



**Universidade Federal de Uberlândia**

**Instituto de História**

**JULIA LIMA RIBEIRO**

**BLAUBART (1977): O experienciável espectador da Dança-Teatro  
Bauschiana**

Uberlândia

2018



**Universidade Federal de Uberlândia**

**Instituto de História**

**JULIA LIMA RIBEIRO**

**BLAUBART (1977): O experienciável espectador da Dança-Teatro  
Bauschiana**

Monografia apresentada no curso de graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia, com exigência parcial para a obtenção do título de Graduada em História.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Uberlândia

2018

# FOLHA DE APROVAÇÃO

**JULIA LIMA RIBEIRO**

**BLAUBART (1977): O experienciável espectador da Dança-Teatro  
Bauschiana**

Monografia apresentada no curso de graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia, com exigência parcial para a obtenção do título de Graduanda em História.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Uberlândia, 13 dezembro de 2018.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU) – Orientador

---

Prof<sup>a</sup>. Ms<sup>a</sup>. Daniela de Sousa Reis (Studio Dance Daniela Reis)

---

Prof. Samuel Nogueira Mazza (UFU)

Às minhas avós, aos meus pais, aos artistas.

## AGRADECIMENTOS

Escrita difícil é essa que diz respeito aos agradecimentos! A escrita monográfica é um trabalho árduo, detalhado e elaborado a longo prazo. Já os agradecimentos compõem algumas folhas deste trabalho, nas quais tentamos resumir o nosso sentimento de gratidão por estes esses cinco anos de curso e toda a trajetória de nossas vidas, a qual nos trouxe até aqui, mas apenas em breves palavras. E como são breves! Pois se nos delongássemos no ato de agradecer, provavelmente teríamos outro trabalho monográfico.

Não seria possível monografar estando isenta da capacidade de criar, assim como não seria possível a mim, estar isenta da vontade de *Deus* e é à Ele o meu primeiro agradecimento. Não agradeço ao Deus que os homens criaram ou que fizeram da imagem dEle, ainda que eu reconheça a Bíblia – escrita por homens - como uma obra-guia importante para o cristianismo. Agradeço ao Deus que prega o amor e vida acima de todas as coisas desta terra, acima da doutrina, do preconceito, da arrogância, das opressões e das desigualdades. Esse é o Deus que eu creio e ao qual agradeço.

Normalmente vemos nas famílias um ponto de alicerce, o qual une a todos: mãe, pai, filhos, tios, tias, primos, e, ainda agrega aqueles que nem do mesmo sangue são. Tais alicerces são, para mim, minhas avós. Não posso dizer pelos meus avôs, sendo que, não os conheci a tempo, pois ambos morreram muito cedo, mas evidentemente os agradeço por terem também colaborado com a construção da família a qual pertenço, ainda que eu e eles não tivéssemos a oportunidade de compartilhar o mesmo tempo.

À minha *vó Zulmira*, a qual nos deixou em 14 de setembro de 2009 e, até o presente em questão, sentimos muita sua falta, e à minha *vó Adelina*, ainda viva, a qual hoje é foco de todo o meu zelo como avó, por ser a única que tenho atualmente. Mulheres que considero fortes e responsáveis pela construção de um império familiar, este que me foi destinado e possuo muito orgulho de trazer comigo os nomes *Lima e Ribeiro*. Às minhas anciãs familiares, como gosto de chamar, o meu agradecimento pelo o que fizeram por mim e pela minha família.

Àqueles que me despertaram para a vida, me ensinaram desde pequena os princípios relacionados a ação motora do ser humano, como andar, comer, andar de bicicleta, brincar, tomar banho, ler, dentre outros; como também princípios relacionados

ao ato de ser, de existir, isto é, como agir, como escolher, como enfrentar o medo ou a dificuldade, como viver e estar em sociedade, enfim, como ser humano. Aos que estiveram comigo do início ao fim, acompanharam o meu processo de existência de camarote e me orientaram através de momentos, escolhas e posicionamentos, os quais fazem quem eu sou hoje.

É fato que também me auxiliaram na escolha do curso de História, uma vez que me deparei com a dúvida sobre qual área deveria seguir: se atualmente estou terminando o curso, foram eles que, lá atrás, potencializaram esta escolha em mim. Ao meu pai, *Chavier Gonçalves Ribeiro*, Mestrando em História da Educação e militante pelas causas sociais, e à minha mãe, *Márcia Helena de Lima*, Doutora em Educação, Arte e História da Cultura e microempresária da Unilima – consultoria em pós-graduação. Dado este breve histórico, vejo que não foi sem motivações a minha escolha por um curso na área das Ciências Humanas. Obrigada por me incentivarem nesta tão admirável área, ainda que não seja valorizada como realmente deveria ser. Amo vocês e sou grata pelo o que fizeram e passaram em prol da nossa família para chegar onde estamos.

Meu irmão, *João Vitor Lima Ribeiro*, também acompanhou várias das minhas facetas. Apesar de eu ser a irmã mais velha, sempre me protegeu e me defendeu, pois era e continua sendo desses de “dar a cara a tapa” e passar por cima da situação, independentemente de qual seja. Eu acostumava ser mais tímida, demorei um pouco a possuir essa percepção de garra que meu irmão já tinha desde pequeno. Aprendi muito com você “migo”<sup>1</sup> e venho aprendendo. A você o meu amor, reconhecimento e agradecimento. Para escrever este trabalho monográfico uma das coisas que mais precisei foi garra.

Família é um coletivo na qual as pessoas estarão lá, para e por você. Agradeço aos meus tios que ajudaram a mim e aos meus pais seja trocando fralda, cuidando de nós em momentos que meus pais não poderiam, ou no ato de levar e buscar na escola. Com o passar do tempo as relações e rotinas se modificam e no tempo presente nos encontramos com o intuito de compartilharmos nossas vidas e histórias, seja em um almoço na casa da minha vó *Adelina* ou em um jantar na casa do meu pai ou do meu *Tio Vitor*. Os momentos com vocês são importantes e reconfortam minha rotina, obrigada por fazerem parte da

---

<sup>1</sup> O termo representa o apelido que minha família utiliza para chamar meu irmão, por isso o uso das aspas e a linguagem informal.

minha trajetória e por estarem ao meu lado em tantos momentos. Aos meus tios *Maria Gorete de Lima, Maria Zilene de Lima, Lucimagda Aparecida de Lima, Valéria Gonçalves Marques, Sirlei Firmino da Costa, José Roberto de Lima (Betim), João Donizete de Lima, Marcos Antônio de Lima, Vitor Ribeiro Filho e Agostinho Gonçalves Ribeiro.*

Aos meus primos que compartilharam de fases em comum comigo, alguns cuidaram de mim quando pequena e outros me acompanharam nas brincadeiras e correrias pelos os cantos das casas das minhas avós. Momentos assim também compõe a pessoa que sou! São eles: *Lucas, Fernanda, Claís, Douglas, Marcos Vinícius, Marcus, Marcelo, Arthur, Diogo, Lavínia, Daniel, Samuel, Paulo Vitor, Maria Fernanda e Julia Costa.*

Este é um agradecimento especial, pois apesar de *Antônia José da Silva*, apelidada carinhosamente por nós de “Totô”, não possuir vínculo de sangue com a minha família, ela cuidou de mim e do meu irmão por vários anos enquanto meus pais iam ao trabalho. Muito do que aprendi foi também com ela e por isso meus agradecimentos àquela que se tornou família, mesmo ser ter diretamente algum vínculo.

Ao que se envolveu em minha vida há aproximadamente dois anos, já pegando o meu processo da graduação um pouco além da metade, e em tão pouco tempo se tornou tão importante para mim. Ao meu namorado, *Jorge Pereira de Freitas*, que está do meu lado desde então e tem me auxiliado a passar por diferentes fases da minha vida, sendo uma delas a própria escrita e defesa da monografia. Obrigada por ser mais que um namorado, mas um companheiro de vida e estar do meu lado, tanto nos bons quanto nos maus momentos: amo você.

Algumas pessoas entram em nossas vidas posteriormente e, convivendo com eles, entendemos a importância que possuem para nós, ainda que em pouco tempo. Aos companheiros atuais de minha mãe e meu pai, sendo o primeiro *Ailton Magela Rocha* e a segunda *Vilma Santos Guedes*. Obrigada por nossos momentos juntos, os quais passamos também com as suas famílias.

Os amigos também nos ajudam, e de forma divertida, em nossa jornada. Agradeço às minhas melhores amigas e também confidentes que conheci antes do curso de História, *Nayani Alves Ramos*, e *Milagros Britany Apaza*, vocês tornaram e tornam a vida mais leve e o fardo dela mais fácil de ser carregado, uma vez que é compartilhado. Aos meus

amigos do curso, sejam eles da minha turma (a 41<sup>a</sup>) ou de outras. Vocês me ajudaram a encarar não somente as dificuldades e desafios do curso, mas também a carga de ser um professor de História/pesquisador em nossa sociedade, principalmente nestes difíceis tempos atuais em que o retrocesso tem dominado.

Agradeço fortemente aos que se foram, ainda que não compartilhassem do meu sangue. Ao *Felipe Fereli Ralf*, meu colega de curso que nos deixou no início do ano passado. A sua companhia, nossas conversas e o seu apoio no decorrer do curso de História me fazem falta, me ajudavam a prosseguir. Mas, entre choros e sentimentos de raiva somados à vontade de te ter aqui por mais um pouco, posso dizer que consegui, Ralfinho.

Apesar de nada terem a ver com essa monografia e o trabalho acadêmico, agradeço aos meus cachorrinhos. A “*Bibi*”<sup>2</sup> que me deixou no meio deste ano, fato este que despertou em mim uma onda de sofrimento seguida do sentimento de solidão por ter perdido minha companheira de doze anos. A *Drica* e ao *Lobinho*, meus outros animaizinhos que imediatamente notaram minha tristeza e sofreram junto comigo, tratando minha dor com amorosas lambidas. A *Mia*, que, ironicamente, foi adotada por mim e meu namorado no dia em que Bianca faleceria, mas me trouxe alegria e uma renovada esperança. Cito a morte de Bibi pois foi um fato marcante a mim em 2018, porém, amo todos meus cachorros de maneira igual. O que seria de mim, mera ser humana, sem o abrigo de um colo canino?

Durante o período de curso fui valorosamente orientada pelos professores Doutor *Alcides Freire Ramos* e Doutora *Rosangela Patriota Ramos* e, foi através deles que pude exercer a pesquisa na minha área de interesse. Agradeço o acompanhamento, o investimento, a amizade e a atenção que me deram nesses anos de curso, os quais foram prazerosos, eficientes, contudo, também difíceis de serem concluídos. Sou grata por ter conhecido professores tão renomados na cena da pesquisa em História, mas também renomados no sentido de ser humano pois o acompanhamento não foi restrito ao âmbito acadêmico: ampliou-se para o âmbito pessoal. Obrigada por me orientarem na universidade e, principalmente, na vida.

---

<sup>2</sup> O termo representa o apelido que minha família utilizava para chamar minha cadela, por isso o uso das aspas.

Agradeço também aos meus outros professores de curso, os quais tornaram a finalização da minha graduação possível. Principalmente, neste último semestre, gostaria de agradecer a paciência dos meus atuais professores, pois, devido a rotina da minha profissão e a escrita monográfica, não consegui cumprir alguns prazos de trabalho estabelecidos por eles. Obrigada por compreenderem este momento de conclusão de curso e personalizarem o meu prazo de entrega, tendo em vista a finalização desta monografia.

Ao seguir a linha de agradecimento à pesquisa, minha gratidão ao Instituto de História e a Instituição de fomento FAPEMIG. O primeiro possibilitou meus estudos na área e incitaram em mim uma nova maneira de pensar a sociedade, baseada na reflexão crítica como um sujeito autônomo. O segundo também incitou a reflexão crítica, no entanto, mais adentro da História da Arte e pude exercitar minha pesquisa, por meio de três iniciações científicas, as quais engrandeceram minha formação acadêmica.

Cabe a mim, por fim, agradecer a oportunidade de atuação com duração de quinze anos na área da Dança (em diferentes modalidades), pois, esse processo me auxiliou, e muito, na pesquisa e produção científica dentro da área de História, e também na compreensão do meu tema. Agradeço também aos meus alunos, sejam estes crianças, adolescentes ou adultos, os quais me ajudaram a construir o meu exercício profissional e as Companhias de dança as quais participo: a *Refração Cia de Dança* e o *Booty Udi Twerk Team*<sup>3</sup>.

À *Refração Cia de Dança*, os meus agradecimentos específicos, pois trata-se de uma Cia que trabalha com os preceitos de hibridização, os quais estão presentes no pensamento da Dança-Teatro alemã e, mais especificamente, nas técnicas da coreógrafa *Pina Bausch*. Como grupo buscamos em nossos movimentos a mescla da Dança de Salão e da Dança Contemporânea, de forma a hibridizar estas duas vertentes. Há aproximadamente um ano e meio tenho aprendido bastante com esta Cia, a qual potencializou minha compreensão sobre os preceitos Bauschianos. Portanto, obrigada ao *Claudio Henrique Strondum*, diretor artístico, e ao *Eduardo Antônio Lopes de Paiva*, professor, pois juntamente com o grupo, proporcionaram a mim o crescimento como pesquisadora e dançarina.

---

<sup>3</sup> Apesar de não traduzirmos nome próprio, uma suposta tradução para o melhor entendimento do leitor seria “*Bumbum Uberlandense – Time de Twerk*”.

Por fim, minha gratidão à formação em História, a qual ensinou-me a não calar diante da opressão, esteja esta presente em um preconceito disfarçado de piada ou em um (des) governo como o do atual presidente, e, também o do futuro presidente eleito para o ano de 2019. Que sejamos mais que professores formados em História, sejamos a voz que fala pelo povo.

## LISTA DE FIGURAS

**Figura 1:** *Blaubart* (1977, Pina Bausch): Barba Azul (00:2:04)

**Figura 2:** *Blaubart* (1977, Pina Bausch): A morte de Barba Azul em Perrault (00:3:52)

**Figura 3:** *Blaubart* (1977, Pina Bausch): Objetificação da figura feminina

**Figura 4:** *Blaubart* (1977, Pina Bausch): Costureiras e o homem-retalho (00:26:25)

**Figura 5:** *Blaubart* (1977, Pina Bausch): Apagamento feminino I (1:12:48)

**Figura 6:** *Blaubart* (1977, Pina Bausch): Apagamento feminino II

**Figura 7:** *Blaubart* (1977, Pina Bausch): A morte da Esposa em Bausch (1:23:40)

**Figura 8:** A dinâmica do movimento Labaniano no icosaedro

**Figura 9:** *Hexentanz* (1913, Mary Wigman): A dança da feiticeira

**Figura 10:** *The Green Table* (1932, Kurt Joss): A Mesa Verde

## **RESUMO**

### **Resumo:**

Este trabalho tem por finalidade compreender a experiência do espectador diante da Dança Teatro de Pina Bausch, vertente esta que acompanhou o pensamento sobre a Dança Moderna. Analisaremos a história da Dança-Teatro, os seus principais representantes e propostas e quais os meios contextuais que propulsionaram a construção de um novo seguimento entre a Dança e o Teatro. Para mais, investigaremos sobre o processo de ensaio e estímulos que Bausch potencializa no corpo de seus bailarinos, assim como os elementos que embasam esse processo e como conduzem a experiência do espectador.

**Palavras-chave:** Dança-Teatro - Pina Bausch - Signo coreográfico - Experiência

## **ABSTRACT**

### **Abstract:**

The purpose of this work is to understand the experience of the spectator against the Dance Theater of Pina Bausch, a side that accompanied the thought about the Modern Dance. We will analyze the history of Dance-Theater, its main representatives and proposals and what contextual that propelled the construction of a new follow-up between Dance and Theater. Furthermore, we will investigate the process of rehearsals and stimuli that Bausch potentiates in the body of his dancers, as well as the elements that underpin this process and how they lead the spectator's experience.

**Keywords:** Dance Theater - Pina Bausch - Choreographic Sign - Experience

*"Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida; e, como sempre, trata-se do que ainda não é arte, mas talvez possa se tornar arte."*

Pina Bausch

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>CAPÍTULO I</b> .....	20
<i>Blaubart</i> (1977): o desvendar dos signos	
A morte de Barba Azul em Perrault.....	21
As relações entre as figuras feminina e masculina em cena.....	26
A morte da Esposa de Barba Azul em Bausch.....	35
<b>CAPÍTULO II</b> .....	38
História, significação e engajamento da Dança-Teatro alemã	
O pensamento moderno da Dança-Teatro.....	39
<i>Tanztheater</i> ou <i>Theatertanz</i> ? .....	45
A Dança-Teatro de Pina Bausch.....	47
<b>CAPÍTULO III</b> .....	51
O experienciável Espectador	
<i>Blaubart</i> (1977): um retorno aos signos.....	51
O estímulo-pergunta do processo Bauschiano.....	54
O que fundamenta a experiência do espectador.....	57
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	61
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	63

## INTRODUÇÃO

Nos meus anos de vida, a arte sempre esteve ao meu lado através da Dança como forma de me exercitar e movimentar. Ao entrar no curso de História, em 2014, tive a oportunidade de dialogar sobre meu possível tema de pesquisa com o Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, logo no fim do primeiro período de curso.

Lembro-me de ter ouvido em uma de nossas conversas que o importante na pesquisa acadêmica era encontrar um tema que representasse os meus interesses enquanto pesquisadora, mas também enquanto Julia. Compreendi, então, que a arte de dançar não estava restrita ao meu corpo somente, mas eu poderia transformá-la em conhecimento científico e pesquisar Dança enquanto objeto de análise histórica.

Nascimento, ao falar sobre o Cinema e o Ensino de História, afirma “O Cinema, hoje, faz parte das preocupações dos historiadores” (NASCIMENTO, 2008, p. 1). No sentido de nosso trabalho, reformulamos a afirmação para “A Dança, hoje, faz parte das preocupações dos historiadores”, pois assim como o filme, a coreografia não era considerada um documento histórico sob a ótica da História Oficial, a qual defendia as grandes vozes do processo e procurava estabelecer a verdade histórica, buscando o sentido unilateral do fato.

No final dos anos 60, nos deparamos com o pensar da Nova História, a qual contrapõe o pensamento da História Oficial. A perspectiva do Novo se apresentou como um deslocamento temático e metodológico dos estudos históricos. Partiu, pois, da análise documental “(...) tendo em vista fundamentalmente a correlação entre o *eu* e o *outro* do objeto investigado” (BOTO, s/d, p. 33), não priorizando somente uma estrutura de análise documental, isto é, a versão unilateral da História. É a partir da análise plurilateral que pautaremos o nosso trabalho, pois “as causas, em história como em outros domínios, não são postuladas. São buscadas.” (LE GOFF, Jacques. In: BLOCH, 2001, p.32).

Entrei em contato com a disciplina de Estudos Históricos, exercida pela Professora Doutora Rosângela Patriota Ramos, nos segundo e terceiro períodos do curso. Fui estimulada a compreender a diferença entre verdade e validade histórica e este entendimento me auxiliou a perceber que não devo ter como intuito o resultado da averiguação de uma verdade histórica, isto é, tomar o meu trabalho como um fato pronto e acabado sobre a Dança-Teatro Bauschiana. Pois,

O esforço é dirigido não para comprovar a validade da teoria, ou de uma tal hipótese prévia, mas para entender a razão daquele objeto se constituir de uma tal maneira. (MARSON, s/d. p.49).

Entendo, pois, que devo utilizar-me da metodologia científica para garantir a validade histórica do tema em questão, na tentativa de entender a razão de sua constituição. Não buscarei somente a validação teórica ou prévia do objeto, entretanto, a validação histórico-reflexiva, tendo em vista a complexidade e as variadas possibilidades de análise que o nosso campo de pesquisa nos proporciona.

Segundo Rosangela Patriota,

Com esse intuito, nossa preocupação básica não é propiciar a construção de “Histórias de...”, mas, ao contrário, a partir de produções artísticas, especialmente peças de teatro, e recuperar a historicidade inerente a elas. (PATRIOTA; RAMOS, 2007, p. 4).

Por esse viés, nosso objetivo não é a produção de um conhecimento que “conte histórias” a partir do caráter de fato puro e simples, mas a construção de um conhecimento capaz de recuperar a historicidade que há inerente nestas histórias. Pois, acreditamos que há na produção artística o potencial historicizante.

Pautando-nos em Ramos, acreditamos que nossa pesquisa poderá produzir um efeito de verdade ou uma espécie de verdade que esteja aberta a verificabilidade. Segundo o autor,

É possível concluir que a escrita da história, como discurso, organiza-se sob a forma de uma narração literária, só que se diferencia desta na medida em que procura produzir um *efeito de realidade/verdade* por meio da citação de documentos (o que, em última análise, permite a verificabilidade). (RAMOS, 2002, p.39).

Nossa tarefa neste trabalho se constitui na perspectiva de uma fomentada narração literária, isto é, que seja embasada em fontes e bibliografias contundentes sobre a Dança-Teatro alemã. Produzindo, pois, uma validade, um efeito de verdade ou ainda uma verdade verificável sobre o fato.

Ao entrar em contato com a produção de Pina Bausch, através da indicação do Professor Dr. Alcides, não entendi de imediato do que se tratava. A dúvida me instigou a me perguntar o porque de meus olhos não se acostumarem com tal movimentação e ainda porque eu não entendia imediatamente estas representações como acontecia ao assistir os

repertórios do Balé Clássico, os quais eu estava acostumada a acompanhar. Todavia, “a principal tarefa do historiador não é julgar, mas compreender, mesmo o que temos mais dificuldade para compreender”. (HOBSBAWM, 1917, p. 15). Se analiso sobre o experienciável espectador no trabalho em questão, é devido ao fato de ter me encontrado primeiramente nesta posição de questionamento como estudante de História.

Deste modo, nosso questionamento será em torno da obra coreográfica da dançarina e coreógrafa Pina Bausch, intitulada como “*“Blaubart - Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzogs Blaubarts Burg”*”<sup>4</sup> estreada em 8 de janeiro de 1977, na cidade de *Wuppertal*, em *Opernhaus*<sup>5</sup>, na Alemanha. Sendo a direção coreográfica de Pina Bausch, o figurino é de Rolf Borzik, a cooperação de Rolf Borzik, Marion Cito e Hans Pop, a música de Béla Bartók e a duração da coreografia de uma hora e cinquenta minutos.<sup>6</sup>

Nosso objeto de pesquisa é uma coreografia, contudo, tal fato não nos distancia da aproximação com o recurso fílmico, pois, como não assistimos a peça de maneira presencial, foi por meio deste recurso que tivemos contato com *Blaubart*. Entendemos a importância do filme para a análise na área da pesquisa sobre Dança a partir do ponto de vista do historiador, mesmo se apresentando como uma gravação coreográfica, pois, “(...) pode-se dizer que assistir a um filme é inventar significados (...). Apropriar-se do que “bate na tela” é, antes de mais nada, uma *produção de significados* (RAMOS, p.51-52, 2002).

O filme coreográfico não produz a mesma estrutura de significados que o filme cinematográfico, porém não deixa de produzi-los ao espectador. Para Ramos, aquele que assiste também é um produtor, sendo portanto, nesse sentido que levantamos nossa problemática mediadora: Ao considerar a Dança-Teatro alemã, como desdobramento do exercício de pensamento moderno sobre Dança, quais elementos podem constituir a

---

<sup>4</sup> Tradução: Barba Azul - Escutando uma gravação da ópera de Béla Bartok "O castelo de Barba-Azul”).

<sup>5</sup> Tradução: Teatro de Ópera.

<sup>6</sup> O elenco foi composto por: Arnaldo Alvarez, Ed Kortlandt, Luis P. Layag, Yolanda Meier, Vivienne Newport, Barbara Passow, Hans Pop, Monika Sagon, Heinz Samm, Monika Wacker, Jan Minarik (Jean Míndo), John Giffin, Colleen Finneran, Josephine Ann Endicott, Anne Marie Benati, Hiltrud Blanck, Tjitske Broersma, Fernando Cortizo, Marion Cito, Elisabeth Clarke, Guy Detot, Michael Diekamp, Mari DiLena, Esco Edmondson, Marlis Alt. E a turnê composta por doze apresentações, sendo estas: 1985 – Venedig, 1984 – Lyon, 1984 – Grenoble, 1984 - Los Angeles, 1984 - New York, 1984 – Toronto, 1983 – Hamburg, 1982 – Melbourne, 1982 – Adelaide, 1981 – Köln, 1979 – Paris, 1977 – Belgrad.

experiência do espectador, na coreografia de Pina Bausch, *Blaubart* (1977), uma vez que este é um produtor de significados?

Para embasar nossas análises sobre a coreógrafa, buscamos principalmente em *A dramaturgia da memória no Teatro-Dança*, de Lícia Morais Sánchez, a qual foi bailarina do *Wuppertal Tanztheater* (companhia de Dança-Teatro de Pina Bausch) e, em 2010, Professora Doutora da Universidade Federal da Bahia. Na obra de Solange Pimentel Caldeira, intitulada como *O Lamento da Imperatriz*, o qual foi o único filme produzido por Bausch. Caldeira é coreógrafa e diretora teatral, além de atualmente professora de Universidade Federal de Viçosa.

Fabio Cypriano, Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo nos auxiliou a partir de *Pina Bausch. A utilização do gestual cotidiano em Kontakthof, de Pina Bausch –dançado por três gerações*, de Marina Milito de Medeiros, foi outra obra que nos ajudou na compreensão a partir da análise de uma das coreografia da pensadora alemã. Medeiros é atriz-bailarina, pesquisadora e professora. Por fim, Ciane Fernandes, professora em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBM) contribuiu com Pina Bausch e o *Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*.

Trabalhar com um objeto como *Blaubart* é analisar, além da coreografia em si, seu caráter moderno. Diferentemente do Balé Clássico, no qual podemos considerar a narrativa habituada aos olhos de quem assiste<sup>7</sup>, a Dança Moderna, na tentativa de um novo pensar do movimento, não possuirá essa característica, pois não é colocado ao espectador sua intencionalidade narrativa. Ao não priorizar a linearidade narrativa, é estimulado ao espectador sua participação reflexiva dentro desta nova narrativa.

Nesse sentido, uma de nossas escolhas foi descrever as cenas que selecionamos e nomeá-las, para que o leitor entenda sobre o que estamos conceituando e em quais instantes da coreografia pontuaremos o nosso questionamento. Como historiadores da

---

<sup>7</sup> Ao utilizar este termo, estamos considerando a dimensão do Balé Clássico, isto é, o movimento, o cenário, a narrativa e o caráter virtuoso. Nesta dimensão, estes elementos possuem um padrão o qual já estamos habituados a ver. Assim, por exemplo, o cenário nos diz que o período é Medieval, o movimento nos mostra um dança típica de Reis, Rainhas, Príncipes e Princesas e a narrativa nos mostra personagens apaixonados, os quais se encontram diante de um conflito e precisam supera-la. Ao nos acostumarmos a assistir repertórios assim, o consideramos como regra de dimensão. Dessa forma, ao ver repertórios contemporâneos, como os de Bausch, o espectador o entende como fora da regra padrão e, a cada sequência coreográfica, se perguntará o que virá em seguida.

área da Dança, ao desenvolver uma escrita monográfica, devemos supor que os possíveis leitores deste trabalho podem não ter tido contato com a coreografia em questão ou ainda não terem captado, em um primeiro olhar, o que essa pretende passar. Por isso, no primeiro capítulo não seremos breves em nossa descrição.

No segundo capítulo aprofundaremos sobre a história da Dança-Teatro, a significação de seu conceito, sua natureza e os principais pioneiros que antecederam o pensamento de Pina Bausch. Por fim, no último capítulo levantaremos questões sobre o corpo em cena, a repetição dos movimentos, o processo de “estímulo-pergunta” e a produção de signos e significados na Dança-Teatro de Bausch. Chegaremos, pois, na análise em como todos esses elementos fundamentam o experienciável espectador.

Portanto, seguindo a conclusão de Arostegui, defendemos ser a escrita o produto final da pesquisa histórica e, para nós, refletida por intermédio desta monografia.

# CAPÍTULO I

## **Blaubart (1977): o desvendar dos signos**

O cenário de *Blaubart* possui caráter simples, contrapondo a noção idealista dos repertórios clássicos, os quais normalmente são arborizados, floridos, seguido de um céu pintado ao fundo e móveis de rústica referente ao contexto da história representada pelo corpo de baile. O cenário clássico possui teor idealista, nele o espectador se depara com uma representação da realidade, isto é, a temática, a narrativa e a dança está lá, está posta, representando determinado tema, porém, não instiga a necessidade de reflexão sobre o que está sendo assistido, se tomarmos como referência os preceitos Brechtianos.

Não entendemos esta tradicional perspectiva como aplicável na realidade do espectador<sup>8</sup>, pois o mesmo não se sentirá distante o suficiente para ser “confrontado com a sua realidade” (SILVEIRA, MUNIZ, 2013, p. 114.). Durante esta representação, seguida das noções clássicas, o espectador é imergido no mundo o qual está sendo representado no momento da coreografia, se esquecendo, naquele momento, dos problemas de seu próprio mundo.

Em *Blaubart* nos depararemos com o caráter de ruptura, contrariando o caráter clássico. Porém, não nos alongaremos nestas análises, pois as levantaremos posteriormente nos próximos capítulos. Focaremos, pois, na descrição das cenas que selecionamos para explicar e questionar ao leitor.

---

<sup>8</sup> Não é aplicável pois tomamos o conceito Brechtiano da quebra da 4ª parede, o qual afirma que o espectador é conduzido a refletir sobre a sua realidade a partir da quebra desta parede, a qual representa a separação entre o espectador do ator em cena. Assim, a cena não é apenas uma representação assistida, mas um estímulo de reflexão potencializado no espectador, deste modo, o mesmo irá sobrepor o espaço e a estrutura teatral no qual se encontra e, nesse processo, entrará na dimensão de sua própria realidade, mediado pela reflexão crítica. Portanto, a noção de representação assistida nos repertórios da dança clássica não é aplicável na realidade do espectador, pois se limita à dimensão ali representada no espaço teatral e não indica a quebra da 4ª parede.

## A morte de Barba Azul em Perrault

Folhas secas inundam o chão de *Blaubart*, a estrutura que encontramos atrás dos bailarinos<sup>9</sup> nos lembra a de uma casa antiga, pois há portas e vãos como se fossem corredores atrás do palco e janelas. Suas paredes possuem um tom de bege claro, aproximando-se do cinza, o qual, por ser mais fechada, traz consigo a sensação de melancolia ao espectador. No início da coreografia há somente uma cadeira posta quase ao meio do palco, e um toca discos ao seu lado. Há um bailarino com roupas em tons escuros sentado nesta cadeira.

**Figura 1:** *Blaubart* (1977): Barba Azul (00:2:04)



FONTE: *Blaubart* (1977)

O bailarino levanta-se devagar da cadeira e vemos que ainda não há música em cena. A câmera acompanha-o até o lado esquerdo do palco, onde nos deparamos agora com uma bailarina deitada com as costas para o chão, o seu olhar está direcionado ao teto e as mãos levantadas para cima como que se esperasse um abraço. O bailarino debruça-se sobre ela, abraçando-a de forma intensa e ambos, abraçados ao chão rastejam brevemente pelo palco. Ao mesmo tempo, a bailarina esfrega os seus cabelos nas folhas secas de um lado e para o outro.

---

<sup>9</sup> Usamos o termo “bailarinos” para referenciar o corpo de baile e não a modalidade do Balé Clássico somente. Assim o termo pode ser utilizado também para outras modalidades de Dança.

O bailarino logo se levanta e a bailarina, que continua deitada, volta para a posição com os braços levantados. Ele vai até o toca-discos, como demonstrado na Figura 1, coloca uma música para tocar e volta para a posição anterior em que estava com a bailarina. Ambos voltam a rastejar no chão. Com a música em cena, assim que o seu toque aumenta, preenchendo o ambiente teatral, o bailarino se levanta e vai até o toca-discos e volta a trilha musical para o início.

Uma vez que a música é novamente iniciada, o bailarino volta para a bailarina, e os dois repetem o mesmo gesto. Esta sequência que nomearemos como “música-gesto-repetição”<sup>10</sup> se repetirá por mais três vezes até que os bailarinos se desloquem do lugar onde estavam para o outro lado do palco. Terminada a quarta vez, assim que o bailarino se levanta para iniciar a música novamente no toca-discos, a bailarina inverte a direção para onde estava deitada, direcionando-se para descolocar novamente para o outro lado do palco, contudo agora na linha da diagonal rumo ao fundo do palco.

Iniciada a música mais uma vez, o bailarino corre para a bailarina, porém não a abraça como antes, mas deita com as costas posicionadas para o peito dela e os braços e pernas como se estivessem caídos ao chão. A bailarina o puxa pelo pescoço e continua se arrastando ao chão, como se estivessem tentando sufocá-lo, momento representado pela Figura 2.

O gesto continua e não para ao primeiro toque mais alto da música como antes, isto é, a trilha prossegue e o movimento de aparente enforcamento também. Em determinado momento da música o cantor inicia a letra<sup>11</sup> e, somente assim, o bailarino é despertado para voltar a música mais uma vez através do toca-discos<sup>12</sup>. Essa sequência de movimentos se repetirá por mais três vezes. Chamaremos esta sucessão coreográfica

---

<sup>10</sup> Aspas colocadas para referenciar um conceito por nós inventado e utilizado para indicar ao leitor o momento coreográfico.

<sup>11</sup> Se tomarmos a música de *Béla Bartók*, identificamos que a letra cantada neste momento é referente a estrofe do início da música:

“*Barba Azul*

Aqui estamos nós agora. Agora finalmente você vê.

Antes de um castelo do Barba Azul.

Não é um lugar feliz como [do] seu pai.

Judith, a resposta. Você vem?”

Contudo, quando o bailarino para a música, identificamos que somente o trecho “Aqui estamos nós agora. Agora finalmente você vê.” É cantado.

<sup>12</sup> Aqui ele não a volta ao início, como anteriormente, contudo, para um momento após o primeiro toque mais alto.

de *cena 1*, assim como nomearemos as demais cenas que selecionamos a partir do elemento numérico.

**Figura 2:** *Blaubart* (1977): A morte de Barba Azul em Perrault (00:3:52)



FONTE: *Blaubart* (1977)

Ao partir deste início, se tomarmos o título desta obra de Bausch, logo associaremos tais cenas ao conto do *Barba Azul*, pensamento que é indicado e reforçado por meio do título da coreografia *Blaubart*, significando do alemão, Barba Azul. Ao nosso ver, o bailarino será a representação de um homem que possuía uma barba azul muito feia, a qual afastava as mulheres dele, por medo de sua estranha barba. Já a bailarina poderia ser associada a atual esposa deste homem que possuía belas casas, mas uma reputação de “mulherengo”<sup>13</sup> entre as mulheres, por ter se casado várias vezes.

Acreditamos serem algumas destas cenas associações ao conto, pois

(...) tentação quase irresistível é buscar um enredo lógico, (...) [uma vez que] em Pina Bausch é busca infrutífera. Descobrir denominadores comuns, filiações, ecos de uma obra em outra, isso sim é possível. (CALDEIRA, 2007, p. 5.).

Em *Blaubart* não identificamos linearidade no enredo, ou seja, um início, meio e fim claramente delimitados. Contudo, há o eco de uma obra em outra e, em *Blaubart* este

---

<sup>13</sup> Utilização de aspas para indicar a opção do uso de um termo informal, presente nos diálogos de nosso cotidiano.

eco vem do conto de Charles Perrault, nomeado originalmente do francês como *La Barbe-Bleue*<sup>14</sup>, presente no livro *Les Contes de ma Mère l'Oye*<sup>15</sup>. Esta referência ao conto chega ao espectador, porém não indica que Bausch teve como único intuito somente a comparação ao Barba Azul de Perrault. Assim, será a partir deste que a coreógrafa retratará os “vários ângulos das relações humanas, já que a história retrata simultaneamente conflitos inter-pessoais, psicanalíticos e teatrais” (FERNANDES, 2007, p.135.).

Em Perrault, Barba Azul era

(...) um homem que tinha belas casas na cidade e no campo, baixela de ouro e prata, móveis trabalhados e carruagens douradas; mas, por desventura, esse homem tinha a barba azul: isto o fazia tão feio e tão terrível que não havia mulher nem moça que não fugisse ao vê-lo. (PERRAULT, 1697, p. 1.).

Porém, sua feiura não o privou de ter várias esposas, o que o deixou com determinada fama pela região. Haviam duas belas moças as quais surtiram o interesse de Barba Azul, assim, ele pediu autorização para a família delas que uma das filhas fosse sua esposa. As meninas não possuíam interesse por ele devido sua fama de desposar várias mulheres e ninguém saber o que havia ocorrido com as mesmas após esses anos. Então, Barba Azul sugeriu que todos, as irmãs e sua família, viajassem com ele para o conhecer melhor.

A viagem foi muito divertida e uma das filhas – a caçula – aproximou-se mais do homem e, assim que voltaram de viagem, o casamento entre eles foi realizado. Passando um mês, o marido falou para sua esposa que faria uma viagem e deixou todas as chaves da casa com ela. Explicou, então, a qual cômodo pertencia cada chave, contudo, havia uma chave de seu pequeno gabinete que não poderia ser usada pela esposa para abrir sua porta pois, caso isso acontecesse, o marido ficaria extremamente enfurecido com a mesma.

Um dia, ainda com o marido viajando, a esposa decidiu chamar as amigas para sua casa, pois quando Barba Azul estava presente, nenhuma delas iria visitar a amiga, por sentirem medo de sua barba. As amigas visitaram todos os quartos da casa e sentiram inveja da esposa de Barba Azul por estar morando em um lugar tão luxuoso. No entanto, a caçula das irmãs, não parava de pensar no quarto o qual ela não poderia abrir. Sendo

---

<sup>14</sup> Tradução do Francês: Barba Azul.

<sup>15</sup> Tradução do francês: Contos da Mamãe Gansa.

sua curiosidade de grande porte, foi até o gabinete e abriu sua porta enquanto suas amigas ainda andavam pelos vários cantos da casa.

Demorou até que seus olhos se acostumassem com a luz que saía do quarto e, assim que conseguiu enxergar, o mistério foi desvendado: seu marido havia matado todas as mulheres com as quais já tinha se casado e as guardava em seu gabinete. Assustada e desesperada, a esposa deixou a chave cair ao chão que estava cheio de sangue coalhado. Tentou repetitivamente limpar a chave, porém, esta era mágica e, se era limpada de um lado, o sangue aparecia novamente do outro.

Barba Azul chegou de viagem e pediu que a esposa lhe entregasse as chaves da casa, mas faltava uma e o marido questionou a moça onde estava a chave que ele havia proibido o uso. No entanto, logo percebeu o nervosismo da esposa e entendeu o que havia acontecido. Afirmou que agora o que restava a ele era matá-la, assim como fez com as outras esposas. A mulher suplicou para que pudesse rezar antes de sua morte e o marido lhe deu um quarto de hora para a prece. Ela foi até o alto da torre, a conselho de sua irmã, que estava passando um tempo na casa dos recém-casados, e lá, ao invés de rezar, esperava que seus irmãos chegassem a tempo de salva-la, pois ficaram de visita-los ao final do dia.

A aflição permeava as duas irmãs, até que enfim viram os irmãos ao longe a caminho de sua casa. Porém, após vários chamados de Barba Azul, o mesmo tomou a moça e estava prestes a executá-la, quando seus irmãos chegaram e a salvaram. A partir de então, a ex esposa, herdou tudo de Barba Azul, pois este não possuía família,

(...) razão por que sua mulher se tornou dona de todos os seus bens. Empregou parte deles no casamento da sua irmã Ana com um jovem fidalgo, que a amava desde muito tempo; outra parte na compra do posto de capitão para seus dois irmãos, e o resto no casamento dela própria com um homem muito distinto, que lhe fez esquecer o mau tempo que passara com Barba Azul. (PERRAULT, 1697, p. 4.).

Ao compreender o conto, segundo Perrault, nos é possível visualizar com mais certeza o que estamos conceituando como “pano de fundo”<sup>16</sup> de *Blaubart*. A história ora apresentada conta sobre um homem e uma mulher que se apaixonaram e se casaram, mas

---

<sup>16</sup> As aspas aqui colocadas para referenciar a um termo o qual é falado comumente e, por não se tratar propriamente como um termo acadêmico, as aspas nos ajudam a entender seu lugar originário: a linguagem coloquial.

não somente isso, nos revela também sobre as relações existentes entre os dois sujeitos e as consequências destas ações.

A proposta de Bausch é semelhante. Ao apresentar o título *Blaubart* ao espectador, é possível identificar o fato de se remeter a uma “história de fadas”<sup>17</sup>, que é, provavelmente, conhecida por grande parte do público, pois podem já ter lido ou ouvido quando eram crianças. Esta questão constrói a dimensão de um signo comum em sua narrativa. Trabalhar com o que é comum ao ser humano, significa aproximar estes sujeitos de sua obra, pois esta se tornará comum a eles também. Para mais, incita no espectador problemáticas como “por que este tema e não outro?”, “o que esta movimentação quer demonstrar?”, “há relação com o conto?”, “há relação com a minha realidade?”, entre outros questionamentos.

A coreógrafa direciona o público para a compreensão daquilo que mediará sua coreografia. Ao compreender o “pano de fundo”, a sensibilidade do espectador é atizada, levando-o para o lugar comum, fazendo com que suas reflexões e questionamentos sobre os movimentos contemporâneos presentes na coreografia tenham origens, isto é, um tema, um contexto, um despertar de análise. Podemos ver, pois, que as sequências coreográficas de Bausch não são lançadas em palco sem um elo que as interligue. O elo de *Blaubart* é a análise dos conflitos entre a figura feminina e a figura masculina mediante a dimensão humana do ser, e esta perspectiva possui como ponto de partida comum ao espectador o conto do Barba Azul.

### **As relações entre as figuras feminina e masculina em cena**

Se retornarmos a *cena 1*, no momento em que a bailarina é abraçada pelo bailarino, de maneira intensa, podemos associar a cena com a relação entre Barba Azul e, não somente com a sua atual esposa, mas com todas as anteriores. A relação do homem com estas era intensa, seguida da dominação da figura masculina sobre a figura feminina.

---

<sup>17</sup> O termo se refere aos contos os quais estamos acostumados a ouvir quando crianças, como “história de fadas” ou “contos de fadas” como A Branca de Neve e os Sete Anões, Chapeuzinho Vermelho ou Cachinhos de Ouro. O conto do Barba Azul, ao nosso ver, se encaixa nestas “histórias de fadas” que ouvíamos quando crianças. Por isso também a utilização das aspas, pois não se tratando de um termo acadêmico, é necessário que expliquemos o seu uso.

Se o bailarino está fortemente abraçando e arrastando a bailarina, esta parece estar cansada, diante de uma tentativa de fugir dos braços do bailarino: suas mãos se encontram na cabeça deste, como se esta estivesse sendo empurrada enquanto arrastam. Porém, ao estar em uma relação de dominância *versus* submissão, uma vez que o marido é um assassino e poderá matá-la a qualquer momento, indagamos, como sair dessa?

Na sequência de Bausch tal ideia é respondida. Mais ao final da *cena 1*, o bailarino muda de posição, debruçando-se de costas sobre a bailarina, com os braços e pernas soltas. A bailarina, com as mãos em volta de seu pescoço arrasta-se e puxa-o: tal movimento aparenta representar a tentativa de morte de Barba Azul, executada de forma bem-sucedida pela bailarina. Este fragmento nos remete ao conto de Perrault, no qual Barba Azul é morto<sup>18</sup>.

Se tomarmos o conto, dada as primeiras movimentações desta cena, as quais são representadas com o bailarino sobre a bailarina, podemos associar ao início do conto a partir da tentativa do homem de cercar a liberdade da esposa, pois esse escondia um grande segredo. Ao fim do conto quando a esposa tenta de todas as maneiras buscar ajuda para matar o homem que, além de ameaçá-la de morte, matou todas as esposas anteriores. Esta parte de Barba Azul pode ser representada em *Blaubart* quando o bailarino muda a posição de seu corpo sobre o da bailarina, o que aparenta indicar que a mesma exerce uma tentativa de matá-lo. No conto, a mais caçula das irmãs consegue livrar-se de Barba Azul a partir dos irmãos que chegam para salva-la, e em *Blaubart* percebemos este momento do conto representado pela imagem do bailarino arrastado, como se estivesse morto.

Para aprofundar nossa análise, descreveremos a segunda cena selecionada por nós, nomeada por *cena 2*. O bailarino principal se encontra praticamente na mesma posição que citamos inicialmente, contudo está sentado na cadeira e com as mãos no toca-discos. Várias bailarinas, que antes não apareciam no palco pois estavam entre os vãos deste, começam a cair ao chão que ainda está cheio de folhas secas. Elas caem de vários cantos

---

<sup>18</sup> O curioso nesta parte coreográfica é que quem provoca a morte de Barba Azul é a própria esposa, representada pela bailarina principal. Ao contrário do conto, no qual os irmãos matam Barba Azul em nome da irmã caçula. Vemos aqui o exercício de Pina Bausch em contrariar os desfechos (do conto para a coreografia), instigando o espectador a notar estas diferenças e comparar seus desfechos também.

diferentes do palco e gritam de forma que não conseguimos identificar se de dor ou prazer.<sup>19</sup>

A música é tocada de novo pelo bailarino e as bailarinas passam a correr no palco. Quase todas dividem o espaço entre as paredes e dependuram-se nelas como se fossem um objeto preso a elas. Enquanto isso, a bailarina principal corre para os braços do bailarino - que antes estava sentado e agora, com o mover da câmera, já aparece em pé no centro do palco. Ela apoia-se em sua perna e consegue impulso para se colocar acima dele, sendo que ambos executam a posição de dama e cavalheiro, a qual estamos habituados a ver na Dança de Salão<sup>20</sup> e o bailarino, apoia o seu pé para que a bailarina permaneça acima dele.

**Figura 3:** *Blaubart* (1977): Objetificação da figura feminina



---

<sup>19</sup> Esta identificação feita por nós potencializou outras problemáticas como “porque o riso é aproximado ao gozo, ou seria ao desespero?”, “estaria tal movimentação associada a próxima sequência exercida pelos bailarinos (o ‘círculo de costura’)?” ou ainda “seria o riso e o gozo elementos opostos ou elementos que estariam em dialética tendo em vista as relações humanas?”. Porém, neste trabalho não há espaço para nos ocuparmos a fundo destes questionamentos, como também não faz parte de nosso enfoque. Tais questões poderão ter espaço em um futuro trabalho de mestrado.

<sup>20</sup> Neste tipo de dança estamos acostumados a entender que na relação dama-cavalheiro quem guia é o cavalheiro e a dama somente é conduzida a fazer os passos. Tal percepção é ultrapassada, pois atualmente busca-se a compreensão de que ambos atuam de maneira recíproca no movimento, tanto o cavalheiro pode guiar a dama, quanto a dama pode guiar o cavalheiro. Em *Blaubart* a percepção utilizada é a que o cavalheiro conduz a dama, por se tratar de uma coreografia que discute as relações de dominância entre a figura feminina e a figura masculina.

É iniciada a dança “entre” os bailarinos principais e optamos aqui pelo uso das aspas pois, chega a nós visualmente que é somente o bailarino que a conduz a partir de seus pés ao chão. Os movimentos da bailarina estão apoiados nas mãos do bailarino, tornando-a como se fosse um objeto sendo levado a dançar, pois, ao público, não aparenta que a bailarina esteja fazendo algum tipo de movimentação, somente o bailarino.

Alguns segundos depois, todas as bailarinas ora dependuradas, como colocado na Figura 3, caem ao chão, juntamente com a bailarina principal. Esta movimentação nos remete a objetos como uma blusa de frio ou uma echarpe que, uma vez expostas diante de uma janela aberta na qual esteja ventando fortemente, caem ao chão com facilidade. Outro exemplo é o da toalha que, caso não seja pendurada firmemente na parede do banheiro, cairá facilmente ao chão, caso alguém esbarre nela.

Nas coreografias de Pina Bausch serão comuns estas associações das cenas coreográficas ao cotidiano do espectador, ou seja, este poderá identificar situações que acontecem em sua rotina através das cenas apresentadas na coreografia. E cenas que não representarão necessariamente e literalmente tal situação, mas que poderão estar representadas metaforicamente, a partir do signo coreográfico. Assim,

A dança-teatro de Pina Bausch dá a sua contribuição para o resgate da percepção, pois revela regras sociais internalizadas e o comportamento das pessoas. **As experiências apresentadas tornam-se experienciáveis pelo espectador.** (SILVEIRA, MUNIZ, 2013, p. 117.). (grifos nossos).

Na *cena 2* podemos identificar, portanto, o signo da figura da mulher associada a um objeto pela figura do homem, podendo ser vista como um objeto tanto para engrandecer a figura masculina (sequência dos bailarinos principais dançando a dois, como se a bailarina não se movimentasse) ou como vários objetos dispostos ao uso da figura masculina (as várias bailarinas dependuradas na parede como se fossem echarpes ou toalhas como se esperassem para serem usadas).

Sobre a afirmação presente na citação de Muniz e Silveira sobre o revelar das regras sociais internalizadas e o comportamento das pessoas, é que nos direcionamos para a próxima cena de “*Blaubart*”, a *cena 3*. As bailarinas, neste momento, começam a se

vestir com vestimentas de cores escuras e opacas<sup>21</sup> e, enquanto isso, seguem em direção ao bailarino que está sentado de frente para o toca-discos mais uma vez, ocupando uma parte do palco. Todas, com exceção da bailarina principal, posicionam-se muito próximo ao bailarino principal e passam a fazer um gesto com as mãos que nos lembra o ato de costurar, momento este demonstrado na Figura 4. O que intriga o espectador é que este gesto é feito no bailarino, como se este fosse a própria costura.

**Figura 4:** *Blaubart* (1977): Costureiras e o homem-retalho (00:26:25)



FONTE: *Blaubart* (1977)

A câmera move-se para o outro lado do palco e agora podemos ver a bailarina principal fazendo uma movimentação que se inicia com os braços para baixo e, após alguns suspiros, levanta-os para cima. O gesto desperta no espectador a sensação de agonia mesclada ao chamado de socorro. Atrás podemos ver agora vários bailarinos entrando em palco<sup>22</sup>, todos de mãos dadas e em fila com as cabeças baixas.

Ora, tal costura não se dá apenas em segundos de cena, mas em décadas de história. Ao nosso ver, o bailarino representa o signo da supremacia masculina, e sua ação passiva em ser costurado demonstra que não é necessário um grande esforço dele para essa representação, pois não é somente ele que constrói sua supremacia. Encontramos,

---

<sup>21</sup> Estas vestimentas já estavam em suas mãos quando dependuraram-se nas paredes, nesse sentido, não saíram do palco para buscar o figurino. Acreditamos que o fato de não saírem possa ter sido uma escolha proposital advinda de Pina Bausch, para que não houvesse uma quebra na sequência coreográfica e na exposição dos signos coreográficos.

<sup>22</sup> Na coreografia até então não havia a presença de bailarinos, somente do bailarino principal.

pois a dupla face de análise: esta também é construída através do ato de costurar das bailarinas. Para mais, esta é histórica, pois se analisarmos nossas próprias relações e ações em comunidade, veremos determinados padrões de comportamento, o quais ressaltarão ou não opressões como o machismo, o racismo, a xenofobia, a LGBTfobia, entre outras opressões<sup>23</sup>. A figura masculina tida como figura dominante é um signo construído historicamente, reflexão que podemos trazer para discussão não somente neste trabalho monográfico, mas para espaços além dele.

Praticamente durante os mesmos instantes da cena representado o signo da supremacia, temos a figura da bailarina agonizada: seria sua movimentação uma reação à ossificação da dominância masculina no imaginário social? O signo da supremacia masculina está sendo representado ao seu lado, no mesmo palco, seria, pois, uma reação de indignação ao que é representado ou seria um grito de socorro do gesto? Acreditamos que ambos.

A câmera retorna para o bailarino principal e as bailarinas costureiras. Uma delas sai do “círculo de costura”<sup>24</sup> que foi montado e corre para de trás dele. Ela senta nas folhas secas e, seguindo a melodia, anda, como se rastejasse sentada em direção ao “círculo”. Quando ela para o movimento, a música também para, e se não estivermos atentos, nos esquecemos que é o bailarino principal que a está regendo, pois, a câmera não o capta neste momento. Logo em seguida, várias outras bailarinas do “círculo” correm em direção a ela e se sentam ao seu lado.

A música é iniciada novamente e as bailarinas, agora juntas, rastejam em direção ao bailarino, com seus olhares fixos nele. Mais uma bailarina sai do “círculo” e se adere ao movimento. A música volta e todas as bailarinas rastejam mais uma vez e quase atropelam o bailarino, o qual puxa a sua cadeira e o toca-discos para que não seja incomodado. A música para, todos param. A música volta, as bailarinas se arrastam mais uma vez fixas no alvo, o alvo foge. A música para, o movimento se repete. Novamente a música para e este movimento se repete pela última vez, pois as bailarinas se levantam e voltam para a mesma posição do “círculo de costura”. É possível perceber a comodidade do bailarino ao ser, metaforicamente, costurado pelas bailarinas, assim como também há

---

<sup>23</sup> Apesar da breve citação sobre várias vertentes de opressão, nosso foco neste trabalho não será analisa-las a fundo, nos restringiremos no que diz respeito as relações entre a figura feminina e a masculina, suas relações de poder e opressão.

<sup>24</sup> Aspas utilizadas para referenciar a posição coreográfica da cena em questão.

comodidade do lado das “bailarinas costureiras”<sup>25</sup>, pois em sua face vemos que o ato de costura é um ato comum, como se tivessem experiência neste tipo de trabalho há muito tempo, isto é, um trabalho destinado à mulher.

Nos intrigou ver as bailarinas se movimentando até o ponto de estarem todas juntas: elas quebram com a figura do “círculo de costura” anteriormente mostrado, deixando o bailarino sozinho. Quando se movimentam em direção ao bailarino, identificamos o volume presente no ato de estarem todas juntas, deixando o bailarino principal amedrontado diante disso, o qual se afasta com a cadeira. Se de um lado temos a supremacia masculina estagnada no imaginário social, do outro temos a escolha da figura feminina que não se conforma com esta permanência nas relações entre o homem e a mulher e se manifesta contra, provocando a transformação social. Assim, o signo na *cena 3* pode ser considerado o ato de transformar aquilo que está enraizado em movimento.

Permanências e transformações permeiam a *cena 4*. Ainda com as inúmeras folhas secas espalhadas ao chão, vemos uma bailarina no palco vestida com um vestido vermelho, a qual coloca uma cadeira no centro do palco. Os restantes são bailarinos, homens e mulheres, vestidos com vestes opacas, pretas e cinzas. Enquanto a dançarina principal dança e corre de um lado para o outro, os demais pulam em seus lugares e somente os homens gritam *ich*<sup>26</sup>, já as mulheres nada gritam. Por fim a dançarina de vermelho corre em direção à cadeira e senta nesta, um dos homens vai até ela, sentando-se sobre ela e na cadeira, como se não percebesse a presença da mulher. Neste momento somente a figura do homem sentado aparece por inteiro. Por fim, a dançarina se desliza para o lado como se estivesse escorrendo e cai no chão como um “peixe fora d’água”<sup>27</sup>.

Analisamos que o grito do *ich* é exercido pelos bailarinos e ressalta o seu tom superior sobre a figura feminina, mas tal ato também é neutralizado pela figura da mulher, uma vez que esta não se manifesta diante disso<sup>28</sup>. Ora, dada a natureza destas ações,

---

<sup>25</sup> Aspas devido a opção de uso deste conceito para referenciar as bailarinas, neste momento, na posição de costureiras.

<sup>26</sup> Tradução do alemão: eu.

<sup>27</sup> Aspas indicando uso de expressão.

<sup>28</sup> O que fica mais explícito, posteriormente, através do corpo das bailarinas: todas em fila, com a coluna encurvada, cabeça abaixada e braços colocados para baixo, dirigindo-se para fora do palco. Esta posição pode ressaltar a posição inferior que se colocam as mulheres perante o signo da supremacia masculina que é apresentado na coreografia.

representadas neste signo, identificamos que estas também estão inseridas em nossa rotina social<sup>29</sup>.

Mediante a situação representada na cadeira, notamos que o dançarino ao sentar na dançarina se alinha em posição mais alta, superior e, quando ela cai ao chão, se coloca em posição inferior, pois seu suporte não está mais lá. Posto isto, notamos a relação de domínio impregnada na situação e, nos cabe problematizar: Quem exerce tal domínio? O homem que senta e inferioriza a mulher, garantindo sua superioridade masculina, ou a mulher que serve como um suporte para o mesmo e, uma vez não se apresentando mais nessa condição (o momento em que a bailarina cai como gelatina no chão), impõe ao homem a “inferioridade comum”<sup>30</sup>?

Mais à frente, haverá outro momento na coreografia, o qual remete a cena de que falamos, e a chamaremos de *cena 5*. Neste momento várias bailarinas entram com cadeiras e as colocam no palco, porém todas estão rindo escandalosamente, o que incita o espectador a problematizar: por que elas riem? Por que de forma exacerbada? Em seguida, sentam nas cadeiras e continuam rindo, até que os bailarinos entram e sentam em cima delas como se estas fossem a própria cadeira – ou seja, o próprio objeto, assim como na cena descrita anteriormente.

A partir do momento que a figura das bailarinas é apagada pelos bailarinos, a risada exagerada para, causando estranhamento naquele que assiste<sup>31</sup>. Após alguns

---

<sup>29</sup> Consideramos a posta rotina social neste trecho como comportamentos padrões de serem vistos em nosso cotidiano, a exemplo de casos como a mulher que obedece ao marido pelo fato dele ser a figura masculina da relação ou a mulher que acredita que, estando em uma posição de submissão seja, por isso, considerada uma “mulher de respeito”, como estamos acostumados a ouvir em nosso meio social. Não é somente em sequências Bauschianas que encontramos os signos coreográficos, porém em nossa realidade estes também estão presentes.

<sup>30</sup> Em “inferioridade comum”, o “comum” refere-se a apenas mais um homem sentado em uma cadeira como qualquer outra pessoa, pois não se senta em cima de nada. A “inferioridade” refere-se à posição nesse momento posta ao homem que, antes admitia uma posição superior (tendo como base a mulher). Esta posição é considerada pela figura masculina (a interpretação do bailarino na coreografia) como inferior, uma vez que identificamos que o signo masculino em *Blaubart* está associado ao signo da hegemonia masculina. Uma vez mais alto, o bailarino representa estes signos de superioridade masculina, uma vez mais baixo representa a “inferioridade comum”. O “comum” neste conceito pode ser associado idealmente ao conceito e noção de equidade social devido ao “‘comum’ (...) [referir-se] a apenas mais um homem sentado em uma cadeira como qualquer outra pessoa, pois não se senta em cima de nada” (RIBEIRO, 2018, p.26). Coube a nós repetir nossa própria explanação para o melhor entendimento do leitor. O conceito de “inferioridade comum” também necessita de uma pesquisa mais aprofundada para o nosso melhor entendimento.

<sup>31</sup> O estranhamento é outra característica da noção Brechtiana de Teatro, assim como a quebra da 4ª parede.

segundos, elas começam a deslizar ao chão (também como se fossem gelatinas), até que caem, como podemos ver na Figura 5 e mais especificamente na Figura 6. Os homens se levantam e saem do palco. Passados mais alguns segundos entra um único bailarino em palco e retira as cadeiras. As mulheres se levantam lentamente e encurvadas como que em posição de inferioridade deslocam-se em forma de fileira, de mãos dadas, até saírem do palco.

**Figura 5:** *Blaubart* (1977): Apagamento do feminino I (1:12:48)



FONTE: <http://figurationen.ch/hefte/0801/k-rper-geschichte-ged-chnis/>

**Figura 6:** *Blaubart* (1977): Apagamento do feminino II



FONTE: <http://www.pina-bausch.de/en/pina/oeuvre/>

A risada é exercida fortemente, de maneira forçada, fazendo-nos identificar que esta não se dá espontaneamente, muito menos com alegria. O riso pode ser associado, então, ao desespero mascarado de conformidade social. Ora, se me conformo, não significa imediatamente que aceito o que me é colocado: a conformidade pode representar a aceitação recíproca entre os dois lados ou somente a aceitação de um lado. A adequação sujeita a apenas um lado, optamos por conceituar como a imposição de uma conformidade ou o privilégio de uma conformidade. No desenrolar da cena, vimos que o privilégio ou imposição da conformidade se encontra presente na figura do homem, o qual grita a supremacia através do *ich* exacerbado e senta-se sobre a bailarina, ressaltando a sua posição de dominância sobre a figura feminina.

Para nós, então, fica claro o debate de gênero acerca das desigualdades sofridas pela mulher na sociedade, mas não somente isso. Do outro lado temos a força que a mesma apresenta, como vimos quando as bailarinas caem ao chão, como se estivessem escapado desta imposição, ainda que aparentem estar casadas. Por vezes, a figura feminina é apagada pelas conformidades ou imposições sociais, no entanto, temos também as vezes em que a mesma se manifesta, causando as transformações sociais e o movimento do processo histórico. Bausch instigará àquele que assiste perspectivas sobre as relações humanas e os conflitos entre a figura feminina e a masculina, apresentando, assim, diferentes visões sobre uma mesma sequência coreográfica.

### **A morte da Esposa de Barba Azul em Bausch**

A *cena 6* é a última sequência coreográfica de *Blaubart*. As folhas continuam espalhadas no palco, estando presentes em toda a coreografia. A cadeira se encontra praticamente no meio do palco, assim como nas cenas anteriores, e os bailarinos estão agora em pares binários (dupla composta por uma mulher e um homem). Todos os pares estão abraçados ao chão, cada qual com o seu respectivo parceiro. Esses fazem movimentos como se estivessem entrelaçando-se um no outro, sendo movimentos que lembram a *cena 1* da coreografia, quando o bailarino e a bailarina principal se abraçam ao chão. Os pares ocupam várias partes do palco.

Enquanto isso, a bailarina principal se localiza em pé, à frente da única cadeira em palco e o bailarino principal passa recolhendo os vestidos que ora são vestidos pelas

outras bailarinas, ora são tirados e dispostos ao chão. Um pouco antes deste signo coreográfico que estamos a pontuar, os vestidos já estão no chão, espalhados pelo palco. A bailarina está com as mãos encurvadas à frente, como se segurasse dois candelabros e sua cabeça está totalmente abaixada, deixando seus cabelos jogados ao ar em direção ao chão.

Após juntar todas as vestimentas, o bailarino as dispõe ao lado da bailarina. Ele pega o primeiro vestido, arruma-o e o veste nela. Esta não apresenta expressão, aceitando ser vestida e assemelhando-se a um manequim. Ele pega o segundo vestido e repete o movimento. Neste momento o restante dos bailarinos que estavam deitados em pares no palco, separam-se e levantam-se aos poucos. As bailarinas saem e os bailarinos fazem a pose típica do cavalheiro da Dança de Salão<sup>32</sup>, contudo, saem suas damas e iniciam sozinhos os movimentos como se dançassem uma solitária Valsa.

O bailarino principal não para seu movimento e continua a vestir a, agora, “bailarina-manequim”<sup>33</sup> com os demais vestidos. Os bailarinos param a Valsa solitária e deitam-se demoradamente ao chão. Se levantam, vão ao encontro das bailarinas que estão nos vãos do palco e iniciam uma Valsa a dois, com as mulheres acima deles, como uma referência à *cena 2*. Essas abaixam-se e alguns pares dançam em conjunto, já outros separam-se e dançam a Valsa separadamente.

A bailarina que interpreta a Esposa de Barba Azul não para de ser vestida pelo personagem que consideramos o próprio. Os bailarinos saem do palco e, logo após, sai também o bailarino principal o qual, em seguida, volta levando o toca-discos consigo. A bailarina sai do palco e entra novamente trazendo vários travesseiros nos braços e entrega-os aos bailarinos (mulheres e homens) que se encontram novamente no palco, com as faces voltadas para a parede, de costas ao público. Após a entrega, a “bailarina-manequim” encontra-se com o bailarino principal em frente ao toca-discos e este a abraça, assim demonstrado na Figura 6.

---

<sup>32</sup> A pose a qual estamos nos referenciando é a padrão para dança a dois em vista de qualquer modalidade da Dança de Salão. O homem coloca o braço esquerdo reto, segurando a mão direita da dama e, por meio disso, indica em qual direção devem ir. Seu braço direito encontra-se nas escápulas da dama, a qual repousa seu braço esquerdo no braço direito do cavalheiro. Tal pose é base de apoio para o exercer de qualquer movimento da dança a dois pois facilita a conexão entre os parceiros.

<sup>33</sup> Aspas devido a opção de uso deste conceito para referenciar a bailarina, neste momento, na posição de manequim.

**Figura 7:** *Blaubart* (1977): A morte da Esposa em Bausch (1:23:40)



Fonte: *Blaubart* (1977)

O restante dos bailarinos, com os travesseiros, passa a correr de um lado para o outro e batem contra a parede. A câmera volta-se aos bailarinos principais e o homem sacode a mulher como se estivesse tentando acordá-la. Em seguida deita a moça no chão enquanto os bailarinos iniciam movimentações diversas em pares. A câmera enfoca os bailarinos principais e o homem bate palma em direção a face da mulher, tentando acordá-la. Arrasta-a pelo palco, demonstrando desespero com a bailarina desacordada e bate palmas repetidamente<sup>34</sup>. Para cada palma, o restante dos bailarinos faz uma movimentação ou uma pose em palco.

Esta sequência de movimentação se repetirá por diversas vezes. Ao fim, não há um desfecho nítido como nos repertórios clássicos<sup>35</sup>, porém, as luzes do palco vão se apagando aos poucos, enquanto a sequência continua. Com todo o palco escuro, os bailarinos param na pose em que estavam na última batida de palma, cada qual em uma pose diferente. Encerra-se, pois, a obra coreográfica.

---

<sup>34</sup> Segundo Kátia Canton, citada na obra de Fernandes, tal gesto também lembra ao espectador uma criança que sabe que fez algo errado e tenta desfazer, como se fosse somente uma brincadeira.

<sup>35</sup> Normalmente, nestes repertórios o término é indicado com uma pose de todos os bailarinos ou através de uma pose da dupla do *Pas de Deux* (tradução: passo a dois). Após isso, todos juntam-se e agradecem em um movimento a plateia pelo comparecimento. Não há o agradecimento padrão nas coreografias Bauschianas, pois o intuito é quebrar com este padrão da narrativa coreográfica clássica e estimular a reflexão ao público.

Porque a personagem da esposa de Barba Azul é morta em Bausch, uma vez que no conto de Perrault quem morre é, na verdade, o esposo? A figura feminina, simbolicamente, morre enquanto a figura masculina sobrevive. Assim, qual questionamento Pina Bausch incitou ao espectador a partir dos conflitos relacionais, entre tais figuras de gênero, expostos em *Blaubart*?

## CAPÍTULO II

### História, significação e engajamento da Dança-Teatro alemã

A história da Dança-Teatro não tem início em Bausch, nem esta foi a inventora da vertente. Podemos considerar que o exercício de reflexão sobre a Dança e o Teatro em movimento possui raízes na Dança Moderna.

O final do século XIX e o início do século XX representaram um período de relevantes mudanças no âmbito das artes, o qual foi marcado pela experimentação artística e o surgimento de importantes teorias em diversas áreas. Era experimentado o cruzamento entre as vertentes artísticas, então, Dança poderia ser misturada ao Teatro; Cinema misturado à Dança; Cinema misturado ao Teatro; Dança misturada à Arquitetura, dentre outros. A nova experimentação buscava ultrapassar as delimitações estéticas da Dança.

A Dança Moderna acompanha o movimento das vanguardas artísticas, as quais buscavam uma mudança e o rompimento com antigas tradições. Haverá o questionamento dos ideais do Balé Clássico, considerados elementos virtuosos, os quais representavam uma estrutura pautada na grandeza do movimento e em seu caráter idílico. Assim,

(...) na dança, a quebra e a mudança vêm em relação à codificação do *ballet* clássico tanto nas questões de abordagem técnica quanto nas de abordagem poética. O bailarino moderno desce da sapatilha e coloca os pés descalços no chão, utiliza contrações, torções e desencaixes do eixo central do corpo, características diretamente opostas aos elementos trabalhados no *ballet*. (MEDEIROS, 2012, p. 10.).

Buscava-se a quebra, o rompimento e a revolução sobre o pensar e exercer a dança. Entretanto, acreditamos que o romper de uma estrutura não se dá ausente do embasamento histórico. Ao falar de uma ruptura - seja esta estética, econômica, social, política ou cultural, estamos afirmando também sobre uma sociedade, uma história, pois “sociedade e história são, definitivamente, realidades inseparáveis” (AROSTEGUI, 2006, p.255). Ora, como falaríamos de uma obra artística por si só, sem analisar os aspectos que influenciaram esta arte?

Ao pensar a Dança-Teatro, buscamos também compreender sobre a sociedade a qual viveram os pensadores que potencializaram esta vertente, sobre suas trajetórias e o processo que os levaram a refletir sobre uma nova expressão na Dança.

## **O pensamento moderno da Dança-Teatro**

Acreditamos que o período entre o fim da Primeira Guerra Mundial e o início da Segunda Guerra Mundial (período entre guerras<sup>36</sup>) marcaram a Dança Moderna alemã, pois a arte será considerada, a partir deste momento, como uma resposta às crises e tensões sofridas pelo país. Ao buscar a liberdade corporal, a maior expressão do corpo e o que poderia ser descoberto e explorado neste, vemos que o movimento da dança moderna declara sua radicalidade de pensamento em consequência aos tempos sombrios vividos nesta época.

Nos deparamos, pois, com a mediação da arte com o seu contexto histórico, por meio de diferentes formas de experimentação, criação e exploração da liberdade do indivíduo em vista do movimento e do conhecimento de seu corpo. É nesse sentido que surgirão teorias e metodologias sobre um novo sentido de se movimentar. O trabalho de pensadores da dança moderna como Rudolf von Laban, Kurt Joss, Mary Wigman e Pina Bausch ganharão maior reconhecimento e focaremos nossas análises nestes pensadores.

Rudolf von Laban, considerado o pai da Dança Moderna e da Dança-Teatro alemãs, contribuiu fortemente para o reconhecimento da dança, sua autonomia e emancipação artística, sendo considerado um dos primeiros teóricos na área da dança. O dançarino e coreógrafo desenvolve suas teorias de sistematização do registro coreográfico pautado na harmonia espacial e na dinâmica de movimento. Já encontramos o termo Dança-Teatro nos estudos de Laban “como uma forma de arte independente de qualquer outra, baseada em correspondências harmoniosas entre qualidades dinâmicas de movimento e percursos no espaço” (FERNANDES, 2007, p.20.).

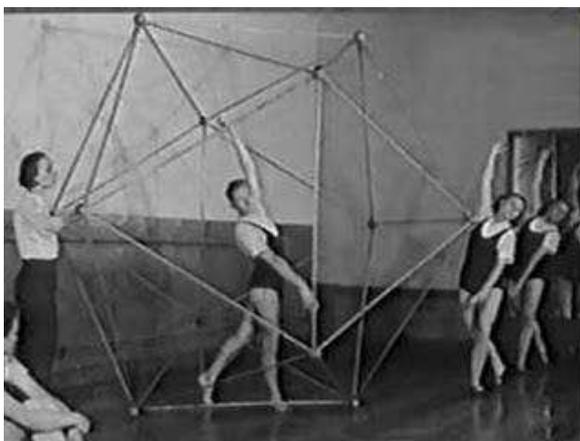
O dançarino e coreógrafo desenvolve uma “gramática” para a dança, sendo esta composta por quatro conceitos principais: 1) “coreutica”, isto é, o estudo dos movimentos corporais, emocionais e mentais em harmonia com o espaço; 2) “eucinéica”, estudo da

---

<sup>36</sup> Consideramos neste o ano de 1918 e o pós 1ª guerra, o de 1939 e o início da 2ª guerra e o de 1945 e o pós 2ª guerra.

dinâmica e do ritmo; 3) “coreosofia”, considerado o saber ou o conhecimento da dança em si; e 4) “coreologia” como a linguagem, sintaxe e gramática da dança-teatro (SANCHÉZ, 2010, p. 2-3.). Estas teorias ficaram conhecidas como a *Laban Notation*<sup>37</sup>, e tanto o pensador quanto seu método são grandes referências na área da Dança. Na figura 7 vemos o icosaedro de Laban e, por meio desta figura geométrica, o pensador acreditava ser possível realizar a movimentação do bailarino a partir de seus vértices.

**Figura 8:** A dinâmica do movimento Labaniano no icosaedro



FONTE: <http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html>

Os trabalhos de Laban surgem como uma resposta ao contexto da Primeira Guerra Mundial o qual se encontrava inserido. Contudo, posteriormente “ seu trabalho não coaduna com o regime Hitlerista, uma vez que prevalece em sua proposta a ideia da unidade do homem com o universo e não a sua desintegração” (SANCHÉZ, 2010, p. 5.). Assim, as teorias Labanianas não foram bastante conhecidas na Alemanha Ocidental pós Primeira Guerra, devido à emigração de diversos artistas em decorrência da quebra política e artística forçada pelo governo nazista, em meio ao período da 2ª Guerra Mundial. Neste período, Laban encontrou acolhimento na Inglaterra.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Em nossa pesquisa encontramos explicações sobre este método nas autoras Juliana Carvalho Franco da Silveira, Lícia Maria Morais Sánchez, Ciane Fernandes e Marina Milito de Medeiros.

<sup>38</sup> É interessante pontuar também a influência da Revolução Industrial nos trabalhos de Laban. Segundo Medeiros, o pensador pesquisou sobre os impactos sociais e do trabalho em linhas de produção e se questionou como a mecanização dos movimentos poderia influenciar os sujeitos. Partiu da observação de operários que trabalhavam nas linhas de produção e desenvolveu o conceito de “esforço”, o qual poderia se aproximar do impulso original do movimento, da origem interna do gesto.

Mary Wigman, aluna de Laban, é considerada como uma das principais representantes da *Ausdruckstanz*<sup>39</sup>, sofrendo, assim, influências desta Dança Expressionista. A pensadora buscará a investigação do movimento e a exploração da individualidade, mesclando-os com a busca pela expressão dos conflitos da alma humana - particularidades que encontramos no expressionismo. Na figura 7 vemos uma de suas obras, a qual contemplou tais investigações.

**Figura 9:** Hexentanz (1913, Mary Wigman): A dança da feiticeira



FONTE: <https://nycdancestuff.wordpress.com/2016/05/24/mary-wigman-the-beginning-of-german-expressionism-movement-in-dance/>

No II Congresso de Dança, organizado por Kurt Joss em *Essen*, em 1928, Wigman afirmou que a Dança Moderna e a Dança de Expressão eram incompatíveis com o Balé Clássico. Ao buscar a individualidade e o sentimento distante das delimitações estéticas, a pensadora, com o objetivo de expressar experiências pessoais, introduz em suas obras o uso de movimentos do cotidiano. Em suas aulas, assim como Bausch, propõe aos seus alunos o trabalho com suas potencialidades individuais em busca de um movimento próprio. Compreendemos, então, Wigman como uma dos antecessores da Dança-Teatro Bauschiana.

---

<sup>39</sup> Tradução: Dança de Expressão.

Esta é considerada por Fernandes como “uma rebelião ao balé clássico, buscando uma expressão individual ligada a lutas e necessidades humanas universais” (FERNANDES, 2007, p.20.).

Com a influência dos movimentos antinazistas durante a Segunda Guerra Mundial na Alemanha, Wigman fecha sua escola em Nova Iorque, pois seu trabalho cai no esquecimento, principalmente fora da Alemanha, pois

Depois da II Guerra Mundial, no mundo inteiro, qualquer acontecimento que relembresse a cultura germânica era associado ao holocausto, à morte em massa, e a uma grande perda humana. É natural que então na Alemanha do pós-guerra a reconstrução da dança tenha sido de certa forma redirecionada para o *ballet*. Os temas que o *ballet* tradicional usava eram mais leves: ninfas, Bonecos, cisnes, Sílfides. (PEREIRA, 2010, p.30. *Apud*: MEDEIROS, 2012, p. 10.).

Nesse sentido, não havia o interesse em uma dança que falasse sobre a miséria e os sentimentos de um povo pertencente a um país dilacerado e desagregado. Podemos já ver que as consequências das Guerras Mundiais afetaram o meio artístico.

Kurt Joss, estudou dança com Laban e foi um dos principais colaboradores de sua obra. Joss foi um dos que participou da emigração dos artistas e contribuiu para a herança de Laban na escrita de seus trabalhos, pois, como Roselee Goldberg afirma, as teorias Labanianas se apresentavam mais como um conhecimento escondido e preservado em materiais de alguns professores de Dança do que uma obra consistente e publicada, sendo pois, necessária a contribuição destes professores para a totalidade de sua obra.

Com a ascensão do regime nazista, Joss se retira da Alemanha e leva para a Inglaterra o seu trabalho com Sigurd Leeder e mais vinte e três estudantes da escola *Folkwang*<sup>40</sup>. Lá abre novamente a escola *Joss-Leeder School*, onde continuou a trabalhar seus métodos coreográficos. Alunos do mundo inteiro passam a se ingressar na escola, porém, durante a Segunda Guerra, a Inglaterra se fecha para questões políticas.

Ao retornar para a Alemanha em 1949, após a Segunda Guerra, assume outra vez seu cargo de diretor da *Folkwang* e inicia um trabalho interdisciplinar. Essa experimentação possibilitou o diálogo da Dança Moderna com a Dança Clássica, como também da Dança com o do Teatro. Acreditou, pois, na capacidade de construção de uma nova linguagem utilizada para a Dança Moderna, tendo como base o Balé Clássico.

---

<sup>40</sup> Escola que surgiu na cidade de Essen, Alemanha. Possuía como intuito a união entre as diversas vertentes artísticas, como a Dança, a Música e o Teatro. Joss era o diretor do Departamento de Dança e Leeder o seu assistente.

Ora, mas se, quando falamos em Dança-Teatro alemã, nos referimos à ruptura das estruturas clássicas, como manteremos o clássico como um dos aspectos base para estruturar a revolução na Dança Moderna? Pode soar contraditório ao leitor, o duplo sentido no ato de continuar para romper, mas esclareçamos.

Tomamos Hercoles para esclarecer tal questionamento, a qual argumenta sobre um pensador barroco do século XIII que já possuía pensamentos modernistas: Jean Georges Noverre. Noverre voltava os olhos para a técnica somada a expressividade perante a perspectiva coreográfica, desse modo, propôs o Balé de Ação. Escreveu as “*Cartas sobre a Dança e os Balés*” – publicadas posteriormente em 1959 – e argumentava que a dança deveria negar sua função decorativa como também a execução mecânica dos passos. Deveria, pois, transmitir significados. Desde então, serão fundamentados pensamentos não só de “o que se faz na Dança”, mas “como se faz Dança”, ou seja, técnica e sentido coabitam o movimento. Os estudos Noverrianos nos mostram a tentativa de revolucionar a Dança ainda no século XIII, potencial este que virá à tona no fim do século XIX e no século XX.

A soma da técnica e da expressividade, como colocados por Noverre, permeiam a Dança Moderna e a Dança-Teatro alemã. Não acreditamos que o seguimento moderno negue totalmente o seguimento clássico, mas opõe-se a este: para que o movimento de oposição exista, é preciso existir primeiro o movimento padrão para que a oposição seja possível. Nesse sentido, os pensadores da Dança Moderna, ao se referenciar no padrão já existente, possibilitaram a recriação de um novo movimento. Tendo como base as técnicas do Balé Clássico, estes pensadores recriam suas estruturas e constroem uma nova vertente: a Dança-Teatro alemã.

Assim, a ruptura deste novo seguimento se encontra na negação da mecanização da dança e de seu caráter idílico como apresentado nos grandes repertórios clássicos. Porém, sua continuidade se coloca ao admitir a técnica de ensaio clássica, a qual lida com alongamentos e aquecimentos que exigem a força muscular e são essenciais para o fortalecimento e consciência corporal dos bailarinos. Como Sánchez afirma, ao referenciar-se nas técnicas de Laban:

Mesmo conservando alguns elementos do balé, seu pensamento é o de libertar o movimento das suas rédeas. O corpo e seu movimento na vida, seu principal apoio, devem trabalhar por uma dança “livre”, privilegiando a impulsão natural vinda do

centro do corpo e prolongando-se na direção das extremidades. (SANCHEZ, 2010, p. 2.).

E ainda sobre Bausch:

O balé, como se vê, nunca deixa de estar em pauta. Eterno personagem na história da dança, o balé reaparece ainda nos dias atuais. Pina Bausch, com toda a revolução que faz na dança, ainda o utiliza em sua companhia como um meio de condicionamento físico de seus dançarinos. Mas, ressalve-se, esse fato não tem ligação direta com o seu processo criativo de pergunta e resposta. (SANCHEZ, 2010, p. 9.).

Posto isto, compreendemos que as técnicas clássicas são importantes para a consciência e embasamento corpóreo, contudo, no que diz respeito ao condicionamento físico dos bailarinos. Em relação ao pensamento e o processo criativo vemos que o intuito de um novo sentido de pensar o movimento está presente neste seguimento, pois o uso da técnica clássica não anula a sua proposta moderna.

Para melhor exemplificarmos, *A Mesa Verde* foi a obra mais renomada de Joss e, ao apresentá-la em uma competição em Paris, em 1932, o pensador e seus bailarinos ganharam em primeiro lugar. Joss utiliza dos movimentos de coreografia, derivados do trabalho de Laban, e apesar da coreografia possuir o caráter revolucionário, haverá a utilização de alguns movimentos do Balé Clássico.

Neste trabalho, notamos o uso de gestos do cotidiano. Diante do contexto de produção de *A Mesa Verde*, a Alemanha estava sofrendo profundas influências do governo nazista, o qual assumiria de fato o poder em 1933. Na coreografia, encontramos uma mesa verde no centro do palco, a qual era comparada ao centro das negociações e dez bailarinos como se fossem diplomatas vestidos em ternos pretos. Assim, a simbologia que chega ao espectador é a de grandes líderes mundiais decidindo o futuro das nações, como representado na Figura 9. Ora, não estaria presente na coreografia de Joss a representação dos conflitos contextuais do período entre guerras?

A discussão entre os personagens é frequente e, com o aumento do ritmo da discussão, aumenta-se também o ritmo dos movimentos, havendo momentos em que a morte é dançada, o ritmo da marcha de guerra é dançado, o ciclo de discussão entre grandes autoridades é dançado. Tais representações são símbolos coreográficos que chegam para a análise do espectador e aqui vemos as características do *Tanztheater*

florescendo, o que mais tarde estará presente no pensamento Bauschiano. Assim, era possível prever as mudanças que já estavam acontecendo e as que ainda aconteceriam. A obra de Joss é, então, “uma espécie de denúncia à Primeira Guerra Mundial e uma previsão da Segunda Grande Guerra, que estava por vir” (MEDEIROS, 2012, p. 19.).<sup>41</sup>

**Figura 10:** The Green Table (1932, Kurt Joss): A Mesa Verde



FONTE:

[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284528/1/Medeiros\\_MarinaMilitode\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284528/1/Medeiros_MarinaMilitode_M.pdf)

Sánchez considera Laban, Joss, Bausch e outros<sup>42</sup> como um grupo cujo intuito era levar para a cena ideias, emoções e reflexões provocadas pelo processo de guerras e da ditadura do Estado, o mal-estar provocado por este e os fenômenos que surgiram ou ganharam força mediante este contexto. Nesse sentido, as peças coreografadas destes pensadores capturavam questões que diziam respeito aos sujeitos frutos e resultados deste período de guerras os quais representavam o estado da sociedade alemã e como lidavam com a própria existência e humanidade.

---

<sup>41</sup> Cabe pontuarmos que da mesma maneira que o pensamento e processo da Dança-Teatro surja no contexto entre guerras, durante a Segunda Guerra Mundial e o período pós-guerra, tal vertente fica esquecida. O público buscava por obras com temas mais sutis, os quais ajudassem na superação das memórias de guerra.

<sup>42</sup> Nesses “outros” encaixamos Mary Wigman, ainda que Sánchez não a tenha nomeado.

## *Tanztheater* ou *Theatertanz*?

Uma vez compreendido o breve apanhado histórico, nos perguntamos: porque Dança-Teatro? Seria uma Dança de Teatro ou um Teatro de Dança? Ao nosso ver, o hífen sugere uma simbiose entre os conceitos<sup>43</sup>, seja para a Dança-Teatro ou para o Teatro-Dança. No entanto, se for referido como Dança de Teatro (termo 1) ou Teatro de Dança (termo 2), a significação dos termos poderá ser hierarquizada. Expliquemos melhor: o termo 1 poderia soar como uma dança que possui raízes históricas, técnicas e performáticas sobre o seguimento do teatro, e no termo 2 soaria como um teatro que possui raízes históricas, técnicas e performáticas no seguimento da dança.

Entretanto, como vimos não há especificidade de origem na Dança-Teatro, pois tanto Dança como Teatro estão sendo pensados juntos mediante o processo criativo dos pensadores modernos. Deste modo, se há uma origem de vertente específica da Dança-Teatro, essa origem está na Dança Moderna e possui natureza híbrida e não hierarquizada.

Voltando a polêmica de 1928 em torno do termo da Dança-Teatro, e a promovida de Kurt Joss do II Congresso de Dança em Essen, houve a reunião dos principais representantes da Dança Moderna alemã, incluindo Laban e Wigman. O objetivo da reunião era esclarecer acerca das teorias e práticas sobre o conceito da Dança-Teatro, o qual seria visto, posteriormente, como uma sólida vertente de pensamento e técnica coreográfica.

Se na Língua Portuguesa já nos deparamos com conflitos na abordagem do conceito, na Língua Alemã, a dificuldade estará na composição das palavras pois não há a colocação de preposições mediadoras das palavras. *Komposita*<sup>44</sup> são palavras agrupadas, podendo ser o agrupamento de duas, três ou até mais palavras, por isto, devemos ler as palavras da direita para esquerda. Segundo Leibnitz,

A base corresponde à parte final do composto; o determinante é a parte inicial, tendo, em geral, a função de atributo. A mudança na ordem dos componentes alterará o significado do composto: por exemplo, enquanto a tradução de Muskelkontraktion é “contração muscular”, a de Kontraktionsmuskel seria “músculo da contração”. (LEIPNITZ, 2004/2005, p. 93).

Sobre o *Tanztheater*, se os pensadores oficializassem o termo desta forma, teríamos a significação aproximada de “Teatro de Dança” e se o sentido oficial fosse

---

<sup>43</sup> Que veremos mais à frente, em Pina Bausch, pois sua proposta para a Dança-Teatro é justamente esta.

<sup>44</sup> Tradução: Compostos. É o plural de *Kompositum* que significa composto.

*Theatertanz*, teríamos o de “Dança de Teatro” como sentido aproximado. A dúvida girava em torno de qual palavra viria primeiro e qual estaria em último, ou seja, qual palavra seria a base do composto e qual palavra teria a função de atributo.

O termo *Tanztheater* apareceu várias vezes nos estudos de Laban e era entendido como Dança Teatral, já Wigman o entendia como Teatro de Dança. Joss na tentativa de explicar a dupla noção deste conceito, propôs o termo *Theatertanz* como “Dança para o Teatro” e *Tanztheater* como “Teatro de Dança”. Assim, o primeiro termo envolveria “a reunião de todas as forças artísticas ligadas a um teatro” (SANCHÉZ, 2010, p.7.) e o segundo englobaria os considerados grupos livres de dança. Joss

(...) julga, contudo, essa reflexão ligeira e prematura, lógica e válida apenas no quadro que diz respeito a uma reflexão sobre a organização da profissão. Não faz, pois, nem considerações de ordem estética, nem uma exposição acadêmica sobre a natureza dos dois conceitos e ressalva que essa reflexão não é pertinente para questões artísticas essenciais sobre a dança. (SANCHÉZ, 2010, P.7.).

Para nós é de extrema importância a explanação sobre as divergências acerca do termo entre os pensadores da vertente, pois Pina Bausch conseguirá resolver o conflito deste binômio (*Tanztheater/Theatertanz*) a partir do seu processo criativo, pois proporrá a simbiose entre os termos, utilizando-se de pensamentos e técnicas da Dança e do Teatro. Nessa perspectiva, Dança e Teatro possuirão caráter híbrido: um conceito não determinará o outro, como colocado na gramática alemã através da *Komposita* ou no próprio português ao fazermos uso de preposições na composição das palavras, sugerindo uma hierarquização de origens.

## **A Dança-Teatro de Pina Bausch**

Philippine Bausch, mais conhecida como Pina Bausch, nasceu em *Solingen*, Alemanha, nos anos de 1940 e será considerada, por Medeiros, pertencente à geração dos “filhos da guerra”. Segundo a autora, pautada na obra de Pereira, os “filhos da guerra” são uma geração estigmatizada por um preconceito mundial contra os alemães. Dessa forma, Bausch

(...) afirma que, por ter nascido entre 1936 e 1944, essa geração recebeu fortes influências de sentimentos de derrota, medo e perseguição, elementos que influenciaram diretamente as possibilidades de abertura e abordagens revolucionárias do *Tanztheater* (MEDEIROS, 2012, p. 20.).

Solange Caldeira também afirmará sobre o contexto da infância da coreógrafa, segundo ela, por Bausch ter sido uma “criança de guerra” na Alemanha, provavelmente o fato tenha dado a ela “a calma foça trágica, a facilidade para gerenciar o drama de ter nascido entre o desespero do amor.” (CALDEIRA, 2010, p. 1.). Cypriano afirmará que a coreógrafa teve uma infância marcada pela independência, algo típico entre as crianças fruto deste período. Bausch era filha de proprietários de restaurante e afirma:

Meus pais viviam muito ocupados no pós-guerra, o que dava às crianças grande liberdade (...). Eu via muita gente entrando e saindo [do restaurante] e aprendi a observar desde pequena. Quando ainda era bem jovem, eu desenvolvi um profundo e intuitivo senso de observação das pessoas e do que existia dentro de suas cabeças. (HEUSLER, 1999, p.17, apud: CYPRIANO, 2005, p.24.).<sup>45</sup>

Acreditamos terem sido os fatores e memórias de sua infância importantes para a profundidade dos temas das peças-coreográficas de Bausch e a retomada do *Tanztheater* a partir da sua geração. Em vista do pós Segunda Guerra Mundial, seguido da tentativa de apagamento da memória crítico-reflexiva da arte e a volta aos repertórios clássicos, entendemos que “é dentro desse contexto que está a escritura corporal do *Tanztheater* de Pina Bausch. Impossível negar-se a influência de uma Alemanha pós-holocausto, impossível não se perceber em sua obra o caos do século XX.” (CALDEIRA, p.30, 2009.).

Pina Bausch, apresentada pela Figura 10, aos 15 anos, ingressou na escola *Folkwang Schule*, dirigida pelo coreógrafo alemão, e aluno de Laban, Kurt Joss. Na *Folkwang* estudava-se vários tipos de artes, como a ópera, a pantomima, o teatro, as artes gráficas, a fotografia e a escultura, as quais fundamentaram a formação de Bausch, esta que foi treinada por Joss e colocada como solista em sua companhia (a *Folkwangballet*).

Em 1960, Bausch recebe uma bolsa de estudos na *Julliard School*, em *New York*. Neste momento o lugar se intensificava no sentido das novas ideias e pesquisas de linguagem como os *Happenings*, *Performances*, *Living Theater* e as várias experiências e exploração do cruzamento das linguagens artísticas<sup>46</sup>. Dançarinos e coreógrafos norte-

---

<sup>45</sup> *Café Müller* é a obra de Pina Bausch que retrata justamente estas memórias de sua infância. O cenário representa o restaurante de seus pais e os bailarinos, que entram e saem das portas em direção ao palco, os clientes. A interpretação é melancólica, sugerindo ao espectador sujeitos que vagam ao palco sem alguma motivação ou perspectiva, movimentando-se sem rumo. A coreografia reflete o contexto do pós Segunda Guerra Mundial e o sentimento dos indivíduos que a experienciaram.

<sup>46</sup> Tais vertentes promoviam a experimentação no âmbito das artes. No *Happening* é incorporado algum elemento de espontaneidade ou improvisação, assim a apresentação não se repete e nunca

americanos “juntavam-se a artistas plásticos e músicos na produção de trabalhos colaborativos, expressando preocupações sócio-políticas (...), questionando o conceito de arte” (FERNANDES, 2007, p.22.). Todavia,

(...) não se sabe ao certo qual a influência que estes movimentos tiveram sobre Pina Bausch, pois não foram encontrados registros referentes a este assunto, mas como ela estava em Nova York na época, é provável que ela estivesse a par do que estava acontecendo. (SILVEIRA, s/d, p.17.).

Ainda que não possamos afirmar documentalmente se as influências realmente chegaram à coreógrafa, o discurso de Bausch proferido ao receber o título de doutora *honoris causa* da Universidade de Bolonha, na Itália, nos apresenta a confirmação, pois ela afirma que este também é um aspecto relevante de seu trabalho:

Mais tarde, quando estive em Nova York depois da conclusão do curso, tornei a encontrar uma tal diversidade, uma diversidade na vida. 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 de nosso trabalho. (BAUSCH, 2000, p.11.).

Sua estadia em Nova Iorque durou três anos. Em 1963, Bausch retorna a Alemanha para acompanhar Joss no seu recém-formado *Folkwang Tanzstudio*.

Iniciará sua carreira como coreógrafa em 1969<sup>47</sup>, com o espetáculo *Im Wind der Zeit*<sup>48</sup>. Logo após, em 1970, gravou *Nachnull*<sup>49</sup>, o qual representa em cena as

---

é a mesma. A *Performance* diz respeito a apresentações de dança, canto, teatro, mágica, entre outros, referindo-se ao executante como performista. O *Living Theatre* luta pelo fim das fronteiras entre palco e plateia, entre arte e vida e atores e público, e ainda, chama o espectador para a participação ativa na cena de seus espetáculos. Fonte: *Wikipedia*.

<sup>47</sup> Esta data retiramos da análise de Medeiros, contudo, também os embasamos nas averiguações de Silveira para a confecção deste capítulo. A autora afirmará que o seu primeiro trabalho será em 1968. Ainda que haja as divergências de datas, não examinaremos sobre qual data está correta, pois a análise simplista dos marcos históricos não nos interessa. Nosso interesse é análise do processo histórico da Dança-Teatro Bauschiana e suas particularidades.

<sup>48</sup> Tradução: No vento do tempo.

<sup>49</sup> Tradução: Após o ponto zero ou após o nada.

consequências de uma catástrofe e *Aktionen für Tänzer*<sup>50</sup>, em 1971, considerada uma “dança grotesca da morte” (SERVOS, 2008; in: MEDEIROS, 2012, p. 21.).

Seu trabalho como coreógrafa se destaca em 1973, aos trinta e três anos. Assume a Ópera de *Wuppertal* e modifica seu nome para *Tanztheater Wuppertal*, sendo suas primeiras coreografias foram embasadas em óperas. *Iphigenie auf Tauris*<sup>51</sup> (1973) e *Orpheus und Eurydike*<sup>52</sup> (1975) possuem a trilha sonora de *Christoph W. Gluck* e *Le Sacre du Printemps* (1975).

Nestas coreografias já podemos ver o caráter revolucionário sobre os movimentos e em como executa-los. Porém, as coreografias eram ensaiadas por Bausch e as propostas provenientes também dela, seguidas de uma dramaturgia previamente escolhida. Daí a importância de *Blaubart* para o processo da Dança-Teatro, pois é a partir desta coreografia que Bausch iniciará a construção coreográfica juntamente com seus bailarinos, ao utilizar o método do “estímulo-pergunta”<sup>53</sup>. Para Caldeira,

O ineditismo desse processo de criação de Bausch, é que ele parte de perguntas pessoais feitas a seus bailarinos. A partir de certo momento de sua trajetória, ela passa a iniciar uma nova obra a partir dessas questões. O resultado é a construção de cenas baseadas nos impulsos mais profundos, arquivados na memória corporal de seus bailarinos-atores. (CALDEIRA, 2009, p.28.).

No dia 30 de junho de 2009, Pina Bausch faleceu<sup>54</sup> e o mundo chorou. Seus trabalhos são o seu legado à História da Dança.

---

<sup>50</sup> Tradução: Ações para dançarinos.

<sup>51</sup> Tradução: Efigênia em Taurus.

<sup>52</sup> Tradução: Sagração da Primavera.

<sup>53</sup> Aspas em referência ao conceito proveniente das averiguações de Sanchéz.

<sup>54</sup> No ano em questão Pina Bausch e Wim Wenders trabalhavam no filme *Pina* do diretor. A partir de sua morte, o pensamento primeiro foi o cancelamento do projeto. No entanto, após a fase de luto, Wenders decidiu não mais fazer um filme com e sobre Pina, mas um filme para Pina.

## CAPÍTULO III

### O experienciável Espectador

Podemos considerar *Blaubart* como uma obra em transição, na qual Bausch inicia a utilização do material que recebe dos bailarinos, após seu processo criativo. Para que o leitor compreenda o processo Bauschiano e como será potencializada a experiência ao espectador, devemos falar sobre os elementos que o embasam e, por isso, voltaremos brevemente em cenas do Capítulo I.

#### **Blaubart (1977): um retorno aos signos**

O cenário de Rolf Borzik é como se fosse um grande quarto cheio de portas,

*suggesting the doors in Bluebeard's castle. A table with a tape recorder is moved about by Mr. Minarik, who is seen first in an overcoat, his feet bare. Miss Libonati initially lies among the leaves, her hands bent up.*<sup>55</sup> (KISSELGOF, 1984, p. 1.).

O fragmento nos remete para a *cena 1*, início de *Blaubart*, momento em que encontraremos o primeiro signo coreográfico. O cenário se faz como o castelo de Barba Azul e o bailarino principal como o próprio e sua Esposa. A obra apresenta uma carga de sentimentos que são traduzidos através dos personagens. Angústia, impulsão, riso e desespero são sentimentos que atravessam a cena da coreografia. A exemplo da angústia, vemos esta representada principalmente na figura feminina.

*Beatrice Libonati, as the Judith-wife figure, is a lumpen-wife. She exists to be hurled around, and in this respect, the endurance and stamina, not to speak of the painful intensity of her own performance, are mind-boggling.* (KISSELGOF, 1984, p. 1.).<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Tradução: sugerindo as portas do castelo do Barba Azul. Uma mesa com gravador é movida pelo Sr. Minarik, que é visto primeiro em um sobretudo, com os pés descalços. Miss Libonati inicialmente está entre as folhas, com as mãos inclinadas.

<sup>56</sup> Tradução: Beatrice Libonati, como a figura de Judith-esposa, é uma esposa de lumpen. Ela existe para ser arremessada e, nesse aspecto, a resistência e a energia, para não falar da intensidade dolorosa de sua própria performance, são espantosas.

A interpretação de Beatrice Libonati é intensa e parte fundamental para a construção simbólica de *Blaubart*. Na *cena 1*, Libonati é arrastada ao chão por Jan Minarik, o bailarino que interpreta Barba Azul. O entrelaçamento dos bailarinos é interrompido pela tão repetida ida de Minarik ao toca-discos. Ora, tal movimentação repetida seria impensada?

Acreditamos que “o gravador se torna um símbolo do poder e do controle masculino tanto sobre a cena quanto sobre as intérpretes e as personagens. Torna-se uma metáfora do poder do Barba Azul.” (MEDEIROS, 2012, p. 24.). Ora, não vemos os outros bailarinos e, essencialmente, a figura feminina regerem o toca-discos em nenhum momento da coreografia. É nesse sentido que vemos ser o toca-discos um elemento cênico mediador do que nomearemos como *signo 1*: o domínio de Barba Azul. Ao fim desta cena, a metáfora do assassinato de Barba Azul é interpretada por Libonati, sugerindo o eco entre obras artísticas, pois vimos que no conto de Perrault, Barba Azul também é morto.

O *signo 2*, referente a *cena 2*, representa a objetificação da figura feminina, uma vez comparada a uma peça de roupa dependurada na parede ou uma dama participante de um dueto no qual ela não exerce função, a não ser a decorativa. Aos poucos, o espectador perceberá que “*On the dominant plane (...) the work becomes a stage essay, not necessarily tied to this opera, about male-female relations in general.* (KISSELGOF, 1984, p.1.).<sup>57</sup> E é para a discussão sobre as relações entre o homem e a mulher o caminho que Bausch direciona o espectador.

O homem retalho da *cena 3* foi engrandecido por várias bailarinas costureiras, porém, quando uma se opôs a tal padrão, todas as outras se oporam em seguida, fazendo movimentações que ameaçavam o personagem de Minarik. Entendemos o *signo 3* como a ruptura da relação de dominância do homem sobre a mulher e o ativismo da figura feminina em procurar a ruptura com velhos estigmas existentes nestas relações de gênero.

---

O fragmento foi retirado de uma versão digitalizada, de 1996, do artigo impresso do *The Times*, de 1984. O jornal não edita ou atualiza tais artigos em prol de sua preservação original, por isso há erros de transcrição na tradução. No entanto, o que nos interessa é o seu conteúdo.

<sup>57</sup> Tradução: No plano dominante (...) o trabalho se torna uma composição de palco, não necessariamente vinculado a essa ópera, [mas] sobre as relações homem-mulher em geral.

Nas *cenas 4 e 5*, pudemos perceber o apagamento da figura feminina, sendo este o *quarto signo* para as duas cenas, ora representado por Libonati e Minarik, ora representado pelas várias bailarinas e bailarinos. Para o signo de grupo, o riso feminino foi calado quando os bailarinos sentaram em cima das bailarinas as quais estavam em cadeiras e, logo após, as mulheres caem ao chão, desoladas.

O *signo 5* é a morte da figura feminina através da morte da Esposa de Barba Azul. Ao ser vestida com vários vestidos, na *cena 6*, é como se a bailarina carregasse o passado repleto da morte de todas as esposas anteriores do marido. Segundo Kisselgof,

(...) *to use a wife-killer and his victim as a metaphor for the impasse reached in the battle of the sexes is to say something less than hopeful about the basis of male-female relations.*"  
(KISSELGOF, 1984, p.1.).<sup>58</sup>

Nos questionamos: seria tal representação um signo coreográfico que nos apresenta a figura da Esposa carregando o fardo de memória de todas as outras esposas as quais foram mortas, ou o signo vai além e sua expressão também nos diz sobre a figura feminina a qual carrega o fardo dos conflitos relacionais de gênero no processo histórico? Os questionamentos pulsam no espectador e é esse o intuito final do processo da Dança-Teatro Bauschiana.

Bausch “induz o espectador a uma leitura pessoal da realidade focalizada, realidade esta que passa a ser uma “recriação” (...) de modelos comportamentais conhecidos” (CALDEIRA, 2009, p.27.). Sua obra pode ser considerada uma recriação do conto de Perrault, *O Barba Azul*, e, por meio desta ela recria a dimensão do Castelo do Barba Azul no cenário, figurino e signos de *Blaubart*. A coreografia representa não somente a relação entre a esposa e o marido, como colocadas no conto, mas reflete nas relações e nos modelos comportamentais entre o homem e a mulher que são conhecidos por nós, como também estigmatizados pelo imaginário social.

---

<sup>58</sup> Tradução: Usar um assassino de esposa e sua vítima como uma metáfora para o impasse alcançado na batalha dos sexos é dizer algo menos que esperançoso sobre a base das relações entre homens e mulheres.

## O estímulo-pergunta do processo Bauschiano

É em *Blaubart* que as peças de Bausch começam a serem compostas com a participação dos bailarinos. A pensadora, em meio aos ensaios, propõe uma problemática ao grupo de dançarinos e estes “em resposta a tais estímulos, (...) improvisam em qualquer meio desejado: movimento, palavras, sons, uma combinação de elementos.” (FERNANDES, 2007, p.48.)<sup>59</sup>. Ao conduzi-los ao processo de autoconhecimento corporal e experimentação de suas memórias, os bailarinos respondem em forma de movimentos, sendo por meio destes que Pina selecionará as movimentações que se aproximarem com sua proposta.

Ruth Amarante, bailarina do *Tanztheater Wuppertal* desde 1991, foi entrevistada por Solange Caldeira, em junho de 1994, para a composição de seus estudos. Caldeira pergunta como é a composição do processo criativo e até onde as sequências são criadas pelo dançarino ou por Bausch. Amarante responde:

(...) *Iphigenia*, *Orpheus*, foram todas coreografadas por ela. Eu acho que começou mesmo com *Blaubart*. Ela começou a fazer perguntas para a companhia, e deixava livre como a pessoa quisesse responder. Você poderia responder em forma de movimento ou fala, ou o que lhe desse na telha, e até hoje é assim. Eu acho que antigamente ela interferia um pouco mais, e agora ela tem deixado as pessoas com muito mais liberdade. Ela tem uma lista de perguntas, podem ir de 100 até 200 perguntas durante um trabalho de dois meses ou três, dependendo do trabalho ou do tempo que ela tem para trabalhar. Ela faz uma pergunta, de repente duas no período de duas horas, quatro perguntas no período de quatro horas – não são muitas perguntas – e deixa um bom tempo para que as pessoas possam ir fazendo. (AMARANTE, 1994. *Apud*: FERNANDES, 2007, p. 165.).

No discurso de Amarante podemos ver a forma como o método de Bausch se diferencia dos métodos tradicionais ou clássicos de Dança. O ponto de partida não é a criação de sequências pelo coreógrafo que, posteriormente, é passada aos bailarinos. O elemento primordial se faz através da problemática lançada, pelo coreógrafo, aos bailarinos e a resposta destes, através de seu corpo, memória e sentidos.

---

<sup>59</sup> Apesar de Fernandes fazer uso do termo “improvisação” não tomamos em nosso estudo como tal. Diante do método de Bausch e toda sua especificidade, os movimentos dos bailarinos não devem ser tomados como improvisados pois há uma busca pensada e mediada metodologicamente, pela coreógrafa, para resultar em determinada movimentação.

Nos ensaios de *Bandoneon*, Bausch questiona;

Conte-me, descreva-me... quando você chora, como você chora? Considere diferentes tipos de choro. Então, descreva-me alguns tipos diferentes de choro. Vocês todos choram de forma diferente, não? Que tipo de barulho você faz? Explique-o para mim. (*What Do Pina Bausch and her Dancers Do in Wuppertal? Apud: FERNANDES, 2007, p.49.*).

Bausch não busca a representação de passos óbvios ou clichês, os quais rapidamente identificamos do que se tratar. No caso do tema acima citado, não seria interessante para Bausch, incorporar a coreografia de um bailarino que expressasse o ato de chorar, de forma literal, como comumente podemos visualizar em alguém, pois é um gesto o qual já estamos habituados a ver e perceber como ele ocorre.

Nazareth Panadero, estimulada pelo questionamento, responde:

Quando eu choro, sinto na minha garganta; ela torna-se grande, e minha respiração gruda aí. Mais tarde minha cabeça torna-se grande, e se eu tento falar, minha voz é mais baixa que o usual. Se alguém está por perto, eu tento rir um pouco. E quando vejo pessoas, eu tento manter minha face totalmente parada, e minha garganta também. Tudo fica fechado, e as lágrimas caem.” (*What Do Pina Bausch and her Dancers Do in Wuppertal? Apud: FERNANDES, 2007, p.49.*).

O objetivo de Bausch não é a interpretação imediata do choro, mas o pensar sobre o choro e sobre o que acontece quando se chora. A coreógrafa costuma afirmar que não investiga como as pessoas se movem, mas o que as move. Ela procura estimular no bailarino a busca, por meio de sua memória, de uma resposta que traduza os gestos que realizamos em nosso cotidiano e que são comuns ao ser humano.

Sánchez expõe em sua obra *A dramaturgia da memória do Teatro-Dança* alguns estímulos-perguntas que presenciou quando participou integrou a companhia *Wuppertal Tanztheater*. Um estímulo-pergunta nos intrigou, como pesquisadores de História:

Peça:

*Palermo, Palermo*

Data: 5 de maio de 1989

Pergunta/Estímulo: “Uma forte reação, ou uma reação a alguma coisa”

Jogamos no chão um guarda-chuva que não queria se abrir.

Ela nos diz: “Isto é muito normal”.

Pergunta/Estímulo: “Esperança”.

Está muito próximo de nós o drama das **mães da Praça de Maio**, em Buenos Aires, que se reúnem com seus lenços brancos amarrados na cabeça, na esperança de encontrar seus filhos desaparecidos na época da ditadura.

Executamos esse quadro apenas amarrando um lenço branco na cabeça. (SANCHEZ, 2010, p. 56.). (grifos nossos).

Jogar o guarda-chuva ao chão é uma atitude óbvia, já esperada pelo espectador, por isso não se apresenta interessante para Bausch. Ao utilizar “Esperança” como resposta, identificamos que há uma pesquisa de memória histórica entre os bailarinos, os quais demonstraram tal pesquisa através de seu próprio corpo.

Ao tomar o processo de instalação da ditadura militar na Argentina, segundo De Paula, em 1976, nos depararemos com o aumento dos casos de filhos desaparecidos entre os anos de 1974 e 1975. Os desaparecimentos ocorreram antes do golpe de Estado com as ações da Aliança Argentina Anticomunista (AAA) ou *Triple A*, as quais foram reprimidas por forças policiais. Após o período de 1976, as idas de mães e familiares ao Ministério do interior se intensificou devido à falta de respostas satisfatórias advindas das autoridades.

Assim, Azucena Villaflor de Vicenti propôs que no dia 30 de Abril de 1977 as mães se reunissem e se encontrassem na Praça de Maio, em Buenos Aires para elaborarem um abaixo assinado pedindo a verdade às autoridades: estariam seus filhos mortos? E, se caso não, onde estariam então? O lenço branco é uma simbologia das fraldas de pano de seus filhos, como também uma forma das mães dos filhos desaparecidos se identificarem.

Tal quadro histórico foi incorporado no processo de criação coreográfica Bauschiano e nos demonstra a busca de uma memória que não é somente proveniente dos bailarinos, mas advém da própria História. Ao tomar a memória histórica argentina, os bailarinos proporam uma resposta ao “estímulo-pergunta” da coreógrafa (“Esperança”), e puderam dramatizar através do corpo e de sua sensível percepção, a luta das mães da Praça de Maio diante do contexto argentino.

## O que fundamenta a experiência do espectador

Na Dança-Teatro Bauschiana não é interessante a interpretação excessivamente expressiva do corpo, como também não é bastante fazer uma simples associação como resposta ao estímulo-pergunta. Antes, é preciso “buscar uma conexão remota, individualizada, com o olhar interior voltado para os recônditos do ser (...), que nos leve a um desligamento da obrigação da representação mimética.” (SÁNCHEZ, 2010, p.56.). Posto isto, a pensadora não defende uma interpretação que apenas imite a natureza ou o universo, no entanto, busca uma interpretação na qual haja uma conexão com a memória do bailarino e também com a memória social e histórica.

Reis, ao analisar o Grupo Corpo e o espetáculo *21*, defenderá a ideia de que a arte não possui um sentido fixo e o que existe é uma interação direta entre a arte e o seu meio social. Por conseguinte, a dança é um campo de ações que não se restringe apenas à estética, mas ao meio econômico, político, ideológico e simbólico. Essa construção entre variadas perspectivas será capaz de conjecturar a historicidade do bailarino e de sua interpretação. Conjectura esta que estará refletida em seu corpo.

O corpo é mais um dos elementos no processo Bauschiano e, para Breton é “(...) *como fenômeno social y cultural, matéria simbólica, objeto de representaciones y de imaginários*”<sup>60</sup> (BRETON, 2002, p. 7.). Acreditamos, então, que seja possível perpassar pelo corpo um processo histórico, uma sociedade, uma cultura, como também símbolos e representações do imaginário social. Este fenômeno afirmado por Breton se realiza nas obras de Bausch por meio do corpo, pois este será capaz de escrever uma história. Assim, o corpo será como um instrumento coreográfico na narrativa não linear de suas coreografias.

Para mais, Pina Bausch dialoga com certas propostas do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, o qual foi um pensador determinante no pensamento na área do Teatro, durante o período entre guerras. “Tanto em Bausch como em Brecht, os limites entre arte e vida foram rompidos, e o corpo que está em cena é um corpo político, inscrito no

---

<sup>60</sup> “[...] como fenômeno social e cultural, matéria simbólica, objeto de representações e de imaginários.”

contexto social” (SILVEIRA, MUNIZ, 2013. P.113.), dessa forma, é interesse da artista saber as marcas do contexto histórico que são deixadas nos corpos de seus bailarinos.

Nesse sentido, será mediante o processo de “estímulos-perguntas”, em interlocução com o corpo e a memória do bailarino, que serão construídos os signos coreográficos. Bausch pratica várias experimentações com os seus bailarinos, contudo, a seleção das respostas a estes estímulos, as quais serão utilizadas em suas obras, fica a critério de sua escolha, pautada no que Bausch gostaria de passar ao público.

A Dança e o Teatro não se separam no processo Bauschiano, contudo, tais linguagens são trazidas ao palco como uma terceira vertente, existindo então uma história, um método, uma técnica e uma estética sobre essa. Eis que surge o *Tanztheater* de Pina Bausch como uma linguagem autêntica.

É nesse sentido que chegamos na definição do signo coreográfico. Caldeira cita Bakhtin, ao analisar o único filme produzido por Bausch, *O Lamento da Imperatriz*. O autor, ao analisar o romance, identifica que o cronotopo artístico é capaz de criar um símbolo “a partir de dados concretos, uma figura, uma imagem de mundo, que permita uma metaforização espacial e uma experiência temporal” (CALDEIRA, 2007, P.2.). Sobre as coreografias de Bausch, acreditamos que a metaforização espacial se dê no palco, através do cenário, do figurino e da própria coreografia. Já a experiência temporal é o momento em que o espectador tem contato com a coreografia, e a experiência de forma a produzir significados sobre o que está sendo apresentado.

Os significados são produzidos a partir da metodologia do “estímulo-pergunta” realizado nos ensaios de Bausch. Em *Blaubart*, os signos que identificamos foram: *signo 1* – a morte de Barba Azul/da figura masculina, *signo 2* – objetificação feminina, *signo 3* – a ruptura da relação de dominância masculina, *signos 4 e 5* – apagamento da figura feminina, e *signo 6* – a morte da Esposa de Barba Azul/da figura feminina. Só nos foi possível designar tais signos pois experienciamos a obra, nos questionando sobre esta e, assim, produzimos significados sobre o tema proposto por Bausch.

Pontuaremos um último aspecto que marca a produção de signos Bauschiana: a repetição. É comum vermos nas obras de Pina Bausch a repetição das sequências coreográficas selecionadas por ela durante os ensaios. A excessiva repetição causa no espectador o efeito do distanciamento e do estranhamento, pois potencializa nesse

problematizar sobre o porque de existir tal repetição, a qual não é comum de se ver nos repertórios tradicionais.

Por exemplo, ao assistir a sequência pela primeira vez, o espectador definirá um significado a esta. Ao assistir pela terceira ou quarta vez se perguntará acerca do porque esta repetição acontece. Ao assistir mais algumas vezes, se deparará com múltiplas interpretações sobre uma mesma sequência e procurará um significado para este movimento. Isto é, o espectador produz significados sobre os movimentos e valida os signos coreográficos compostos no processo dos ensaios através dos “estímulos-perguntas” da coreógrafa.

O que Pina Bausch faz é colocar o público frente a frente com o corpo como ponto de vista sobre o mundo, como local de experiência perceptiva, como meio de conhecer. E se é nele que está registrada a história, é com ele que se pode escrevê-la (...). (CALDEIRA, 2008, P. 9-10.).

O espectador estará diante de um corpo historicizado, capaz de questionar sobre o mundo e estimular no próprio público o potencial reflexivo. Não somente assistindo a obra, mas sendo coparticipante do processo Bauschiano, o espectador será atravessado pelo estranhamento, o questionamento e a produção de significados ao assistir *Blaubart*.

Servos afirma ser este processo como um “teatro da experiência”, pois, cabendo ao espectador tirar suas próprias conclusões, a Dança-Teatro de Bausch não exprimirá juízos de valor em palco, tratando-se de

(...) um teatro que, através de recursos de confrontação direta, constrói uma realidade, comunicada de uma forma estética, tangível como uma realidade física. (...) o Tanztheater Wuppertal fez dança – talvez pela primeira vez em sua história – consciente de si mesma, libertou a dança para os seus próprios meios. (SERVOS, 1984, p.20, *Apud*: CYPRIANO, 2005, p. 28.).

Bausch aumenta o significado e consciência da dança uma vez que a confronta com a realidade. Coreógrafa, bailarino e espectador estão envolvidos no processo Bauschiano, que possui como resultado final<sup>61</sup> a experiência reflexiva do espectador. Segundo a pensadora:

---

<sup>61</sup> Consideramos que há um resultado final diante da experiência durante o espetáculo, porém acreditamos também que este resultado seja contínuo, isto é, não é acabado, pois os

Tudo é sempre diretamente visível e cada espectador pode compreender de imediato com seu próprio corpo e seu próprio coração. Essa é a maravilha da dança: que o corpo seja uma realidade pela qual se atravessa. Ele nos dá algo bastante concreto que se pode captar, sentir e que nos move. Os espectadores são sempre uma parte do espetáculo, tal como eu própria sou uma parte do espetáculo, ainda que não esteja no palco. E cada espectador é convidado a confiar em seus próprios sentimentos. Em nossos programas também nunca há uma indicação de como as peças devem ser compreendidas. Temos de fazer nossas próprias experiências, como na vida. Isso ninguém pode nos impedir. (BAUSCH, 2000, p.13.).

Percebemos que há uma aura artística presente na Dança-Teatro Bauschiana. Tal conceito é de Walter Benjamin, cunhado em 1936, referindo-se a obra de arte. Em seus estudos, o autor buscará especificar o discurso artístico diante de uma época marcada por processos reprodutivos, o fenômeno da massificação e o abalo das estruturas de teorização clássica. Além disso, o pensador também presenciou o contexto entre guerras. Segundo ele, “(...) o que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico.” (BENJAMIN, 1936, p. 225.).

A Dança-Teatro Bauschiana se faz autêntica através do seu poder de transmissão de significados por meio da experiência que percorre a coreógrafa, os bailarinos e o público. As coreografias Bauschianas contém testemunho histórico, dado que são reflexo de um contexto de transformações políticas, sociais e culturais. Ao apresentar a reflexão crítica, rompe com o ideal de formalização da arte e com o contexto de retrocessos no âmbito artístico durante a Segunda Guerra Mundial.

Assistir um espetáculo Bauschiano é entrar em contato com sua aura artística. E é, por meio da experiência, que a aura da Dança-Teatro Bauschiana pulsará na aura do espectador.

---

questionamentos levantados a partir da experiência do espectador podem conduzi-los não só naquele momento, mas em outras experiências de sua vida, além do espaço do Teatro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho em questão buscou, de modo geral, compreender acerca dos aspectos que fundamentam a experiência do espectador ao ter contato com a obra *Blaubart* (1977) de Pina Bausch. Tal coreografia foi essencial para o pensamento da Dança-Teatro Bauschiana, pois representa um nova e autêntica etapa para o pensamento da Dança e do Teatro. É neste momento que Bausch fará uso de sua metodologia, pautada nos estímulos-pergunta, aos seus bailarinos com o intuito de explorar suas experiências de vida e até mesmo do contexto histórico ao qual estão inseridos.

O seguimento do *Tanztheater* possui raízes na Dança Moderna, a qual buscava romper com a formalização da técnica e do movimento na área da Dança, modelo de pensamento que nos remete as estruturas clássicas do Balé. Esta ruptura não é vã, porém aloca-se no contexto entre guerras, no qual estarão inseridos os principais representantes desta vertente: Rudolf Laban, Kurt Joss, Mary Wigman e Pina Bausch. A revolução sobre o pensar uma nova estrutura de Dança refletia os conflitos das guerras e, de diferentes maneiras como para diferentes pensadores, tal reflexão foi interrompida com a ascensão do regime nazista.

Não pretendíamos, a princípio analisar a experiência do espectador e, inclusive, esta não estava em pauta quando iniciamos nossa escrita. No entanto, ao desvendar sobre a metodologia de Bausch, o corpo do bailarino como instrumento deste processo, a memória como mediadora da produção dos signos coreográficos, a presença do caráter de ruptura e o intuito final de Pina Bausch exposto através de suas falas, vimos que o nosso caminho de análise seria partir do resultado final deste processo (a experiência reflexiva do espectador) para, então, analisarmos os elementos que compuseram e conduziram o espectador a tal experiência.

Entendemos que não poderíamos levar nossa pesquisa por um caminho que fosse diferente dos objetivos da coreógrafa e, por isso, mudamos nosso trajeto de análise. Bausch transformou o pensamento sobre Dança no contexto moderno e podemos ver sua influência até os dias atuais.

Este trabalho nos incitou novas questões as quais pretendemos aprofundar em outra oportunidade de escrita, como: qual a natureza das coreografias elaboradas por Bausch a partir de *Blaubart*? O corpo possuirá autonomia em sua narrativa? Quais os

vestígios de história encontraremos nas interpretações dos bailarinos? Qual o contexto histórico perpassará o corpo coreografado?

Sabemos que são problemáticas prematuras e que nos abrem um leque de variadas possibilidades de análise, porém, também entendemos que como historiadores, este é o nosso ofício.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Vídeos:

BLAUBART. Direção artística: Pina Bausch. Alemanha: Tanztheater Wuppertal, 1977. (1:38:14). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C31aUjxHPYY>>. Acesso em: 2017.

PINA. Direção: Wim Wenders. Alemanha, França, Reino Unido: 2011, 1 DVD.

### Fontes: (jornais)

BAUSCH, Pina. **Dance, se não estamos perdidos**. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 de Agosto de 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>>. Acesso: 06/12/2018.

KISSELGOF, Anna. **Dance: a “Bluebeard” by Pina Bausch troupe**. The Time, 16 de junho de 1984. Disponível em: <[https://www.nytimes.com/1984/06/16/arts/dance-a-bluebeard-by-pina-bausch-troupe.html?fbclid=IwAR0tY-48\\_HFqRrycJaxWgEIQ14Llmw3BKg9rEB4h4NjrsmBvgyVIt8ug2uc](https://www.nytimes.com/1984/06/16/arts/dance-a-bluebeard-by-pina-bausch-troupe.html?fbclid=IwAR0tY-48_HFqRrycJaxWgEIQ14Llmw3BKg9rEB4h4NjrsmBvgyVIt8ug2uc)>. Acesso: 06/12/2018.

VALENTE, Augusto. **Documentário de Wim Wenders celebra a arte de Pina Bausch**. Deutsche Welle, 14 de fevereiro de 2011. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/document%C3%A1rio-de-wim-wenders-celebra-a-arte-de-pina-bausch/a-14840895>>. Acesso: 06/12/2018.

### Bibliografia

AROSTEGUI, Julio. **A pesquisa histórica: teoria e método**. Edusc. 2006.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Época de sua reprodutibilidade Técnica**. 1975.

BLOCH, Marc. **Apologia a história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro. Zahar. 2001.

BOTO, Carlota. **Nova História e seus velhos dilemas**. Revista USP. São Paulo. 1994.

BRETON, David Le. **La Sociología del Cuerpo**. Nueva Visión. Buenos Aires, 2002.

Traducción: Paula Mahler.

CALDEIRA, Solange. **A construção poética de Pina Bausch**. Revista Poiésis, p. 118-131. Dezembro de 2010. Nº 16.

CALDEIRA, Solange Pimentel. **Corpo: expressão estética no Tanztheater de Pina Bausch**, p. 118-131. Dezembro de 2010. Nº 16.

- CALDEIRA, Solange Pimentel. **O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch.** Annablume. São Paulo: 2009.
- CALDEIRA, Solange Pimentel. **O lamento da Imperatriz: um filme de Pina Bausch.** Revista Fênix. Vol. 4, ano IV, n 3. 2007. P: 7.
- CALDEIRA, Solange Pimentel. **Pina Bausch: uma construção poética da significação cultural e histórica dos corpos.** Revista Fênix. Vol. 4, ano IV, n 3. 2007. P: 4.
- COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática: Os Tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena Teatral Brasileira Sob O Olhar de Fernando Peixoto.** Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Uberlândia. Minas Gerais. 2006.
- CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch.** Cosac Naify: São Paulo, 2005.
- DE PAULA, Adriana das Graças. **Os Movimentos de Mulheres na Ditadura: uma análise sobre as Mães da Praça de Maio (Argentina) e o Movimento Feminino pela Anistia (Brasil).** S/l. S/d.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança teatro: Repetição e transformação.** São Paulo: Hucitec, 2000.
- GREBLER, Betti. **Bausch e Brecht: a Dança-Teatro e o Drama Épico.** s/d.
- HERCOLES, Rosa. **Epistemologias em Movimento.** 2011.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991.** São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- LEIPNITZ, Luciane. **Composição de palavras em língua portuguesa e alemã: dicionarização e ensino.** Revista Língua e Literatura. Universidade Federal do Rio grande do Sul. 2004/2005.
- MARRUGAT, Oriol Fort i. **Cuando danza e género comparten escenario.** *AusArt Journal for research in Art.* 2015.
- MARSON, Adalberto. **Reflexões sobre o Procedimento Histórico.** In: SILVA, Marcos A. (org.). *Repensando a História.* Editora Marco Zero, Rio de Janeiro, 1984.
- MEDEIROS, Marina Milito de. **A utilização do gestual cotidiano em Kontakhof de Pina Bausch – dançando por três gerações.** Campinas, São Paulo. 2012.
- NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. **Cinema e ensino de história: realidade escolar, propostas e práticas na sala de aula.** Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Revista Fênix. Vol. 5, Ano V, nº 2. 2008.
- PATRIOTA, Rosangela e RAMOS, Alcides. **Linguagens Artísticas (cinema e teatro) e o ensino de história: caminhos de investigação.** Revista Fênix. Vol. 4, ano IV, n 4.9. 2007.
- PERRAULT. Charles. **O Barba-Azul.** 1697. s/l.
- RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos.** São Paulo: EDUSC, 2002.
- REIS, Daniela de Souza Reis. **Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo (des) construção da obra coreográfica 21.** Dissertação de mestrado, defendida em 2005. UFU. MG.

SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da memória no Teatro-Dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SARAIVA, Maria do Carmo. **O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação**. Movimento. Porto Alegre, v. 11, n. 3, p. 219-242, 2005.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Contextualização da Dança-Teatro de Pina Bausch**. Edição nº 1. s/d.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da.; MUNIZ, Mariana Lima. **Pina Bausch: aproximações com Brecht e o teatro pós-dramático**. Nº20. 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Cosac & Naify, 2011, 2ª ed.

#### Sites:

AFALKEN, Gabriel. Komposita. **Estude Alemão**, 15 de agosto de 2015. Disponível em: <<http://estudealemao.com.br/2015/08/15/komposita/>>. Acesso: 06/12/2018.

BLAUBART, BEIM ANHÖREN EINER TONBANDAUFNAHME VON BÉLA BARTÓKS: OPER, HERZOG BÇAUBARTS BURG. **Tanztheater Wuppertal: Pina Bausch**, s/d. Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/de/stuecke/detail/show/blaubart-beim-anhoeren-einer-tonbandaufnahme-von-bela-bartoks-oper-herzog-blaubarts-burg/>>. Acesso: 06/12/2018.

BÉLA BARTÓK (1881-1945): O Castelo do Barba Azul e Cantata Profana. **P.Q. P. Bach**, 15 de agosto de 2015. Disponível em: <<http://pqpbach.sul21.com.br/2015/08/15/bela-bartok-1881-1945-o-castelo-do-barba-azul-e-cantata-profana/>>. Acesso: 06/12/2018.

PINA BAUSCH: A LINGUAGEM DA DANÇA TEATRO. **Mundo Bailarinístico**, s/d. Disponível em: <<http://www.mundobailarinistico.com.br/2013/12/pina-bausch-linguagem-da-danca-teatro.html>>. Acesso: 06/12/2018.

SEOANE, Maria. Mães da Praça de Maio. **Enciclopédia Latino-americana**, s/d. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/m/maes-da-praca-de-maio>>. Acesso: 06/12/2018.

TOSTA, Evelyn. Artigos sobre Pina Bausch. **Estúdio Caleidoscópio**, s/d.

BH: Portal Cultural. Disponível em: <<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/danca/danca-contemporanea/pina-bausch.html>>. Acesso em: 08/10/2014.

UC DAVIS SYMPHONY ORCHESTRA: BARTÓK – BLUEBEARD’S CASTLE. **Ade-Arte**, 2012. Disponível em: <<http://ade-arte.blogspot.com/2012/03/uc-davis-symphony-orchestra-bartok.html>>. Acesso: 19/12/2018.

LIVING THEATRE. **Wikipedia**, 2018. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Living\\_Theatre](https://pt.wikipedia.org/wiki/Living_Theatre)>.

PERFORMANCE. **Wikipedia**, 2018. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Living\\_Theatre](https://pt.wikipedia.org/wiki/Living_Theatre)>.

HAPPENING. **Wikipedia**, 2018. Disponível em:  
<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Living\\_Theatre](https://pt.wikipedia.org/wiki/Living_Theatre)>.