira teórica” (BAUSCH *apud* HOGHE, 1987, p. 9, tradução nossa).

Foi interessante observar durante a realização da pesquisa de campo, em 2008 e 2009, aspectos do comportamento de Pina Bausch, conforme relatados acima por Hoghe. Nos ensaios que presenciei, quando a diretora 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 (SILVEIRA; MUNIZ, 2014).

Sobre a composição das peças de Pina Bausch, Hoghe (1990?) considera que o método das perguntas era como uma tentativa de descobrir o mundo com um olhar renovado, como faz uma criança em suas explorações e descobertas. O dramaturgista comenta que as peças eram montadas a partir de muitas histórias que se superpõem, se entrecruzam e se perdem para reaparecer em algum lugar.

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

O dramaturgista considera que as peças da diretora apresentam desfiles de modelos do comportamento humano, e que esses movimentos não são parte da história, mas são a própria história. Pina Bausch mostra as pessoas em suas complexidades e contradições, com ou sem máscaras. O aparentemente contraditório se complementa: o cômico e o luto, canções populares e música clássica, momentos ruidosos e silenciosos, imagens luminosas e escuras. As peças falam do desejo de se relacionar com coisas verdadeiras, do desejo de correr riscos verdadeiros e de fazer experiências verdadeiras. Hoghe comenta que nas peças de Bausch as pessoas procuram segurança num ambiente inseguro, fazem profissão da dúvida e da insegurança. Lembra que mesmo Pina Bausch, enquanto diretora, frequentemente tinha dúvidas e limitava suas declarações. Muitas vezes ela dizia “talvez”, “eu não sei” ou “eu tenho o sentimento” (HOGHE, 1987, 1989).

É interessante notar que, na maior parte das peças do repertório do *Tanztheater Wuppertal*, Pina Bausch contava também com alguns assistentes que a ajudavam nos processos de criação. Esses assistentes variavam de peça para peça. Durante o período em que trabalhou com a companhia, Rolf Borzik foi assistente em várias peças, além de cenógrafo e figurinista. Marion Cito (figurinista), Hans Pop, Mathias Burket (assistente musical), Jan Minarik (bailarino), Robert Sturm (assistente de Pina Bausch), entre outros, também apa-

recem frequentemente como assistentes nas montagens, além de exercerem suas funções específicas.

BAUSCH, BRECHT E O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO³

Ao observar os diferentes dispositivos de composição utilizados por Pina Bausch para a construção dramática de suas peças com o *Tanztheater Wuppertal*, como apresentados acima, foi possível fazer aproximações com procedimentos utilizados por Brecht em seu teatro épico. Servos (1984) identifica os seguintes pontos em comum utilizados por ambos diretores: o efeito de distanciamento, o *Gestus*, a exibição consciente do processo, o uso da comédia, os temas que vêm do mundo das experiências do dia a dia e a proposta de mostrar as pessoas como elas são:

Mesmo se o teatro do movimento de Pina Bausch não comunica seu conteúdo através da fábula, realmente se distinguindo em sua rejeição pelo fio da trama na literatura, o uso dos meios do teatro épico não está excluído. Aplicados ao processo individual, à cena individual, estes são, como eram para Brecht, elementos essenciais da dança-teatro. Algumas das definições-chave do teatro didático podem ser redescobertas no *Tanztheater Wuppertal*, apesar de não fazerem nenhum apelo ao didatismo: o ‘*Gestus* de indicação’, a exibição consciente do processo, a técnica do distanciamento, como também um uso especial da comédia tornaram-se, de forma crescente, meios característicos de representação. Junto com os temas emprestados do mundo da experiência de todos os dias, servem para ilustrar ‘pessoas como elas realmente são’, como postulado por Brecht (SERVOS, 1984, p. 21, tradução nossa).

Brecht (*apud* BORNHEIM, 1992) compreende o *Gestus* social como a expressão mímica e gestual das relações sociais, que revelam como as pessoas de uma determinada época se relacionam. Nesse sentido, o *Gestus* pode ser identificado na dança-teatro de Pina Bausch através das marcas que o contexto social deixa nos corpos. Servos (1984) chega a dizer que Bausch, assim como Brecht, captura “tudo do *Gestus*”, entretanto, em Bausch o *Gestus* não faz referência a declarações literárias. Ao invés disso, revela convenções e normas sociais internalizadas através das ações físicas dos bailarinos.

Quando, por exemplo, um homem carrega uma mulher jogada sobre seus ombros como um cachecol como um sinal de que para ele, ela não é mais que um acessório decorativo, uma cena como esta não necessita de mais interpretação. Ela não deve ser analisada buscando seu significado (SERVOS, 1984, p. 23, tradução da autora).

A técnica do distanciamento, tão cara à Brecht, pode ser identificada tanto nos processos de criação do *Tanztheater Wuppertal*, quanto nas peças finalizadas. Nos processos de cria-

³ Este item contém discussões apresentadas no artigo: SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco; MUNIZ, Mariana Lima. “Pina Bausch: aproximações com Brecht e o teatro pós-dramático” publicado originalmente pela revista *Urdimento*, nº 20, p. 109-118, set. 2013 e pode ser acessado em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/273/showToc>

ção, quando Pina Bausch perguntava, por exemplo, “o que vocês observam em crianças ou bebês que lamentam ter desaprendido?” ou “como se reage diante daquilo de que se tem medo?” – exemplos apresentados por HOGHE (1989) –, ela provocava nos bailarinos o distanciamento em relação a seus próprios comportamentos, pois cada um precisaria observar a si mesmo com um olhar distanciado para identificar seus modos de ser e de reagir a diferentes situações. Nas peças finalizadas, o efeito de distanciamento vem de diferentes dispositivos de composição, como a estrutura da colagem e a utilização do humor. Na estrutura da colagem, as cenas são tiradas de seu contexto original e exigem que o espectador se distancie do que está acontecendo no palco para que possa fazer suas próprias conexões de sentido, sempre renovando seu olhar para o que acontece em cena. O humor provoca distanciamento pois, muitas vezes, vem recheado de crítica e é usado como a fachada de algo que estava escondido e que se revela:

Um casal está na frente do palco, sorrindo alegremente enquanto, por trás, se maltrata com pequenos beliscões e chutes. Essa cena cômica e séria ao mesmo tempo demonstra, da forma mais simples, a contradição entre a harmonia hipócrita em público e a realidade das batalhas que são travadas na intimidade. A máscara de sorriso não é o verdadeiro semblante (SERVOS, 1984, p. 24, tradução nossa).

Também como exemplo do uso do humor, na peça denominada **Água** (2001), uma coprodução com o Brasil, há uma cena em que os bailarinos estão com roupa de praia e encaixam seus corpos atrás de toalhas de banho estampadas com imagens de corpos nus em poses sensuais. As toalhas foram cortadas em duas partes, de modo que a cabeça ficou separada do corpo. Na cena, as duas partes das toalhas são usadas separadamente pelos bailarinos. Assim, cada bailarino encaixava, por exemplo, a parte toalha com a imagem do corpo nu na frente do próprio corpo, portanto o que o público via era a cabeça do próprio bailarino encaixada na imagem do corpo nu estampado na toalha. Ao assistir a essa cena, que provocou gargalhadas na plateia, ao mesmo tempo em que ri, as imagens me provocaram estranheza e reflexão, ao revelar uma sensualidade artificial, exagerada.

Outros pontos em comum entre os procedimentos de Bausch e Brecht são a exibição consciente do processo criativo e a quebra da ilusão teatral:

Os bailarinos explicam a próxima passagem, discutem a cena seguinte, não fazem segredo de seu mau humor, ou do seu divertimento no seu trabalho; andam para frente com as palavras, “eu tenho que fazer alguma coisa”, e são incertos de si mesmos.[...] Revelando a visão dos processos criativos e de suas ferramentas, a dança-teatro destrói a astuta ilusão teatral. O teatro é trazido de volta à vida como um processo em andamento de compreender a realidade. Ele se alimenta das contradições da realidade e lida com elas na frente do público (SERVOS, 1984, p. 25, tradução da autora).

Servos (1984) comenta que enquanto o teatro de Brecht é voltado para o desenvolvimento da consciência crítica, a dança-teatro nos oferece experiência. Sua organização não é voltada para aspectos racionais, mas ao tumulto dos afetos. Ambos diretores buscaram, cada um a seu modo, mostrar as pessoas como elas são e se engajaram em investigar as relações humanas.

A principal diferença encontrada entre os procedimentos de Bausch e Brecht foi a ausência de narrativa nas peças da diretora construídas a partir do método das perguntas. A consequência disso é que a estrutura das peças de Bausch é fragmentada, mas, mesmo assim, a ideia de um espectador ativo, que era defendida por Brecht, está presente, pois cada espectador é convidado a ver a peça a partir do seu próprio ponto de vista.

A estrutura fragmentada e a ausência de uma trama são alguns dos aspectos das peças de Pina Bausch que permitem que seu trabalho possa ser visto dentro do conceito de teatro pós-dramático, como proposto por Lehmann (2007). Isso porque, dentre as características identificadas por Lehmann em sua definição de teatro pós-dramático, podemos destacar que os trabalhos não aspiram à totalidade de uma composição, abdicam do critério de unidade de ação e de totalidade, que foram propostos por Aristóteles na **Poética** e que eram características do teatro dramático e também do teatro épico de Brecht. O teatro pós-dramático não formula um sentido pré-definido, dá ênfase à materialidade do corpo, à sua energia e privilegia a descontinuidade. Os gestos, nesse contexto, são percebidos como realidade, antes de qualquer significação, pois, como sugere Lehmann (2007), o sentido é considerado não como algo fixo e estático, mas como algo que resulta do modo como a audiência é movida pela apresentação. Desse modo, estamos diante de uma prática artística que demanda uma percepção intensificada e requer um espectador ativo, que é convidado a fazer suas próprias conexões de sentido em relação ao que é apresentado em cena. A tentativa de articular o que foi testemunhado é considerada, por Lehmann, como um ato político.

Lehmann (2007) observa que, em nossa sociedade, as percepções são modeladas pela mídia, pois o excesso de informações veiculado provoca uma indiferença em relação a tudo o que é mostrado. O espectador entra em contato com as informações e, ao mesmo tempo, sente-se desconectado da profusão dos fatos. Assim, o aspecto político no teatro pós-dramático é visto na maneira como o espetáculo pode interferir nas formas de percepção do espectador. Sobre isso, Lehmann (2008) destaca que, para Brecht, Heiner Müller e todos que trabalham o aspecto político do teatro, a questão seria como mudar a percepção das questões sociais, pois não faltam informações sobre política. Todos nós sabemos que existe exploração, divisão da sociedade em classes, conflitos de interesses, entre outras coisas. A política do teatro seria, então, uma *política da percepção*, pois é necessário tornar visíveis “os fios arrebitados entre a percepção e a experiência própria” (LEHMANN, 2007, p. 425).

Novas dramaturgias nos convidam a novas formas de percepção, desafiando e transformando nossos modos de ver o mundo, ao nos provocar a enxergar a realidade de forma renovada. O mundo está em constante transformação, assim como nossa maneira de ver o mundo. Turner e Behrndt (2008) lançam a pergunta: por que a dramaturgia muda ao longo da história? A resposta sugerida pelos autores é que a maneira pela qual nós vemos o mundo muda, desafiando ou aumentando as percepções que tínhamos previamente. O surgimento de novas dramaturgias pode, então, ser relacionado não só às transformações inerentes aos processos artísticos, como também às transformações nos próprios seres humanos e em suas relações. Nesse sentido, novas dramaturgias sugerem novas maneiras de se pensar e fazer arte.

As reflexões sobre dramaturgia apresentadas neste artigo buscaram alimentar discussões sobre o tema tanto no meio acadêmico, quanto no meio artístico. Os pesquisadores e artistas interessados em investigar novas linguagens podem encontrar no trabalho de Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal* um rico campo de explorações para potencializar suas reflexões e criações. Isso porque as propostas de Pina Bausch abriram caminhos para que outros criadores pudessem experimentar novas possibilidades de construção dramática de suas próprias obras. O trabalho da diretora alemã expandiu as possibilidades expressivas tanto da dança, quanto do teatro e pode alimentar a busca por novas formas de expressão para ambos os gêneros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BAUSCH, Pina. Dance senão estamos perdidos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 2000. Caderno Mais: 11-13.
- BENTIVOGLIO, Leonetta. **O teatro de Pina Bausch**. Lisboa: Fundação Calouste Goubenkian, 1994.
- BERGSOHN, Isa Partsch; BERGSOHN, Harold. **The makers of modern dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss**. Hightstown: Princeton Book Company, 2003.
- BILSKI-COHEN, Rachel. Compañeros de espíritu de la época in GOETHE-INSTITUT. **Teatrodanza hoy: treinta anos de historia de la danza alemana**. Kallmeyersche: Hannover, 2000.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch**. New York: Routledge, 2009.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ECUM. Palestra de Raimund Hoghe, DVD. Belo Horizonte, 1998.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- HOGHE, Raimund. **Pina Bausch: histoires de théâtre dansé**. Paris: L'Arche, 1987.

- HOGHE, Raimund. **Bandoneon**: em que o tango pode ser bom para tudo. São Paulo: Attar Editorial, 1989.
- HOGHE, Raimund. Uma carícia também pode ser como uma dança, **Revista Humboldt**, São Paulo, Goethe Institut, 1985.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. In GUINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia. **O pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MARKARD, Anna. Jooss, the teacher: his pedagogical aims and the development or the choreographic principles of harmony in WALTHER, Suzanne. **The dance theater of Kurt Jooss**. Abingdon, Routledge, 1993.
- MONTEIRO, Mariana. **Noverre**: cartas sobre a dança. São Paulo: FAPESP, 2006.
- PAIS, Ana. **O Discurso da Cumplicidade**: dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Edições Colibri, 2004.
- PEREIRA, Sayonara Souza. **Rastros do tanztheater no processo criativo de Esboço**: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. Tese (Doutorado) –Unicamp, 2007.
- SERVOS, Norbert; WEIGELT, Gert (Photography). **Pina Bausch dance theater**. Pina Bausch Dance Theater. Munich: K. Kieser Verlag, 2008.
- SERVOS, Norbert; WEIGELT, Gert (Photography). **Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish. Excursions into dance**. Translated by Patricia Stadié. Cologne: Ballett-Buhnen-Verlag Rolf Garske, 1984.
- SERVOS, Norbert. As muitas faces de Pina. **Revista Bravo**. São Paulo, Ano 4, número 39: 62-66), 2000.
- SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco. **Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco; MUNIZ, Mariana Lima. Pesquisa de Campo no **Tanztheater Wuppertal Pina Bausch**: a construção dramatúrgica das peças. **Repertório**, Salvador, vol. 1, nº 22, p. 48-60, 2014.
- SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco; MUNIZ, Mariana Lima. Pina Bausch e **Tanztheater Wuppertal**: processos de criação e dispositivos de composição (1973 a 2009). **Moringa**, vol. 4, nº. 2 jul-dez/2013a.
- SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco; MUNIZ, Mariana Lima. Pina Bausch: aproximações com Brecht e o teatro pós-dramático. **Urdimento**, nº 20, p. 109-118, set. 2013b.
- SCHLICHER, Suzanne. The west German dance theater paths from the twenties to the present in WALTHER, Suzanne. **The dance theater of Kurt Jooss**. Abingdon, Routledge, 1993.
- THOMAS, Gerald. Nós, do teatro, a invejávamos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1º julho de. 2009. Ilustrada: E3.

TURNER, Cathy; BEHRNDT, Synne. **Dramaturgy and performance**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

WALTHER, Suzanne. **The dance theater of Kurt Jooss**. Abingdon, Routledge, 1993.