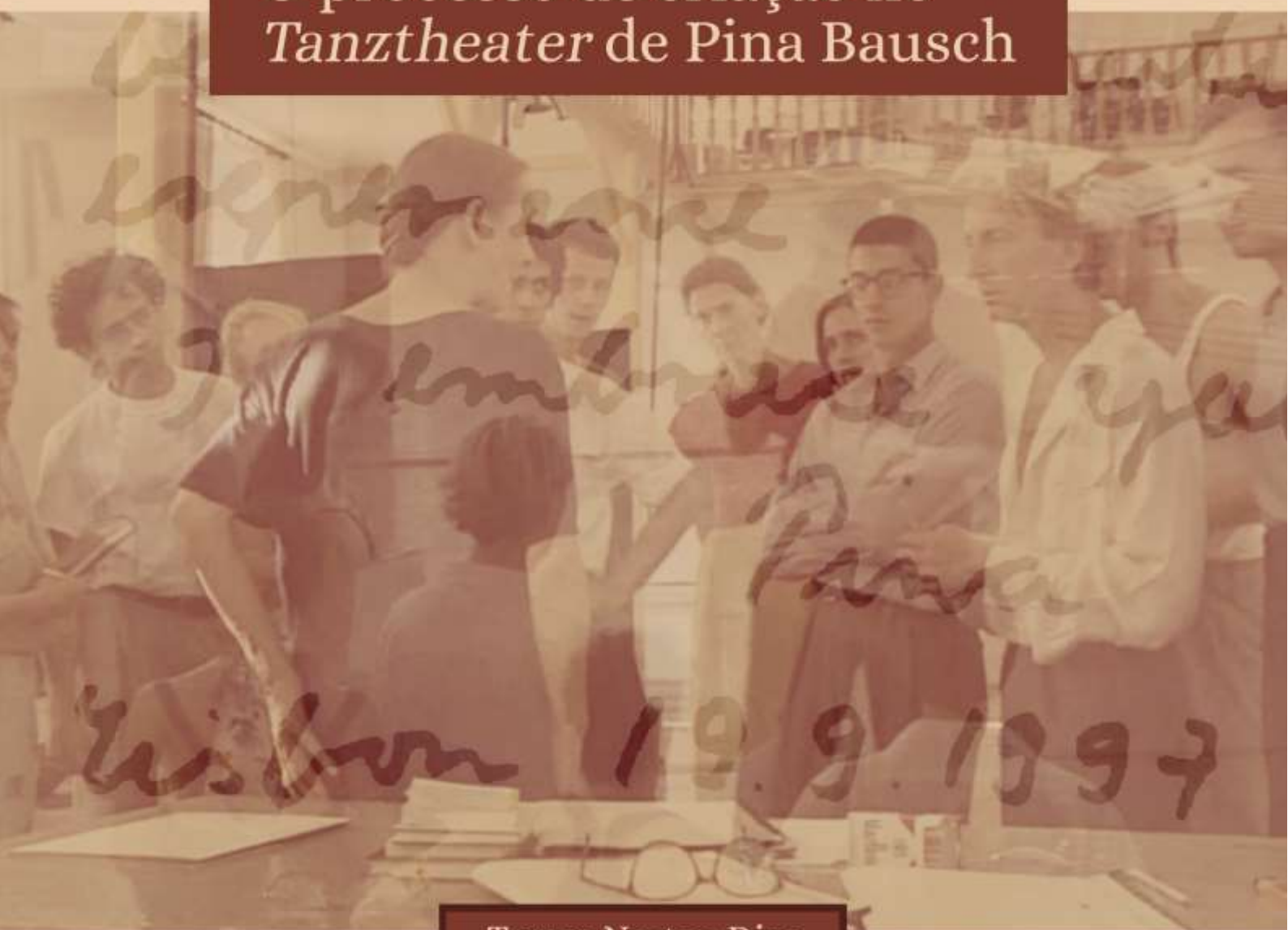


'Criatividade participativa' intercultural

O processo de criação no
Tanztheater de Pina Bausch



Teresa Norton Dias

Este texto segue o modelo da tese de doutoramento com o mesmo nome.

**‘CRIATIVIDADE PARTICIPATIVA’
INTERCULTURAL: O PROCESSO DE CRIAÇÃO
NO *TANZTHEATER* DE PINA BAUSCH**

Teresa Norton Dias

2021

Ficha técnica

Título da obra: ‘Criatividade participativa’ intercultural: o processo de criação no *Tanztheater* de Pina Bausch
1ª Edição | 2021

Propriedade

Teresa Norton Dias

Endereço

teresa@tnortondias.com

ISBN: 978-989-33-2177-5 [Suporte: Eletrónico] | [Formato: PDF/PDF/A]



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons [Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Capa/Verso: Gabinete de Comunicação e Marketing | Universidade da Madeira 2021

Com o apoio de

Arquivo pessoal de Gabriela Cerqueira

Arquivo pessoal de Maria João Seixas: fotografia © Manuel Costa e Silva

© Foteini Christofilopoulou: fotografias de *Masurca Fogo* 2017

Maria João Seixas: fotogramas de *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* / © Fernando Lopes

S. Fischer Stiftung: fotografia de Pina Bausch: © bpk / S. Fischer Stiftung / Leonore Mau

Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: fotografia de *Masurca Fogo* 2018 / © Oliver Look

DAAD
Deutscher Akademischer Austausch Dienst
German Academic Exchange Service

À Annie, *for lifetime companionship*,
À Gabi, pela amizade e cumplicidade,
À Maria João, por um dia se ter lembrado de Pina Bausch
e de, através dela, dar a Portugal *Masurca Fogo*

Não haverá palavras, nem texto, que exprimam a vontade
de que as palavras e o texto sejam a expressão
do que à vontade respeitar...

O respeito por essa vontade a partir deste intervalo oceânico
nada mais significa, que isso mesmo...

Esta imensa massa de água salgada e atlântica
jamais trará diferença ao que o pensamento transporta,
na certeza de que este intervalo cessará
no dia em que as palavras e o texto exprimam essa vontade...

Teresa
Funchal, 2018

Agradecimentos

Donatella Cacciola
Gabriela Cerqueira
Martina Emonts
Christine Escallier
Virgílio Gomes
Balbina Gonçalves
Christiane Hartter
Christian Koch
António Laginha
Sharon Lehner
Miriam Leysner
Andreia Falcão Mendes
Ursula Popp
José Ribeiro
Vitor Sardinha
José Sasportes
Maria João Seixas
Timo Skrandies
Patrícia Teles
Cristina Trindade

Talvez um dos aspetos mais complicados a registar, quando chega a hora de fazer os agradecimentos que são devidos, seja o facto de se tornar quase inviável abranger a sua totalidade, ficando sempre alguém ou algo por referir. Tal obrigaria a um exercício de memória inscrevendo, nome a nome, todos e todas que, ao longo do processo de pesquisa, análise e redação desta tese estiveram comigo, colaborando à sua maneira, num percurso que se constitui em mais uma etapa da minha vida.

O meu agradecimento,

à Annie pelo companheirismo e amor incondicional. Aos meus orientadores, Professor Doutor José Ribeiro e Professora Doutora Martina Emonts, que desde o primeiro momento me apoiaram numa ideia de projeto que nem eu tinha a certeza de ser capaz de concretizar. Ao Professor Doutor Timo Skrandies que, na *Heinrich Heine Universität* (HHU), em Düsseldorf/Alemanha, me recebeu e apoiou, mesmo sem nada saber de mim, a partir de uma

ideia que lhe apresentei, em março de 2014. Estas quatro pessoas foram a âncora do meu trabalho e é a elas que acima de tudo agradeço todo o apoio.

A José Sasportes, o meu agradecimento pela disponibilidade e esclarecimentos prestados no âmbito da presença de Pina Bausch, em Portugal. A Maria João Seixas e Gabriela Cerqueira, a minha gratidão pela disponibilidade demonstrada e pelo apoio incondicional, no que respeitou aos esclarecimentos necessários relativamente à produção de *Masurca Fogo* e *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa*. Ao Virgílio Gomes o meu agradecimento pelo apoio na composição gráfica e ao Vítor Sardinha o meu agradecimento por me ter ajudado a compreender aquilo que é, aparentemente, a evidência musical e ainda me ter posto em contacto com a equipa da Cooperação Portuguesa com Cabo Verde, em especial a Andreia Falcão Mendes, de quem nunca esquecerei a amabilidade e disponibilidade. À Christine Escallier, o meu agradecimento pela ajuda sempre que solicitada. À Patrícia Teles, o meu apreço pelas palavras de encorajamento e à Cristina Trindade pela disponibilidade e conselhos dados. À Direção de Serviços de Educação Artística e Multimédia-RAM e à Eduardo Costa Produções Audiovisuais, o meu agradecimento pela disponibilidade no apoio técnico facultado.

A instituições como o Centro de Dança de Oeiras (CDO), o *Tanzarchiv-Köln* e a Biblioteca da *Heinrich Heine Universität* tenho que agradecer a disponibilidade no acesso ilimitado a bibliografia e fontes, sem a consulta das quais o resultado não teria sido o mesmo. No Centro de Dança de Oeiras agradeço a António Laginha, seu diretor e no *Tanzarchiv* agradeço, particularmente, a Donatella Cacciola e a Christiane Hartter a disponibilidade e amabilidade no atendimento. A Christian Koch e Miriam Leysner, com quem o acaso me cruzou agradeço, igualmente, a disponibilidade demonstrada para esclarecer qualquer assunto que estivesse ao seu alcance. Igualmente o meu agradecimento a Sharon Lehner, responsável pelo *Leon Levy Brooklyn Academy of Music Digital Archives*, Nova Iorque e Ursula Popp responsável pela comunicação do *Tanztheater Wuppertal*, pela disponibilidade demonstrada. Este percurso não teria, contudo, sido possível na intensidade conseguida, sem o apoio que me foi concedido pela *Deutscher Akademischer Austausch Dienst* (DAAD).

Ao meu pai e à minha avó Armanda um agradecimento pela luz emanada. À minha mãe, às minhas irmãs, cunhados, sobrinhos e sobrinhas uma palavra de agradecimento por, mesmo à distância, estarem sempre lá, quando foi preciso. Aos meus interlocutores, com quem fui mantendo conversas e, cujo nome, por questões de ordem ética e deontológica não

irei enunciar, o meu imensurável agradecimento, pois sem o seu apoio e ajuda, o texto seria com certeza outro. Por fim, às minhas chefias e aos meus amigos e amigas, que tiveram sempre disponibilidade para me ouvir, aquele abraço.

PREFÁCIO -----	17
-----------------------	----

INTRODUÇÃO -----	19
-------------------------	----

PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO E METODOLÓGICO

CAPÍTULO 1 – Mobilidade e *Performance*

1.1 Multi-, inter- e transculturalismo e <i>performance</i> artística -----	34
1.2 ‘Criação participativa’ intercultural -----	40
1.3 Coreografia sob o olhar do investigador-----	44
1.4 Lisboa, palco urbano e interculturalidade -----	47

CAPÍTULO 2 – Opções de Ordem Metodológica

2.1 O acesso às fontes e as opções de redação -----	57
2.1.1 Da criação à produção: conversas e partilha-----	60
2.1.2 A conversa que não poderia ter sido uma entrevista -----	63
2.2 Pesquisa documental -----	65
2.3 O caso em estudo -----	67
2.3.1 Etnografia bi-situada: <i>Masurca Fogo</i> entre Wuppertal e Lisboa -----	70
2.3.2 O etnógrafo e o crítico de dança-----	72
2.4 Interpretação artística: evidência imagética e medialidade corporal -----	76
2.5 Análise fílmica: a relevância da relação corpo-imagem-----	82

PARTE II – CONTEXTO HISTÓRICO E LEGADO ARTÍSTICO DE PINA BAUSCH

CAPÍTULO 3 – *Der Ausdruckstanz, das Tanztheater und die Folkwangschule*

3.1 <i>Der Ausdruckstanz</i> : Mary Wigman, Kurt Jooss e a influência de Rudolf von Laban no <i>Tanztheater</i> de Pina Bausch-----	91
3.2 Pina Bausch na <i>Folkwangschule</i> de Essen e no <i>Folkwang Ballett</i> -----	99
3.3 Pina Bausch na direção artística do <i>Wuppertaler Ballett</i> -----	101
3.3.1 <i>Tanztheater</i> de Pina Bausch: expressão artística transdisciplinar -----	107

3.3.2 As fases do percurso coreográfico de Pina Bausch na <i>Companhia Tanztheater Wuppertal</i> -----	112
--	-----

CAPÍTULO 4 – ‘Residências Artísticas’ e transferência cultural

4.1 ‘Residências Artísticas’ em coprodução internacional -----	130
4.2 Processo criativo e transferência cultural -----	141
4.3 <i>Die neuen Stücke</i> e as questões de autoria -----	143

PARTE III – A ESCOLHA DO FESTIVAL DOS 100 DIAS DA EXPO’98

CAPÍTULO 5 – *Masurca Fogo*: o caso em estudo

5.1 <i>Masurca Fogo</i> uma produção intercultural participada a partir de Lisboa -----	155
5.1.1 O título: <i>Masurca Fogo</i> -----	158
5.1.2 Multi- e interculturalidade: o elenco de <i>Masurca Fogo</i> -----	165
5.1.3 Descrição de <i>Masurca Fogo</i> e identificação dos aspetos interculturais -----	168
5.1.4 Análise de <i>Masurca Fogo</i> : aspetos interculturais -----	180
5.1.4.1 Aspetos interculturais: análise qualitativa -----	182
5.1.4.2 Aspetos interculturais: análise quantitativa -----	198

CAPÍTULO 6 – Outros olhares sobre *Masurca Fogo*

6.1 O olhar de Fernando Lopes sobre o processo de criação de <i>Masurca Fogo</i> -----	206
6.2 <i>Masurca Fogo</i> e a crítica -----	214
6.3 Memória e transmissão -----	220

CONCLUSÃO -----	227
------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA -----	231
---------------------------	-----

NOTA AUTOBIOGRÁFICA -----	267
----------------------------------	-----

APÊNDICES

Apêndice A – Questões de Financiamento: <i>Tanztheater Wuppertal</i> na imprensa regional em Wuppertal/Alemanha -----	273
Apêndice B – Primeiro <i>e-mail</i> enviado a membros do <i>Tanztheater Wuppertal</i> Pina Bausch para início de contacto -----	275
Apêndice C – Questões de Financiamento: <i>Tanztheater Wuppertal/Lichtburg</i> na imprensa regional em Wuppertal/Alemanha -----	277
Apêndice D – Seleção musical de <i>Masurca Fogo</i> -----	281
Apêndice E - Imagem da interface do ficheiro de análise da interculturalidade de <i>Masurca Fogo</i> com o <i>software</i> MAXQDA2018 -----	283
Apêndice F – Resumos dos segmentos de texto codificados relativos à interculturalidade em <i>Masurca Fogo</i> com o <i>software</i> MAXQDA2018-----	285

ANEXOS

Anexo A – Grupos de trabalho da <i>Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch</i> 2018. Retrieved from http://www.pina-bausch.de [04.11.2018] -----	299
Anexo B – <i>Masurca Fogo</i> . Ficha técnica disponibilizada na página da internet do <i>Tanztheater Wuppertal Pina Bausch</i> . Retrieved from http://www.pina-bausch.de [04.11.2018]-----	301
Anexo C – Fax enviado pelo Gabinete do Porta-Voz do Conselho de Administração da <i>Expo '98</i> à comunicação social: Conferência de Imprensa -----	303
Anexo D – Fax enviado pelo Gabinete do Porta-Voz do Conselho de Administração da <i>Expo '98</i> à comunicação social: chegada da <i>Companhia Tanztheater Wuppertal</i> -----	305

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro: 2.1 – Grupos de indivíduos que colaboraram na pesquisa-----	59
Quadro: 3.1 – Origem dos bailarinos-atores e bailarinas-atrizes que faziam parte do elenco do <i>Tanztheater Wuppertal</i> , ou com ele colaboravam, em 2009 -----	126
Quadro: 4.1 – <i>Masurca Fogo</i> – apresentações fora de Wuppertal entre 1998 e 2018-----	140
Quadro: 5.1 – Elenco da criação de <i>Masurca Fogo</i> em 1997-98-----	166
Quadro: 5.2 – Quadro comparativo dos elencos de <i>Masurca Fogo</i> em Lisboa, no Centro Cultural de Belém, em 1998 e 2008. Suas origens, género e idioma falado-----	169
Quadro: 5.3 – Quadro elucidativo de alguns momentos de interculturalidade protagonizados em <i>Masurca Fogo</i> pelo elenco do <i>Tanztheater Wuppertal Pina Bausch</i> a partir do espetáculo realizado em Lisboa - Centro Cultural de Belém - 2008 -----	190
Quadro: 5.4 – <i>Output</i> MAXQDA2018 – Código e segmento de texto codificado de <i>Masurca Fogo</i> -----	199
Quadro: 5.5 – Percentagem por categoria/subcategoria de interculturalidade em <i>Masurca Fogo</i> -----	202
Quadro: 6.1 – Elenco de <i>Masurca Fogo</i> – Wuppertal: a 04.04.1998 vs 28.03.2015. Suas origens, género e idioma falado -----	224

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura: 1.1 – Nota de agradecimento redigida por Pina Bausch e dirigida a Gabriela Cerqueira, produtora executiva do <i>Festival dos 100 Dias</i> , da <i>Expo '98</i> -----	50
Figura: 2.2 – Pina Bausch no espelho refletida três vezes, 1987 Wuppertal -----	78
Figura: 4.1 – <i>Output</i> MAXQDA2018 – Codificação para a condição de país colonizador, colonizado ou outro nas ‘residências artísticas’ do <i>Tanztheater Wuppertal Pina Bausch</i> -----	135
Figura: 4.2 – Mapa-mundo ponteadado com a localização geográfica de cada uma das ‘residências artísticas’ realizadas entre 1986 e 2009-----	136
Figura: 5.1 – <i>Schauspielhaus</i> Wuppertal 1998-----	161

Figura: 5.2 – Mazurka: dança anunciada como “Masurca”, pelo grupo “Fogo em Chama” da ilha do Fogo - Cabo Verde -----	162
Figura: 5.3 – Momento de <i>Masurca Fogo</i> , onde se vêem o(a)s bailarino(a)s dançar a Mazurka da ilha do Fogo – Cabo Verde -----	163
Figura: 5.4 – Maria João Seixas e Pina Bausch no estúdio da CNB em Lisboa-----	164
Figura: 5.5 – Regina Advento (Brasil) em <i>Masurca Fogo</i> -----	183
Figura: 5.6 – Regina Advento e Pina Bausch no período de criação de <i>Masurca Fogo</i> . Lisboa, estúdio de dança da CNB à Rua Victor Cordon-----	183
Figura: 5.7 – Daphnis Kokkinos (Grécia), Cristiana Morganti (Itália), Jonathan Fredrickson (USA) e Nazareth Panadero (Espanha); Julie Shanahan (Austrália) e Andrey Berezin (Rússia) em <i>Masurca Fogo</i> -----	188
Figura: 5.8 – Julie Shanahan (Austrália) e Rainer Behr (Alemanha) em <i>Masurca Fogo</i> -	192
Figura: 5.9 – Regina Advento (Brasil) em <i>Masurca Fogo</i> -----	193
Figura: 5.10 – <i>Output</i> MAXQDA2018 – Codificação dos aspetos interculturais em <i>Masurca Fogo</i> -----	198
Figura: 5.11 – <i>Output</i> MAXQDA2018 – Codificação de <i>Masurca Fogo</i> ordenado por frequência de cor -----	200
Figura: 5.12 – Esquema de <i>Masurca Fogo</i> transcultural -----	203
Figura: 6.1 – Em primeiro plano: Nazareth Panadero durante o ensaio geral de <i>Masurca Fogo</i> , em Wuppertal. Em segundo plano: Nazareth Panadero no estúdio, em Lisboa, quando apresentava a proposta a Pina Bausch. -----	209
Figura: 6.2 – Fernando Suels apresenta a Pina Bausch uma proposta de movimento -----	210
Figura: 6.3 – Momento de pausa. Pina Bausch conversa com a sua equipa -----	213
Figura: 6.4 – Da varanda do estúdio principal da CNB, uma vista de Pina Bausch e parte da sua equipa-----	214

LISTA DE SIGLAS

BAM (Brooklyn Academy of Music)

CCB (Centro Cultural de Belém)

CDO (Centro de Dança de Oeiras)

CEMRI (Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais)

CNB (Companhia Nacional de Bailado)

DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst)

EUA (Estados Unidos da América)

HHU (Heinrich Heine Universität)

LL/BAM Digital Archive (Leon Levy Brooklyn Academy of Music Digital Archive)

RTP (Rádio Televisão Portuguesa)

RAM (Região Autónoma da Madeira)

SEF (Serviço de Estrangeiros e Fronteiras)

Prefácio

O título feliz da presente publicação revela de forma clara aquilo de que Teresa Norton Dias fala: o olhar lançado sobre a obra de Pina Bausch analisa o processo de criação de “peças” do *Tanztheater* num contexto intercultural, multicultural, na verdade: transcultural. Norton Dias demonstra o que uma tal empresa significa: uma criação participativa que se encontra permanentemente na margem, no Entre, transgredindo fronteiras não só entre culturas, mas também entre coreógrafo e bailarino/a, conceitos e preconceitos, legado histórico e futuro.

Assim como o presente livro transgride a margem entre uma metodologia dos *Performance Studies* e das ciências sociais, nomeadamente, da Etnografia e dos Estudos Interculturais, também são respeitados os contextos históricos da criação de Pina Bausch e do *Tanztheater Wuppertal*, bem como a divulgação mundial da marca *Tanztheater Pina Bausch*. Teresa Norton Dias não só apresenta um considerável enquadramento teórico para a obra de Bausch como integra a sua investigação em campo na sua análise: conviveu com o actual *Tanztheater* em Wuppertal, acompanhou o elenco multicultural (com alguns dos bailarinos que trabalharam com Pina até ao fim) no seu trabalho criativo e completou o seu trabalho com fontes preciosas encontradas em arquivos alemães.

Compreendemos como o trabalho criativo de Pina Bausch respira o imortal génio de Peter Brook quando fala em *The Empty Space* (1968) da efemeridade da *performance* que vale para o teatro-dança:

the theatre of joy, of catharsis, of celebration, the theatre of exploration, the theatre of shared meaning, the living theatre are one. But once gone, the moment is gone and it cannot be recaptured slavishly by imitation—the deadly creeps back, the search begins again. (Brook, 1996: 168)

Assistimos ao conflito imanente ao trabalho colectivo: “Group creation can be infinitely richer, if the group is rich, than the product of weak individualism—yet it proves nothing. There is eventually a need for authorship to reach the ultimate compactness and focus that collective work is almost obliged to miss.” (*idem*: 41) O futuro do *Tanztheater* sem Pina Bausch é incerto.

Peter Brook tinha comparado o trabalho do director de teatro com o do escultor:

The theatre director has to expose his uncertainties to his cast, but in reward he has a medium which evolves as it responds: a sculptor says that the choice of material continually amends his creation: the living material of actors is talking, feeling and exploring all the time—rehearsing is a visible thinking-aloud. (idem: 131)

Por outras palavras, como tinha escrito Ronald Kay, marido de Pina, em 1988, no seu pequeno ensaio *Einführung in die Sterblichkeit* [Introdução à mortalidade] que acompanha o livro de fotografias *Ensemble* (!), da autoria de Leonore Mau, sobre os bailarinos do *Tanztheater* em Wuppertal: “Pois a composição do *Tanztheater* é uma tal que se confia à memória viva, orgânica, interior: só nela pode e quer sobreviver e ser guardado.” (Kay, 1988: 109). Entendemos: também na memória dos espectadores, na *mémoire collectif*. Kay descreve as obras de arte de Pina Bausch como marcadas, à flor da pele, pela presença de cada bailarino, pela sua individualidade inconfundível. E assim as peças se constituem, literalmente, na apresentação *live* mesmo, e só existem nela.

O caso em estudo analisado por Teresa Norton Dias serve de perfeito exemplo para o método da criação participativa em residência artística do *Tanztheater* em Lisboa no âmbito da Expo’98, da qual resultam a peça *Masurca Fogo* e o filme de Fernando Lopes *Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998). Uma minuciosa análise do evento demonstra de forma impressionante como não só as culturas dominantes – a cultura alemã e a cultura portuguesa – se formam, transformam e transformam mutuamente, mas também como a praxis artística nómada e de raiz multicultural se torna modelo para um pensamento mestiço capaz de revolucionar o mundo artístico – e não só.

Pina Bausch e os seus bailarinos parecem ter compreendido há muito e *avant la lettre* que: “Todos somos mestiços e é no labirinto mais profundo das nossas mestiçagens que se geram as nossas opções, que se estruturam os nossos valores” (André, 2012: 43).

Teresa Norton Dias abre-nos o mundo de Pina Bausch e do seu *ensemble*, e assim compreendemos que a nossa identidade mestiça e compósita será, também, uma obra de arte.

With love from Lisbon.

Anne Martina Emonts
CECC UCP Lisboa/UMA

*Mich interessiert nicht, wie die Menschen sich bewegen, sondern was sie bewegt*¹
(Bausch *apud* Linsel, 2013: 87)

Para projeto de Doutoramento em Relações Interculturais propusemo-nos estudar, focados na relação entre arte e cultura e aspetos interculturais, a relação entre o processo criativo e a estética alcançada numa determinada produção artística: *Masurca Fogo* de Pina Bausch. Esta produção, criada por membros de um coletivo artístico multicultural, com morada na cidade de Wuppertal, na Alemanha, resulta de um período de ‘residência artística’², em Lisboa, e revela a importância de como as comunidades e culturas, nas paixões e nos confrontos, se expressam e relacionam entre si. Escolhemos debruçar-nos sobre a forma, os recursos e o contexto de criação de Pina³ Bausch (Solingen, 27.07.1940 – Wuppertal, 30.06.2009) coreógrafa alemã, diretora artística da *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, impulsionadora do género artístico *Tanztheater*, Teatro-dança, no último quartel do século XX. Interessaram-nos, na construção coreográfica, os aspetos multi- e interculturais a partir do momento em que assumiu a importância da participação dos seus colaboradores, como gostava de lhes chamar, no processo de criação das peças de sua autoria. A obra *Blaubart - Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartók's Oper 'Herzog Blaubarts Burg'* criada em 1977, constitui um marco no que referenciamos como o início desse processo, motivo pelo qual a tomámos como ponto de partida do nosso estudo. Procurámos compreender como é que a partir desta produção e utilizando um método de criação colaborativa por incitação, no contexto multicultural do seu grupo de trabalho, Pina Bausch contribuiu, com o seu olhar sobre o que nos rodeia, para uma maior atenção sobre os aspetos do quotidiano, estreitando relações entre artistas e público, trabalho referenciado por Norbert Servos como “um novo *Tanztheater*”, que “[...] *delves directly to the roots of*

¹ Esta é a frase que marca o percurso de Pina Bausch como coreógrafa e diretora artística do *Tanztheater* de Wuppertal. Disse-a a Jochen Schmidt, numa entrevista, no outono de 1973: „*Sie sei, hat sie bei Antritt ihres Wuppertaler Engagements im Herbst 1973 in einem Interview mit mir zu Protokoll gegeben, weniger daran interessiert, wie sich die Menschen bewegten als daran, was sie bewege.*“ (Schmidt, 2002: 10) [Ela disse, quando assumiu o compromisso de Wuppertal no outono de 1973, que estava menos interessada na forma como as pessoas se moviam do que no que as movia. (Schmidt, 2002: 10)].

² ‘Residência artística’ é uma expressão dual composta por dois vocábulos (um substantivo feminino e um adjetivo) e foi, por este motivo, nossa opção colocá-la entre aspas simples para que, a sua leitura, não se afaste do conjunto “Residência + Criação Artística”. Com esta designação referimo-nos a um período de tempo, em que um grupo de pessoas se fixam em determinado lugar, com o objetivo de estimular e desenvolver mecanismos de criação artística, no sentido de que o seu resultado venha a contribuir para um próximo trabalho.

³ “Pina” é o diminutivo de Philippine. Pina Bausch nasceu em Solingen/Alemanha e faleceu em Wuppertal/Alemanha, onde jaz na sua última morada.

dance, reconfirming the legitimacy of the original function of the theater as a process by which comprehend reality.” (Servos, 1984: 134). Estudámos, em profundidade, o já reconhecido modo de construção da coreógrafa, que revolucionou as artes de palco, concebido a partir de perguntas que colocava e/ou estímulos que lançava e que constituíam, por si só, um desafio à criatividade de cada participante.

Neste percurso tivemos em conta as particularidades do grupo de trabalho de Pina Bausch, as relações estabelecidas entre os elementos do grupo, a partilha pelo grupo e de entre o grupo, com a coreógrafa e com o espetador e, por fim, a obra artística daí resultante. Demos especial atenção às produções que, não só extravasaram as fronteiras artísticas das disciplinas da Dança e do Teatro, como também as fronteiras geográficas e culturais, num total de quinze peças criadas a partir de quinze ‘residências artísticas⁴’, em catorze cidades, de treze países diferentes. De entre estas, destacámos a coprodução realizada a partir da residência em Lisboa, de que resultou a peça intitulada *Masurca Fogo* e, a par desta, a produção cinematográfica da autoria de Fernando Lopes, que acompanhou o processo de criação da referida peça, culminado no registo documental, em filme, com o título *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998). Ambos, peça e documentário, foram encomendados e fizeram parte da programação do *Festival dos 100 Dias, da Expo '98*.

* * *

A relevância do trabalho de Pina Bausch, em particular da peça *Masurca Fogo*, e a importância de ter sido produzida a partir da realidade portuguesa, reflete-se no quadro analítico deste projeto, que se constrói a partir de uma análise de relações interpessoais e artísticas meso⁵ na constituição do grupo e da interação dos seus membros, neste caso, da

⁴ As ‘residências artísticas’ são assinaladas pelo *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* como coproduções. No nosso estudo excluímos as coproduções de *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen* [Ele pega-a pela mão e leva-a para o castelo, os outros seguem], (1978, uma coprodução com a *Shauspielhaus* de Bochum) e *Walzer* [Valsa] (1982, uma coprodução com o *Holland Festival*) por não terem tido residências no local e processos etnográficos de pesquisa. No caso de *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen*, por ter obedecido a uma proposta concreta lançada pela *Shauspielhaus* de Bochum sobre a obra de Shakespeare e, no caso de *Walzer*, por ter sido criada em Wuppertal, como está documentado em vídeo por Klaus Wildenhahn (1983).

⁵ Tipo de relação social apontada por Pena Pires (2014) para as “relações de constituição de grupos” e de “relações intersubjetivas e entre atos individuais (micro), relações de coordenação e, eventualmente, estabilização de atos interactivamente combinados, e relações entre atores coletivos e atos coletivos (meso)”. (Pires, 2014: 33). Neste caso em particular temos a relação micro que se estabelece entre os indivíduos que, no

Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, pretendendo-se que venha a contribuir para a compreensão do trabalho de Pina Bausch, à luz da História da Dança ocidental do terceiro quartel do século XX. Deste contexto meso, na relação entre o legado histórico e o espaço geográfico da referência cultural em que Wuppertal se transformou, não excluiremos o enquadramento do fenómeno das ‘residências artísticas’ e, em particular, a criação micro, em Portugal, da obra intitulada *Masurca Fogo*, que se apresentou duas vezes em Lisboa (em 1998 e em 2008). Esta peça, realizada a partir de uma pesquisa etnográfica levada a cabo nesta cidade, por Pina Bausch e as suas equipas, técnica e artística, reflete a realidade percecionada à época em que a zona ribeirinha de Lisboa sofria uma grande transformação, para acolher a última grande exposição do século XX, a *Expo '98*. É neste contexto de obras públicas, em que a mão-de-obra migrante, nomeadamente africana, assume um papel relevante, que o grupo se inspira para contribuir para mais uma produção artística do *Tanztheater* de Wuppertal.

Convidada por Kurt Jooss a reintegrar o seu grupo de trabalho no *Folkwang Ballett*, em 1962, Pina Bausch chega à sua liderança em 1969, onde permanece até 1973, altura em que lhe é proposta a direção do *Wuppertaler Ballett*, depois *Tanztheater Wuppertal*, de que é diretora artística até à sua morte. Considerado o enquadramento histórico e o percurso de Pina Bausch procurámos depois compreender a sua evolução, desafio após desafio, criando e recriando, numa forma e estética que as plateias, habituadas a produções mais ortodoxas, quer em bailado académico-clássico, quer em dança de estilo moderno, tiveram dificuldade em aceitar. Foi importante perceber-se como enfrentou e contornou Pina Bausch estes contratempos, dentro e fora do seu círculo de trabalho, e se tornou, ao longo de mais de três décadas, a referência de um estilo próprio que extravasa não só as fronteiras geográficas e culturais alemãs, como as fronteiras do estilo artístico em que se formara: da Dança ao *Tanztheater* num modo colaborativo de criação. Importa, ainda, acrescentar que Pina Bausch era uma pessoa particularmente tímida e introspetiva, contida na revelação do processo de construção participado que adotara para criar as suas peças. A primeira entrevista publicada na qualidade de diretora artística do *Tanztheater Wuppertal* foi realizada por Edmund Gleede

Tanztheater Wuppertal participaram na criação de *Masurca Fogo*, e a coreógrafa, os restantes membros da Companhia e o público que assiste aos espetáculos em Wuppertal; a relação meso que se estabelece entre o conjunto e as comunidades locais, focos de pesquisa e os diferentes públicos para além-fronteira germânica, que culmina numa teia relacional entre os artistas, as pessoas e a obra.

para o anuário *Ballett 1975*⁶. Em 1978, numa conversa com Jochen Schmidt revela o que considera ser uma conquista, quando fala sobre esta sua faceta: “*It’s great that I am even able to put this into words nowadays. Two years ago I couldn’t.*” (Bausch & Schmidt *apud* Huxley & Witts, 2003: 61). A importância deste fator, relativo à sua comunicabilidade, reflete-se na necessidade de realçarmos as dificuldades em se construir qualquer narrativa sobre a coreógrafa e a sua obra e trazermos para a discussão científica o método que adotara, considerando-se a composição do seu grupo de trabalho e os resultados conseguidos.

* * *

O nosso estudo recaiu sobre o processo criativo de Pina Bausch, que denominámos ‘criatividade participativa’ intercultural. Este processo desenvolveu-se no seio de um grupo multicultural e resultou em inúmeras peças de Teatro-dança, que integram o repertório do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, companhia com sede em Wuppertal/Alemanha. Tendo este processo decorrido, para alguns dos seus elementos, ao longo de mais de três décadas de trabalho conjunto é compreensível que a dinâmica registada tenha dado origem ao recurso a soluções diversas, com periodicidade variável, de que destacamos as peças que foram criadas a partir de um período de pesquisa em cidades diferentes das do seu domicílio e que denominamos ‘residências artísticas’. Destas, que decorreram entre 1986 e 2009, e perfazem um total de quinze obras, realçamos a peça *Masurca Fogo* (1998), resultante de um período de ‘residência artística’, em Lisboa, em setembro de 1997.

* * *

Na revisão da literatura centrámo-nos em estudos sobre Pina Bausch e a sua obra, na expectativa de encontrarmos análises que, como a nossa, se centrassem tanto no seu método de trabalho, como na sua produção artística em geral. Sendo Bausch coreógrafa em Teatro-dança com produção também em Dança, sobretudo no início do seu percurso profissional, procurámos explorar estudos que associassem formas coreográficas, nomeadamente colaborativas e produzidas por coletivos artísticos multiculturais, fixando o nosso olhar

⁶ Esta entrevista, sob o título „...*ich empfinde Menschen sehr stark*“ [“...eu sinto muito as pessoas”] integra a recente publicação Koldehoff, Stefan & Pina Bausch Foundation (2016). *O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden*. Schweiz: NIMBUS. Kunst und Bücher AG, pp. 19-28.

sobre as publicações científicas existentes. Da pesquisa efetuada ficámos a conhecer a vasta literatura de publicações eletrónicas e em papel, bem como suportes de multimédia que tivemos ao nosso alcance, ainda que, pelo carácter global do seu legado, que se estende a presenças de Ocidente a Oriente, tenha sido difícil consultarmos tudo o que se diz, escreve e publica sobre Pina Bausch e a sua vasta obra. No caso concreto da literatura disponível em papel e em publicações eletrónicas e dos vídeos disponíveis na Internet, nos canais YouTube e Vimeo, com produções completas ou parte destas, da autoria de Pina Bausch e entrevistas à própria, ao elenco da *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* e às suas equipas técnicas, ela é variada e extensa. Ainda que muitas das publicações consultadas sejam de produção anterior à sua morte, em 2009, notámos que desde então se alterou a tónica: ao invés de se promover o trabalho da coreógrafa, em livros escassos em texto, com larga percentagem de imagens, fotolivros que constituem *per se* um forte registo imagético, os livros publicados após a sua morte demonstram uma maior necessidade de explicar, em texto, a sua obra e vida, não só em língua alemã, mas também em língua inglesa, ora em publicações bilingues, ora com versões distintas para cada uma das línguas⁷.

Durante a nossa pesquisa consultámos literatura com origem na Alemanha, no Brasil, no Canadá, em Espanha, em França, em Inglaterra, em Itália e em Portugal. Como estudo para as artes performativas, ou de palco, e outras disciplinas afins, considerámos artigos científicos, trabalhos de Licenciatura e Pós-graduação, Dissertações de Mestrado e alguns Doutoramentos existentes ou em curso. Em Portugal, autore(a)s como António Laginha, António Pinto Ribeiro, Claudia Galhós, Jorge Salavisa e José Sasportes foram consultados, não só para compreendermos a História da Dança em Portugal, como para compreendermos a presença de Pina Bausch neste país e os convites feitos para aqui se apresentar e criar, a partir de uma ‘residência artística’, em Lisboa, em 1997, a peça *Masurca Fogo*. Da filmografia destacamos o realizador português Fernando Lopes, com a obra *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998), Chantal Akerman, realizadora belga, que concluiu a obra *One day Pina asked...* (1983) com financiamento português⁸ (Esteves *apud* Galhós, 2010: 17) e os realizadores alemães Anne Linsel, Klaus Wildenhahn e Wim Wenders, com as obras *Pina Bausch* (2006), *Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?* [O que fazem

⁷ Por exemplo, *Pina Bausch Backstage* (Steckelings, 2014) para uma publicação bilingue e *Pina Bausch. Tanz kann fast alles sein* (Meyer, 2012) e *Pina Bausch. Dance, dance otherwise we are lost* (Meyer, 2017) para o caso de publicações distintas em língua alemã e língua inglesa.

⁸ Na cópia que adquirimos e que está citada na nossa bibliografia, a RTP-2 não se encontra associada aos créditos atribuídos a esta coprodução.

Pina Bausch e os seus bailarinos em Wuppertal?] (1983) e *Pina. Dancem, dancem ou então estamos perdidos* (2011), respetivamente. Outros autores ainda, como Darla Deardoff, Christina Brauner e Wolfgang Welsch representam o nosso suporte teórico sobre a problemática inter- e transcultural das últimas duas décadas enquanto que, com Susan Melrose, a tónica se põs na análise de como a ciência se deve debruçar, no caso dos estudos em Dança, sobre novas áreas, como por exemplo, os processos coreográficos. Não menos importante foi a reflexão de Claire Bishop sobre *participatory art*, conceito que, não obstante a nossa opção ter sido uma designação mais centrada no processo, aqui tomamos em consideração para a análise da metodologia de trabalho de Pina Bausch.

Como já referido, só após a morte de Pina Bausch se deu início a um estudo mais aprofundado sobre o seu percurso artístico como bailarina e coreógrafa. Desta panóplia de publicações e tendo em conta a dificuldade de realização de que cada uma se reveste, destacamos a experiência relatada pelo seu amigo e fotógrafo, Walter Vogel. Este autor do livro intitulado *Pina* (2000), revisitado e expandido na reedição de 2013, produz um raro exemplo de autoria de imagem e texto, fazendo um relato do que foi a sua luta para conseguir cada um dos encontros, conversas e autorizações para assistir e/ou fotografar, os espetáculos que retrata. Explicou:

In the same year [1981⁹] I was commissioned to do a story on her [Pina Bausch]. Because we were friends I would have easy access to her world just as during the Folkwang School time. Or so I thought! But she was already committed to an extensive work programme, completely preoccupied with her colleagues and dancers. [...] In February 1982 I began to write. (Vogel, 2013: 64)

No decorrer de toda a sua obra, Vogel, à medida que vai relatando a forma como consegue desempenhar as suas funções de fotógrafo, descreve também o ambiente que o rodeia e as circunstâncias em que desenvolve o seu trabalho. O interesse do seu descritivo deve-se ao carácter autobiográfico do texto, onde está patente a relação emocional que tem com a sua história de vida, com o objeto em foco e com a escrita, processo no qual nos revemos e que vem reforçar a nossa ideia de que, na forma e no trato das temáticas, Bausch se provou ímpar, sem deixar ninguém indiferente à pertinência e universalidade da sua

⁹ 1981 foi o ano do nascimento de Rolf Salomon Bausch, filho de Pina Bausch e o ano em que Walter Vogel reencontrou Pina Bausch, considerando-se a sua longa amizade dos tempos em que haviam sido colegas na *Folkwangschule* de Essen.

linguagem. Jochen Schmidt, jornalista e crítico de Dança, que a acompanhou desde a sua juventude na *Folkwangschule*, escreveu:

Bausch makes no excuses and neither does she allow the observer to do so. She is everyone, including her critics, a persistent reminder of one's own shortcomings, a permanent irritation, an incessant incitement to give up the daily grind and spiritual indolence, to jettison indifference and to move towards mutual trust, reciprocal respect, consideration, partnership. (Schmidt, 2002: 8)

Bausch era uma líder indiscutível e dedicada. Ainda que a Alemanha fosse uma referência no que respeita ao estatuto profissional dos bailarinos, a luta por financiamento e por condições de trabalho, para si e para a sua equipa, para poder fazer face à exigência dos seus resultados, foi uma realidade do seu percurso como responsável pelo *Tanztheater* de Wuppertal. Com vinte e cinco anos cumpridos à frente da companhia, Pina Bausch permitia-se já notícias como as encontradas na imprensa escrita, fonte importante para o nosso estudo. No jornal *Notícias de Estugarda* com o título “Notas de Cultura. Mais dinheiro para Pina Bausch”, podemos ler: “O internacionalmente conhecido Teatro-dança Pina Bausch pode congratular-se com uma bolsa de fins específicos do estado do Norte da Renânia-Westfália. O subsídio do estado será aumentado em 400,000 marcos para 1.3 milhões, este ano. O Teatro-dança será de futuro conduzido como “Lda.”¹⁰ (*Stuttgarter Nachrichten*, 1998, abril 2) (vd. Apêndice A). É nesta altura que se perspetiva a sua participação no capital social do *Tanztheater* de Wuppertal, fixado em 5% por ocasião da sua morte.

Um dos aspetos mais significativos da pesquisa efetuada foi termos constatado que as publicações mais densas sobre a pessoa e obra de Pina Bausch revelam, na sua autoria, uma relação de proximidade com a coreógrafa e, por isso de confiança. Falamos de Walter Vogel, seu amigo e colega na *Folkwangschule* de Essen; de Jochen Schmidt, jornalista e crítico de Dança, que a acompanhou desde as suas conquistas como aluna na *Folkwangschule*; de Norbert Servos que, desde que concluiu e publicou a sua tese de doutoramento, em 1984, revisitou e publicou a sua obra quer em alemão, quer em inglês, sendo a última versão datada de 2013; e, por fim, Raimund Hoghe, seu colaborador/dramaturgo (1979-1987), Jo Ann

¹⁰ Tradução da autora. Texto no original: „Das international renommierte Tanztheater Pina Bausch kann sich über eine Sonderförderung des Landes Nordrhein-Westfalen freuen. Der Landeszuschuss wird in diesem Jahr um 400 000 auf 1,3 Millionen Mark auf gestockt. Das Tanztheater soll künftig als GmbH fortgeführt werden.“ (*Stuttgarter Nachrichten*, 1998, abril 2) (vd. Apêndice A).

Endicott, bailarina-atriz¹¹ durante uma década e depois encenadora no *Tanztheater Wuppertal* e Ronald Kay, seu companheiro e pai do seu único filho. Considerando as diferentes perspectivas que cada um destes autores revela através da sua escrita e o volume de obras produzidas é, curiosamente, Ronald Kay que, produzindo um único texto que designa de *Einführung in die Sterblichkeit [Introdução à Mortalidade]* integra o fotolivro da autoria da fotógrafa Leonore Mau, intitulado *Ensemble. Pina Bausch. Das Tanztheater Wuppertal* (1988), e se aproxima de aspetos que, na sua essência, têm especial relevância para o tema aqui em estudo: o texto acompanha uma obra já por si diferente das restantes publicações de fotolivros e debruça-se, por um lado, acerca da importância do trabalho artístico desenvolvido por Bausch e, por outro, acerca do registo efetuado por Leonore Mau.

Sobre *Masurca Fogo*, a peça a que dedicamos o estudo aprofundado, destacamos as abordagens de Claudia Galhós (2010), num ensaio biográfico sobre Pina Bausch, Norbert Servos (1984 e 2008), Walter Vogel (2013) e, de forma significativa, o documentário dedicado ao processo de criação, da autoria do realizador português Fernando Lopes (1998).

Além da pesquisa com o enfoque específico no nosso tema, foi igualmente importante termos acompanhado a nossa investigação com a leitura de autores cuja obra incide sobre as questões de enquadramento teórico no campo das relações interculturais, nomeadamente aquelas que deram especial relevância às questões de ordem artística e social, que também abrangem os profissionais da Dança, procurando trazer para o campo epistemológico de reflexão questões como a mobilidade e integração em espaços cuja identidade geográfica, física, artística e cultural, se revela muitas vezes complexa e difícil de concretizar com sucesso. Na nossa análise foram consideradas as perspectivas de Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein e Bojana Kunst. Além destas, as abordagens de Filomena Silvano sobre etnografia bi-situada ajudaram-nos a compreender a complexidade da relação entre pesquisa, deslocamento e criação, nem sempre facilitada pela diversidade de que se reveste, sobretudo se considerarmos as diferenças linguísticas e as problemáticas de comunicação que daí possam advir. Assentámos ainda a nossa pesquisa sobre a prática colaborativa em outras

¹¹ Designação adotada em conformidade com o desempenho dos membros do *Tanztheater*, privilegiando-se a sua área de formação, a Dança: bailarino-ator ou bailarina-atriz. Importa, no entanto, referir que a partir da produção de *Fürchtet Euch nicht [Não tenhas medo]* (1976), a segunda parte do programa, de que fez parte a obra *Die sieben Todsünden der Kleinbürger [Os Sete Pecados Mortais da Pequena Burguesia]*, a atriz profissional Mechthild Großmann integra o elenco de algumas das produções de Pina Bausch (Meyer, 2017).

comunidades, que não o coletivo¹² em estudo, tendo isso ajudado a aceitar que Pina Bausch foi a exceção à regra na pertinência da sua forma de produção artística, envolvendo o grupo que liderava desde a criação da obra até à partilha com o público. Neste percurso, foi fundamental considerarmos o papel dos críticos, fazendo acompanhar a nossa pesquisa com um recurso sistemático à informação disponibilizada por estes profissionais intérpretes, conseguida através de uma presença assídua nos espetáculos do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*.

Concentrando-se a nossa reflexão sobre um caso em particular, alicerçámo-nos nos estudos de Robert Stake para “estudos de caso” e Hans Belting, Gilles Deleuze e Susan Sontag para os olhares sobre os registos imagéticos, tomando em consideração textos consagrados de Roland Barthes, Walter Benjamin, Michel Foucault e Jacques Rancière. O caráter interdisciplinar do nosso estudo obrigou-nos ao recurso a autores de variadas disciplinas, desde as Humanidades às Ciências Sociais, tendo-nos ancorado no pensamento de Boaventura de Sousa Santos para compreendermos o posicionamento socio-político da produção artística europeia e o papel da coreógrafa Pina Bausch que, tendo nascido em plena Segunda Guerra Mundial, cresce num período em que a Alemanha procura reerguer-se e reafirmar-se também culturalmente, circunstância para a qual vem a contribuir. É com uma citação de Ronald Kay que sublinhamos a pertinência do nosso tema, ainda não estudado na relevância do seu caráter intercultural, quando se refere ao trabalho de Leonore Mau, que fotografara o(a)s bailarino(a)s como indivíduos em espaços públicos da cidade de Wuppertal: “Ela [Leonore Mau] leva as pessoas do *Tanztheater* – nómadas dos palcos do mundo – para o labirinto da cidade da sua casa-mãe, onde eles próprios, vindos de longe, são estranhos outra vez.¹³” (Kay, 1988: 117). Foi neste diversificado contexto autoral que alicerçámos o raciocínio construído.

* * *

Este trabalho dedicado ao estudo do processo de criação de Pina Bausch, com foco na peça *Masurca Fogo*, foi estruturado em três partes e seis capítulos. A primeira parte, com o

¹² O coletivo artístico de que tratamos neste estudo ganha características de comunidade pelo espaço e tempo de comunhão e partilha.

¹³ Tradução da autora. Texto no original: “*Sie führt die Leute des Tanztheaters – Nomaden der Weltbühnen – ins Labyrinth der Stadt ihres Stammhauses, dort, wo sie selbst, von weit hergekommen, wiederum fremd sind.*” (Kay, 1988: 117).

título “Enquadramento teórico e metodológico”, integra os capítulos um e dois, onde nos debruçámos sobre as questões inerentes à fundamentação teórica do estudo que desenvolvemos e às opções de ordem metodológica efetuadas. Nesta primeira parte, o primeiro capítulo, intitulado “Mobilidade e *Performance*”, foi dedicado ao enquadramento teórico a partir dos conceitos que nos ajudaram a ancorar a proposta em título “‘Criatividade participativa’ intercultural”. Foram eles: o multiculturalismo que, na diversidade social, como defendido por Charles Taylor (1998), respeita a liberdade identitária e as escolhas individuais em sociedade; o interculturalismo que, a partir dessa liberdade prevê, como defendido por Darla Deardorff (2009), o respeito, a abertura, a curiosidade e a descoberta, só possíveis pela partilha, resultando no mútuo enriquecimento dos indivíduos em sociedade; e, por fim, o transculturalismo que, como defendido por Christina Brauner (2015), se debruça sobre as mudanças conseguidas através de uma prática intercultural. Por outras palavras, que a partir de uma convivência multicultural e pela partilha, na diversidade, se consigam atingir novos e profícuos objetivos. Igualmente se propõe uma compreensão da problemática da mobilidade nas artes performativas e de como o investigador se debruça sobre o estudo da Coreografia, a que associámos a importância da relação entre processos criativos, palco e interculturalidade.

O segundo capítulo, com a designação “Opções de Ordem Metodológica” foi dedicado à metodologia adotada para levar a cabo o estudo em causa. As ferramentas proporcionadas ao investigador em Ciências Sociais, nomeadamente no que se refere a um estudo de caso em Relações Interculturais e de carácter interdisciplinar, são múltiplas e obrigam o investigador a fazer opções, sobretudo se considerarmos o distanciamento temporal e geográfico da peça em estudo, *Masurca Fogo*, fruto de uma produção bi-situada, em que se incluem Lisboa (em Portugal) e Wuppertal (na Alemanha). Devido ao carácter efémero de que se reveste um espetáculo de Teatro-dança, a observação direta foi fundamental, como o foram as conversas e entrevistas que, por razões de ordem ética e deontológica, se revestiram de um cuidado redobrado, pela importância que tem a relação de confiança estabelecida com aqueles que conosco colaboraram. Neste capítulo abordamos ainda a importância do contributo dos críticos de dança na qualidade de espetadores privilegiados e o carácter etnográfico do seu trabalho. Por fim, e de forma complementar, dedicamos parte da nossa abordagem à imagem fotográfica e em vídeo, que se provou fundamental para a interpretação

artística sobre a qual se debruça o nosso estudo, na sua relação com o corpo e no papel mediador por este assumido.

A segunda parte deste estudo, denominada “Contexto histórico e legado artístico de Pina Bausch” integra os capítulos terceiro e quarto, que dedicamos ao estudo das raízes culturais de Pina Bausch, ao seu percurso artístico e ao legado deixado por si. Nesta segunda parte, o capítulo terceiro reveste-se de particular relevância para o estudo desenvolvido e foi possível efetuar-se a partir de uma estadia de seis meses, na Alemanha, período em que o *Tanzarchiv* de Colónia e a Biblioteca da *Heirich Heine Universität*, em Düsseldorf nos proporcionaram o acesso a variadas fontes e bibliografia. Este capítulo, intitulado “*Der Ausdruckstanz, das Tanztheater und die Folkwangschule*” constitui-se como um importante contributo à compreensão dos antecessores de Pina Bausch, à herança artística e académica desta coreógrafa e às influências culturais que consigo transportava. Aqui aprendemos o surgimento da transdisciplina artística *Tanztheater* (Teatro-dança) e a forma como Pina Bausch a promoveu ao longo de trinta e seis anos de trabalho intenso, num espaço temporal a que atribuímos fases e períodos de criação intercalares. No capítulo quarto intitulado “‘Residências artísticas’ e transferência cultural” preparamos o leitor que, já munido de informação para compreender a relevância do surgimento de Pina Bausch na História da Dança Ocidental, é agora introduzido a uma das suas principais contribuições a que, no âmbito do nosso estudo, atribuímos particular destaque: uma obra artística transcultural conseguida através do contributo da pesquisa etnográfica realizada pelos seus colaboradores, em países que não o da sua residência de trabalho e a utilização do resultado dessas pesquisas individuais numa produção coletiva. Esta forma de trabalhar traz consigo a problemática do reconhecimento de uma coautoria, também por nós abordada.

A terceira e última parte denominada “A escolha do *Festival dos 100 Dias da Expo '98*”, integra os capítulos quinto e sexto deste trabalho, dedicados, no caso do capítulo quinto ao estudo de caso em apreço, a descrição e análise da peça *Masurca Fogo*. O olhar de Fernando Lopes, que reuniu em documentário, testemunhos do processo de trabalho adotado por Pina Bausch e o seu elenco, na construção de mais uma peça do *Tanztheater* de Wuppertal, integra o capítulo sexto que denominámos “Outros olhares sobre *Masurca Fogo*”. Neste último capítulo dedicamos também atenção à crítica, cuja importância realçamos no texto, não tendo sido esquecida a problemática do arquivo vivo e do papel de

todos os criadores, na reprodução de cada uma das obras, que constituem o repertório da *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*.

O desafio foi reunir num só texto questões que gostaríamos que viessem a motivar, a partir das artes performativas e com um olhar sobre os profissionais da Dança, o estudo não só como artistas, mas como “pessoas que dançam” (Bausch *apud* Servos, 2008), trazendo novos estímulos ao pensamento social. Qualquer adversidade, que gradualmente se transformou em desafio ajudou, estamos em crer, a atingir a convicção de que a investigação no campo artístico continuará a crescer.

PARTE I
ENQUADRAMENTO TEÓRICO E METODOLÓGICO

CAPÍTULO 1 – Mobilidade e *performance*

Pretende-se, com este capítulo, fazer o enquadramento teórico das questões que se levantam neste trabalho a partir das posições de diferentes autores, visando dar a conhecer processos de ‘criação participativa’ e aspetos interculturais. Neste sentido, propomos que, tendo como ponto de partida o conceito de cultura, relacionado a realidades multi-, inter- e transculturais, se trouxesse o debate científico para o contexto de criação. É nossa intenção demonstrar como é que, a partir de uma reflexão sobre o trabalho desenvolvido por um coletivo artístico, que integra indivíduos de origem diversificada, se chega, com o seu direto envolvimento nos processos de criação, a uma obra artística que é palco dessa multiplicidade de origens e diversidade cultural. A esta diversidade e aos movimentos migratórios que, numa primeira instância, possam sugerir mobilidades de curta duração, relacionámos as aspirações para encontrar uma nova identidade artística, ultrapassando fronteiras, não só geográficas, mas também disciplinares. Trazemos ainda, a relação entre Coreografia e investigação alicerçada numa reflexão sobre as preocupações de quem coreografa e de quem investiga e estuda os processos e a linguagem desenvolvida. No debate gerado entre investigadores e coreógrafos e à pertinência de trazer esta escrita do movimento para uma leitura social e artística de todos os indivíduos envolvidos, nomeadamente de quem cria e de quem executa (coreógrafo(a)s e bailarino(a)s), considerámos a necessidade de mobilidade e as consequências que esta tem, não só no grupo e nas comunidades acolhedoras, como na produção artística transcultural em que resulta. É neste conjunto de princípios que incide este primeiro capítulo.

1.1 Multi-, inter- e transculturalismo e *performance* artística

What once [“cross-cutting identities”] may have applied only to outstanding persons like Montaigne, Novalis, Whitman, Rimbaud or Nietzsche, seems to be becoming the structure of almost everybody today. (Welsch, 1999: 4)

Ao escolhermos para tema de estudo os processos colaborativos de criação nas artes performativas, não nos pudemos distanciar de um olhar mais profundo sobre estas comunidades (coletivos) criativas e a realidade em que se desenvolvem. Esta, muitas vezes multicultural, advém do fenómeno recorrente da mobilidade, que surge tão mais reforçada quão mais real for a deslocação de artistas que em comum têm, não apenas o objetivo de exercer a profissão para a qual se prepararam, mas a necessidade migratória a que tal obriga,

na medida em que aquilo a que muitas vezes aspiram, em termos de realização profissional, se encontra além da mais imediata fronteira geográfica. Cientes de que, como demonstrado por Cristina Farinha, este fenómeno, associado à generalidade dos coletivos artísticos europeus, é já uma realidade em que “mais do que atravessar fronteiras administrativas” (Farinha, 2012):

*[...] it concerns also overcoming discipline boundaries and definitions, breaking distances and changing roles amongst creators, interpreters, set or sound designers, producers and audiences. These ongoing processes intensify transdisciplinary and intercultural exchanges within work practices and processes and this way **the nature and shape of art works is questioned and reformulated** [realce nosso]. (Farinha, 2012: 30)*

Aceitando que este processo de cruzamento de fronteiras, geográficas e disciplinares, estimula a transdisciplinaridade devemos lembrar-nos que os coletivos artísticos, que se desenvolvem em pequenos espaços físicos de convívio diário, em que da rotina fazem parte atividades como aulas de dança e ensaios, momentos de grande fisicalidade e proximidade, promovem também as relações interculturais quando partilham modos de estar e comunicar, hábitos e costumes do seu país de origem, trocas culturais que vão necessariamente influenciar os seus processos de criação artística. Para sustentarmos as dinâmicas socioculturais avançadas propusemo-nos refletir sobre a noção de cultura, como ponto de partida para as referências que apontaremos como aspetos de culturalidade que, precedida dos prefixos ‘multi’-, ‘inter’- e ‘trans’- ganha novos conceitos que retratam a realidade de um mundo há muito em mutação. Sem esquecermos a tradicional noção de cultura de Edward Burnett Tylor, que na edição de 1920 sustenta que “*CULTURE or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.*” (Tylor, 1920: 1) associamo-nos à necessidade de continuidade de um debate alargado, que Eduard T. Hall defende como próprio das dificuldades inerentes à teorização do conceito (Hall, 1959), avançando com a convicção de que a teorização passe por uma forte atenção à questão da comunicação:

The whole theory of culture as presented in this volume differs in many important respects from previous thought. The principal differences are: (a) the use of a linguistic model; (b) the observation of the whole of culture as communication; (c) the concept of the PMS [Primary Message Systems] rooted in biology; (d) the formal, informal, and technical types of integrations; (e) the derivations of these integrations: sets, isolates, and patterns. (Hall, 1959: 224)

Por fim, trazemos para a nossa reflexão uma noção agregadora de alguns dos aspectos largamente discutidos, a de Michael M.J. Fischer que, em *Futuros Antropológicos* (2011) dá um passo em frente quanto à importância do fenômeno da globalização e do acesso à tecnologia, propondo, a partir de um “todo relacional”, a redefinição abaixo apresentada para a noção de cultura:

Cultura é (1) aquele todo relacional (c.1848), (2) complexo (anos 1870), (3) cujas partes não podem ser modificadas sem afetar as outras partes (c.1914), (4) mediado por formas simbólicas potentes e poderosas (anos 1930), (5) cujas multiplicidades e cujo caráter performativamente negociado (anos 1960) (6) são transformados por posições alternativas, formas organizacionais e o avançamento de sistemas simbólicos (anos 1980), (7) assim como pelas novas e emergentes tecnociências, meios de comunicação e relações biotécnicas (c. 2007). (Fischer, 2011: 19)

Taylor (1920) fala de cultura a partir de um sentido etnográfico alargado, Hall (1959) centra-se na importância da comunicação e Fisher (2011) foca-se na relação entre as partes de um todo mediado na relação com o outro, noções importantes para compreendermos a atual complexidade de abordagem do que nos serve de referência para a noção de cultura: o que é, então, para nós, cultura? Cultura é um conjunto de crenças, valores e práticas, formas de pensar e sentir em que nos revemos e que, na qualidade de indivíduos sociais, diariamente nos acompanham na relação com o outro, sofrendo as necessárias mutações, na medida da intensidade da partilha e dependendo do grau de permeabilidade a que nos dispusermos. É deste estágio da relação com o outro que partimos para esta reflexão sobre os conceitos que sustentam a fundamentação do nosso trabalho. Centrados na relação com o outro e na importância da comunicação, vejamos como alargamos estes aspectos às realidades multi-, e interculturais.

Tendo considerado a noção que Denys Cuche trouxe, na discussão do multiculturalismo, um dos conceitos que aqui defendemos para os coletivos artísticos em estudo, as Companhias de Dança:

[O multiculturalismo] pode consistir, portanto, em ter em conta as diferenças étnicas, religiosas e culturais para organizar a sua coexistência através da troca e do respeito de referências e de regras comuns a todos, que transcendem as pertenças particulares. O multiculturalismo, **assim compreendido** [realce nosso], esforça-se por conciliar os valores universais e a consideração pelos particularismos. (Cuche, 2006: 167)

Neste sentido, deveremos considerar o universo de cada indivíduo, pensando na relevância identitária de cada um, através de uma “[...] ética de desventramento, que busca

na compreensão do Outro o encontro com o que lhe é próprio [...]” (Gil, 2008: 36). Importa, por isso, frisar que, no âmbito de contextos multiculturais e considerando o entendimento de Cuche, com base no pensamento de Charles Taylor, o indivíduo comungará sempre da necessidade “[...] de ser reconhecido por aquilo que pretende ser, através de uma identidade que concebe as mais das vezes de maneira plural.” (Cuche, 2006: 167) – uma identidade que se caracteriza pelo conjunto das pertencas de cada um. No caso das Companhias de Dança, o(a)s bailarino(a)s terão em comum, por exemplo, a arte de dançar, ainda que técnica, estética e culturalmente possam ser de diferentes escolas, consoante o país de origem e a formação adquirida, de estilo clássico, moderno ou outro, aceite por todo(a)s como sendo de cada um(a), não tendo que dela abdicar em prol de uma estética comum. Destas práticas de comunicação e relacionamento resultarão experiências interculturais, que depois encontramos representadas em palco, seja através do retrato da própria origem cultural do(a) coreógrafo(a) ou do(a) bailarino(a), seja através da banda sonora ou da narrativa adotada, seja ainda através da apresentação de pequenos textos, ou histórias de representação do passado, nomeadamente, memórias de infância.

Neste sentido, “*No one is culture free.*” sustenta Milton J. Bennett: “[...] *the conditions of contemporary history are such that we may now be on the threshold of a new kind of person* [realce nosso], *a person who is socially and psychologically a product of the interweaving of cultures in the twentieth century.*” (Bennett, 2013: 304). É perante esta realidade que se torna imperativo compreendermos como é que numa Companhia de Dança, nomeadamente a que é objeto do nosso estudo, na Europa, o convívio multicultural resulta em práticas interculturais, suficientemente notadas por passarem para o palco e, deste modo, para a esfera pública, “espaço socialmente ocupado” (Brandstetter & Klein, 2015) com um repertório assumidamente construído a partir de vivências locais e globais. É Isabel Capelo Gil que destaca a importância do conceito de convivialidade no processo das relações interculturais, quando encontra em Paul Gilroy o que denomina de “uma problematização feliz”:

Por convivialidade, entendo um padrão social, no qual os grupos cívicos culturalmente diferentes vivem em proximidade, mas onde as suas particularidades raciais, linguísticas e religiosas não provocam [...] descontinuidades da experiência ou problemas insuperáveis de comunicação. (Gilroy *apud* Gil, 2008: 40)

Torna-se ainda importante compreendermos que, do ponto de vista conceptual, o resultado destas (con)vivências multiculturais e práticas interculturais possa ser entendido como transcultural, sendo, contudo, para isso, necessário verificar-se se as fronteiras culturais se cruzam e como é que “[...] *ideas and practices actually mingle and mix [...]*” (Brauner, 2015: 11) sobretudo se considerarmos que “[...] *«transcultural» designates only those outcomes of an intercultural contact that bring about something new [...]*” (ibidem). Este é um dos aspetos em que a análise de manifestações artísticas em artes performativas se pode tornar particularmente significativa, ainda que possa requerer, devido ao carácter efémero das obras, o recurso a um registo escrito, a um testemunho oral, ou a um registo de imagem, nomeadamente em vídeo, cabendo ao investigador identificar, a partir daqueles suportes, os signos e momentos em que a transculturalidade se revela. Difícil é, neste processo, pensar a Dança e, necessariamente a Coreografia, à luz dos conceitos teóricos como os que aqui trazemos, sobretudo se tivermos em conta a particularidade do território que Susan Leigh Foster, na sua reflexão entre teoria e dança, encara como algo efémero na apresentação, mas reflexivo na construção, resultando naturalmente em maior propensão para estudos sobre autores e processos do que produções: “[...] *an ongoing process of inquiry marked by a high degree of reflexivity because the evanescence of dance itself foregrounds the theoretical dimensions of scholarly research by emphasizing the constructed nature of any object of study.*” (Foster, 2013: 31). Vejamos, também, como se posiciona Wolfgang Welsch, um dos autores que, ao defender a pertinência do fenómeno contemporâneo da transculturalidade, sustenta que

*Cultures de facto no longer have the insinuated form of homogeneity and separateness. They have instead assumed a new form, which is to be called transculturality insofar that it passes through classical cultural boundaries. **Cultural conditions today are largely characterized by mixes and permeations** [realce nosso]. (Welsch, 1999: 3)*

Da reflexão de Welsch (1999) realçamos a “permeabilidade e mistura” que visa caracterizar a culturalidade das sociedades contemporâneas. Welsh defende, contudo, a necessidade de se sustentar melhor o conceito de transculturalidade, que considera não refletir ainda, em 1999, essa realidade, realçando o facto de que este conceito

*[...] sketches a different picture of the relation between cultures. Not one of isolation and of conflict, but one of entanglement, intermixing and commonness. **It promotes not separation, but exchange and interaction** [realce nosso]. If the diagnosis applies to the same extent, then tasks of the future - in political and social, scientific and educational, artistic and design-related*

respects - ought only to be solvable through a decisive turn towards this transculturality.
(Welsch, 1999: 8)

Com base neste alerta, lançado por Welsch há duas décadas, para as “tarefas do futuro” e sobre o qual defendemos maior aceitação no que concerne também a aspetos artísticos, trouxemos para a nossa análise a realidade transcultural registada como consequência das práticas adotadas no seio de um coletivo, após longo período de partilha e atividade colaborativa. No entanto, outras abordagens há, como a defendida por Heinz Antor (2010) que, relativamente ao conceito de transculturalismo, diz que:

[...] problematize[‘s] the container theory of national cultures as separate entities (still inherent in terms like ‘multiculturalism’ and ‘interculturalism’) and rather emphasize the hybrid interlocking interdependence of cultures in the age of globalization, in which a new ethics of cosmopolitanism in a new humanist spirit can facilitate peaceful, productive and mutually enriching encounters between human beings from diverse backgrounds. (Antor, 2010: 11-12)

Desta reflexão de Antor (2010), que vê no transculturalismo “uma nova ética cosmopolita” e o caminho para uma sociedade mais criativa, aceitando-se que, da combinação da problematização da convivialidade avançada por Gilroy (2004) e os pressupostos de troca e interação de Welsch (1999), podemos obter resultados transculturais, trazemos à discussão o processo que se apresenta como um dos veículos causadores de transculturalidade: a criação artística participada assente num método de pesquisa que, por se provar eficaz, se perpetuou no tempo, transformando-se gradualmente numa prática regular e sistematizada de formas de criação. É deste processo que de seguida tratamos, assentando-se a nossa análise em três pilares: a existência de um coletivo artístico com membros de origens diversas – multicultural; a partilha, por este coletivo, de valores e práticas de origens diversas – intercultural; e o resultado que gera esta realidade e estas práticas – transcultural.

1.2 ‘Criação participativa’ intercultural

In a contact zone where different groups meet and interact, we can label this situation as intercultural. (Brauner, 2015: 11)

Para compreendermos a proposta avançada em título é importante fragmentá-la e explicar cada uma das partes: o que se entende por processo de criação, quando é que este é participativo e intercultural e de que forma se concretiza. A criação de que aqui se vai tratar é a criação artística, concretamente a criação para *performance*, em Teatro-dança. Neste sentido, importa então lembrar que o elemento fruidor dessa criação é o corpo e que este é também o mediador, entre o criador e o espetador, daquilo que resulta do processo criativo. Assim sendo, será necessário compreendermos que se trata aqui da fisicalidade desta expressão artística, privilegiando-se, neste contexto, o movimento do corpo e a fala. Este trabalho torna-se ‘participativo’, quando aqueles que criam são simultaneamente criadores e fruidores, no sentido do exercício prático da sua função e, neste caso, bailarinos-atores e bailarinas-atrizes. Este processo evoluirá para ‘colaborativo’ quando, a partir de métodos sistematizados de criação aceites pelo conjunto, cada produção resultar do contributo individual para o todo coletivo, mesmo que na sua origem a metodologia não seja entendida como democrática, quer dizer, que na sua génese não esteja uma genuína, livre e espontânea intenção de colaborar, mas o imperativo da forma de construção adotada: uma verdadeira vontade da liderança, de que façam parte. As questões de interculturalidade põem-se quando o resultado, como já referenciado, for fruto da colaboração participativa de indivíduos de múltiplas origens e culturas artísticas diversas e cuja convivialidade e partilha se verificar duradoura no tempo.

Claire Bishop (2012) dedicou a sua obra à reflexão sobre manifestações artísticas que valorizam os processos sobre a forma e que enquadra em “*post-studio practices*”, referindo-se à criação “fora de portas”, fora da “zona de conforto” do criador e que, apesar de ter optado por designá-las de “*participatory art*” aponta serem ainda referidas como “*socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art and (most recently), social practices.*” (Bishop, 2012: 1). No seu estudo, que se alicerça em três importantes marcos históricos – a revolução bolchevique de 1917, em S. Petersburgo, a revolução estudantil de maio de 1968, em Paris e, a queda do muro de Berlim, em 1989 – Bishop

atribuí-lhes a motivação para as diferenças geradas, não só na abordagem à criação artística, mas na forma como esta é utilizada pelo artista e pelo poder político. Afirma mesmo ter havido alterações significativas em campos como a abordagem teórica, a prática, as políticas culturais e, não menos importante, a receptividade e envolvimento dos espetadores. Esta prática, que transita de ambientes específicos para lugares alternativos, podendo envolver pessoas que, naquela hora, são convidadas a participar, reveste-se de uma natural imprevisibilidade, trazendo diferença sistematizada à obra final e, por isso, valorizando o processo sobre a imagem, o conteúdo sobre a forma, que se traduz, essencialmente na relação entre objeto de arte, artista e público. Esta realidade, centrada agora na condição de autor e não apenas na condição de artista, levanta outro tipo de problemas, nomeadamente de assinatura, quando socialmente envolvida. Mas afinal, qual é o autor/artista que não é socialmente inquieto? – questiona Bishop (2012), com a preocupação constante de levar para o seu campo de reflexão os aspetos de ordem política em que este tipo de produção assenta.

Vejamos a posição de outros investigadores, como a socióloga Bojana Kunst, que se debruça sobre a pertinência dos processos colaborativos nas artes performativas, realçando a importância do trabalho colaborativo colocar as pessoas no **tempo presente**, e sustentando-se na evidência da já constatada mobilidade associada às sociedades contemporâneas:

Collaboration is closely related to the mobility and flexibility of contemporary labour and even seems to be inscribed into the value of labour as based on the constant production and exchange of communications, relationships, signs and languages. [...] more and more 'non-collaborative or non-belonging' people or groups move in the invisible and deadly channels of illegality, poverty, invisibility and flight. We could say that collaboration, communication and connection belong in the most fetishized fields of the present day [realce nosso]. (Kunst, 2015: 78)

Kunst pergunta mesmo o que é que torna a colaboração transformadora e até que ponto é que esta opera mudança (Kunst, 2015). Na sua reflexão sobre a eficácia deste modo de trabalhar, que considera mesmo ser uma das formas de sobrevivência na sociedade contemporânea, Kunst refere-se aos estudos do historiador de arte Charles Green (2001) para as artes visuais, em que aponta os processos colaborativos como resultado da crise de afirmação individual, trazendo consigo a necessidade de reforço da autoridade pela forma como a ajuda a valorizar-se. Avança, ainda, que a visibilidade do processo colaborativo “[...] was further reinforced by the language and creativity coming to the forefront of contemporary production.” (Kunst, 2015: 82). Defende que é esta forma de produzir que

mantém o(a) artista no presente, ainda que a sua posição individual não se tenha, necessariamente, potencializado ou alterado.

Trouxemos para a nossa reflexão a posição de quem estuda a importância da arte participada e a posição de quem estuda a pertinência da condição social de quem pratica arte colaborativa, posições importantes que nos ajudam a compreender a relevância dos processos que, em nosso entender, se assemelham no modo de construção, mas não relativamente ao resultado, melhor dizendo, à obra artística realizada, dependendo do envolvimento de quem participa ou colabora e do caráter pontual ou continuado de construção e realização da obra. Não obstante, Umberto Eco lembra-nos que “[...] Todas as partes da obra são vistas não em função dos momentos isolados [...], mas em função do organismo artístico enquanto forma total [...]” (Eco, 2018: 18) em que “[...] «a forma é o próprio processo em forma conclusiva e inclusiva, logo é algo que não se pode separar do processo de que é a perfeição, a conclusão e a totalidade. É «memória actual» e «permanente reevocação» do momento produtivo que lhe deu vida.” (*idem*: 19). É precisamente no “momento produtivo que lhe deu vida” (como o trabalho do coletivo artístico) associado à sua “permanente reevocação” (através da presença desse coletivo na obra) que reside a complexidade que aqui trazemos. Tomemos o exemplo avançado por Stefan Apostolou-Hölscher a propósito de um projeto canadiano com incidência no processo de construção, a partir da colaboração de dezoito criadores de naturalidades diferentes, intitulado *6MONTHSLOCATION* e desenvolvido sob o lema: “*How to work to develop spaces and to curate artistic processes rather than products?*” (Apostolou-Hölscher, 2014: 173). A questão que aqui se põe é sobre a avaliação e organização dos processos, ao invés das produções finalizadas a partir de uma prática, que sabemos usual, de criar, produzir e mostrar, como aliás tão bem resume:

To pay one's sustenance, one usually has to sell pieces as finished and consumable works, tour with them, enter the respective festivals, create an identifiable label, find new co-producers (the more the better) for upcoming productions, and start the cycle from the beginning afterwards.
(Apostolou-Hölscher, 2014: 174)

Apostolou-Hölscher vai mais longe ao defender a ideia da existência de uma produção artística, fruto de um projeto colaborativo no âmbito das artes performativas, nomeadamente em Dança, ser quase impossível, dando como exemplo o projeto “*Continuous Project*”

Altered Daily”, com liderança de Yvonne Rainer, que advinha já da sua experiência com o *Judson Dance Theater*:

While the group was working on Continuous Project Altered Daily many conflicts arose between its members. Since Rainer had initiated it, she was in the most powerful position, and soon found out that, if people are sharing in the production of a common piece that could possibly unite them, soon it becomes obvious that this community had nothing in common, no unity everybody could refer to. (Apostolou-Hölscher, 2014: 177)

Considera que o sucesso da arte colaborativa estaria no partilhar das diferenças e na distribuição do que é comum, criando-se uma estética para o coletivo (Apostolou-Hölscher, 2014) uma situação, na maioria dos casos, compreensivelmente difícil de se conseguir, sobretudo se considerarmos o fator da crise individual já apontado por Kunst (2015). Para o sucesso de um projeto desta natureza seria necessária uma grande flexibilidade e entendimento entre todo(a)s e um grande desprendimento em relação à autoria da obra “total” defendida por Eco (2018), aceitando as partes uma liderança democrática, num processo que passaria pelo altruísmo dos seus membros, no que toca à criação. É nosso entendimento que uma produção que seja fruto de uma criação colaborativa, independentemente de ser objeto de análise intercultural, deve ser sempre considerada na sua coautoria, no respeito pela participação criadora de todos, fator que pode levantar problemas de identidade, caso não se verifique e aceite a já mencionada linha de ‘estética comum’. Não será por isso linear afirmar-se que o trabalho colaborativo gera, em artes performativas, produções consensuais, sem atendermos à especificidade de cada caso. Como é possível perceber-se, o fator envolvimento é fundamental e assume particular relevância social, como sustenta Bishop (2012):

[...] at its best, delegated performance produces disruptive events that testify to a shared reality between viewers and performers, and which defy not only agreed ways of thinking about pleasure, labour and ethics, but also the intellectual frameworks we have inherited to understand these ideas today. (Bishop, 2012: 1)

Torna-se, por isso, para nós essencial uma abordagem viavelmente circunscrita cujo objeto seja um caso para estudo, como é nosso objetivo demonstrar. Participar e colaborar não são necessariamente duas práticas complementares. Podemos ter participação sem colaboração, colaboração sem participação e podemos ter ambas. O que pode tornar então, um processo de criação artística, participado/colaborativo e intercultural? Para a

interculturalidade consideramos a pertinência da convivialidade e partilha durante o processo de criação, em que a diversidade cultural do grupo seja uma realidade assumida; para o processo participado consideramos a criação e fruição por estes mesmos indivíduos; e, quanto às questões colaborativas, consideramos poder registar-se sempre que ao resultado final se associa uma estética aceite pelo coletivo. Vejamos, de seguida, como é que o investigador se debruça sobre a criação coreográfica como objeto de estudo.

1.3 Coreografia sob o olhar do investigador

I want to write 'about dance' [...] even if it remains the case that my 'dance writing can only be produced from my position' as expert spectator, and on the basis of the relation to 'dance' that this spectating allows.
(Melrose, 2009: 23)

O nosso estudo assenta na forma de expressão artística e nas dinâmicas criadas através de um conjunto de movimentos e momentos teatrais que, pela transdisciplinaridade assumida, integram peças de Teatro-dança, em estilo pós-modernista¹⁴. *Coreografia*¹⁵ é o termo utilizado, até ser encontrado outro, para designar este conjunto disciplinar. A palavra, de origem grega, designa a apresentação prática da composição de um conjunto de movimentos, outrora empregue para representar a anotação escrita da composição de cada passo do momento artístico. Esta forma de apresentação tem sido objeto de estudo científico, não só na ligação encontrada a questões de ordem cinestésica, mas também da cognição e da criatividade. Trazer esta área do saber para a nossa reflexão, no pressuposto de que é na análise da criação coreográfica que assenta a interpretação e compreensão do trabalho que é apresentado a público, ajuda-nos a perceber a importância deste, ao considerarmos que o principal enfoque da nossa investigação serão os momentos de pré- e pós- construção coreográfica, melhor dizendo, de processo criativo e respetivo impacto da produção junto do

¹⁴ Por estilo pós-modernista entendemos o movimento artístico que quebra os cânones pré-estabelecidos e acredita em formas de movimento desenvolvidas a partir da liberdade de expressão de cada criador. Estabelece-se num período após o período da Dança Moderna, nomeadamente nos Estados Unidos da América, depois dos anos 60 e por influência do movimento do *Judson Dance Theater*. Segundo Banes, “*It began as a choreographer’s term to call attention to an emergent generation of new dance artists.*” (Banes, 1994: 303).

¹⁵ *Coreografia* é uma palavra com origem no teatro clássico grego é composta da seguinte forma: “khoros” (coro) e “graphea” (escrita). No *Dicionário de Dança* de Oxford está definida assim: “*Choreography - Derived from the Greek for dance and writing. Although the term originally referred to the actual writing down of the steps of a dance (which today is called dance notation), ever since the late 18th century it has meant the art of composing dance.*” (Caine & Mackrell, 2000: 104).

espetador. Esta não é, contudo, uma questão recente. Nos Estados Unidos da América, nos anos sessenta, os críticos já se interrogavam sobre as fronteiras entre a dança e outras disciplinas, questão avançada assim por Sally Banes: “*When a baseball team plays the game sans ball, has the performance become a dance? When we decide to pay attention to the movement on the players even as they use the ball, have we turned the game into a piece of choreography?*” (Banes, 1994: 277).

No arranque do século XXI a reflexão sobre Coreografia está bem presente e, no âmbito do interesse de bailarino(a)s, coreógrafo(a)s e investigadores de outras disciplinas em várias formas de estudo para compreender, não só o universo da criatividade, mas também os instrumentos utilizados para estimular a criação do movimento. Contudo, a posição da equipa de investigadores Scott deLahunta, Phil Barnard e o coreógrafo Wayne McGregor, é a de que é controversa a necessidade de incidência sobre esses processos, defendendo que: “*As long as the artwork is the outcome, the process can be unique; and no one else has to assume the position of the artist in order to verify the working procedures.*” (deLahunta, Barnard & McGregor, 2009: 435). Também Susan Melrose (2018) não se mostrou indiferente à complexidade do fenómeno, já que no seu papel de escritora e espetadora assídua defende que há olhares e olhares para quem vê Dança:

[...] I argue that ‘dance’ whether or not one likes this notion – is a discipline-specific complex practice or complex system of practices, characterised by expert practices and mastery, whose histories are rich and complex; they are relatively stabilised, in terms of the systems specific to the discipline, as well as repeatedly destabilised, from within. (Melrose, 2018: 28)

Na medida em que as escolhas sistematizadas do coreógrafo resultam de opções em função do que querem transmitir, sendo simultaneamente disciplinadas relativamente à técnica e indisciplinadas relativamente ao processo criativo, qualquer interpretação acarreta necessariamente subjetividade em relação a uma qualquer leitura sobre o processo. Assim sendo, foi já aceite pelo grupo de investigadores citado, que a Dança “[...] *can be performed or experienced without a continual flow of explicit verbal thoughts or graphics notations.*” (Barnard & deLahunta 2006 *apud* deLahunta, Barnard e McGregor, 2009: 434), ainda que estejam cientes de que, por exemplo, “*For the cognitive scientist, these verbal and graphic elements provide clues to the processes of mind involved in dance making.*” (*idem*: 435). É por isso compreensível que as atuais discussões sobre o que motiva determinado conjunto de movimentos, associado às intenções sobre que mensagem procuram transmitir os seus

criadores e às reações que esta possa produzir junto do público, se continuem a revestir de um grau de sofisticação notado por Anna Pakes, quando coloca questões sobre a problemática em que assenta o tipo de conhecimento que geram a coreografia e a *performance*:

Is this knowledge specifically about the practice of dance, or also other domains? How does dance practice develop original insight, and how is this disseminated and shared? Unless we can identify the choreographer-researcher's claim to knowledge, it remains difficult to maintain that choreographic research has equivalent status with other, more traditional forms of scholarly enquiry. (Pakes, 2009: 10)

Pakes afirma mesmo que dentro de um alargado ambiente universitário “[...] *the value of choreographic research also seems (at least partly) to hinge on whether it generates a distinctive form of knowledge, one that is not available by other means.*” (Pakes, 2009: 10-11) fazendo transparecer as dúvidas que persistem na relação entre o investigador de Coreografia, a obra investigada e, um terceiro ou mais elementos necessariamente envolvidos: o seu, ou seus criadores. Destas variadas posições registamos que, não só não é consensual a necessidade de o coreógrafo explicar os processos *versus* resultados, como, não é consequentemente consensual que os Estudos de Coreografia se consigam impor como disciplina científica, na medida em que o acesso aos dados, mais do que as ferramentas utilizadas, estará sempre condicionado à vontade do criador em se dar a analisar. Na discussão que possa gerar a relação coreógrafo(a)-investigador, ou bailarino(a)-investigador e vice-versa, é importante percebermos que, independentemente das disciplinas e instrumentos que sirvam de alicerce ao estudo, a colaboração em todas as fases do processo é importante, para que seja fiável a análise conseguida. Quer se opte pela utilização de sofisticado *software*, quer se opte pela observação direta e sistematizada, a recolha e análise de dados terá sempre uma legitimidade associada às naturais intenções do investigador e ao grau de colaboração e envolvimento do(a)s bailarino(a)s e coreógrafo(a)s. Quando Pakes coloca a questão “[...] *whether it generates a distinctive form of knowledge, one that is not available by other means.*” (Pakes, 2009: 11) obriga-nos a defender para a Coreografia o mesmo estatuto que a outras disciplinas é consentido: passível de ser objeto de reflexão e análise. Trazemos de novo a importância já realçada na reflexão de Foster (2013) sobre esta matéria, a que deLahunta, Barnard e McGregor (2009) não se escusam:

[...] theory and method are transportable from one subject matter to another, and this is certainly how Dance Studies in the U.S. has developed, borrowing theories and methods from other disciplines, and testing out the applicability and pertinence of those approaches to the subject of Dance. (Foster, 2013: 31)

Com esta preocupação de reclamarmos para a Coreografia teorias e métodos de estudo próprios, sem sentirmos a necessidade de testar a aplicabilidade de teorias e métodos de outras disciplinas, procuramos realçar a importância do debate nesta área do conhecimento, para que se compreenda o processo de pesquisa e análise, necessariamente desenvolvido no estudo que aqui vimos defender.

1.4 Lisboa, palco urbano e interculturalidade

[...] talvez eles, os artistas, saibam afinal o que é preciso fazer, com a condição de que a performance os tire da sua atitude passiva e os transforme em participantes activos de um mundo comunitário. (Rancière, 2010: 20)

A importância que demos ao debate sobre a Coreografia como objeto de investigação e ao espaço que se pretende dedicar ao estudo dos processos criativos prende-se com a nossa preocupação em realçarmos a dificuldade de que se reveste a observação e análise de uma obra de arte entendida “[...] como uma ideia colectiva na qual reunimos aquelas coisas que da arte somente são reais: as obras e os artistas.” (Heidegger, 2014: 9) – no nosso caso, de uma obra performativa. Não se trata, por isso, de um objeto estático, como uma tela ou uma escultura, tal como não se trata de uma imagem, de um livro ou de uma obra arquitetónica. Trata-se de algo que se apresenta ao público com uma durabilidade específica e efémera, que desperta no espectador reações mais emotivas ou mais racionais, fruto da sua natural condição de ser humano, com mais ou menos vivências partilhadas e, por isso, mais ou menos referências e consequente empatia com o observado.

Neste estudo, trataremos de *Masurca Fogo*, uma peça de Teatro-dança encomendada a Pina Bausch e ao *Tanztheater* de Wuppertal, para o festival que foi palco de uma programação diversificada, durante os cem dias que antecederam a abertura oficial daquela exposição, a 22 de maio de 1998. Gabriela Cerqueira, produtora executiva daquele festival e programadora do Teatro Camões explicou que “a ideia foi juntar todas as artes performativas nos 100 dias anteriores à inauguração da Expo” (Torres, 1997: 112) e fazer

desta iniciativa a “rampa de lançamento para a Expo’98” (*ibidem*), por sinal a última exposição mundial do século XX, concebida sob o tema: *Os Oceanos, um Património para o Futuro*. Realizou-se na zona oriental da cidade de Lisboa e revestiu-se, no que respeita à reabilitação daquela área, de particular importância, não só por ter contribuído para a dinamização e modernização daquele espaço ribeirinho, mas também para a despoluição dos rios Trancão e Tejo, trazendo considerável melhoria ambiental a toda a área circundante, outrora reservada à indústria petrolífera.

A peça em estudo, que aqui vimos demonstrar ser uma obra transcultural, é fruto de um conjunto de contribuições dadas pelos grupos de trabalho que, com Pina Bausch, produziram *Masurca Fogo* e retrata, aos olhos dos seus criadores, a capital portuguesa no final da década de noventa do século passado. À experiência de anteriores visitas a esta cidade, por ocasião dos *Encontros ACARTE*, em 1989 e, no âmbito das comemorações de *Lisboa Capital da Cultura*, em 1994, para além de passagens pela antiga colónia portuguesa Brasil, nomeadamente na temporada que antecedeu a residência para produzir *Masurca Fogo*, acumularam ainda uma estadia de três semanas em Lisboa, em setembro de 1997. Os cerca de trinta elementos que constituíam a equipa do *Tanztheater* de Wuppertal exploraram a cidade e os seus recantos, sozinhos, em grupo ou conduzidos pela equipa de produção do *Festival dos 100 Dias*. Este processo foi, em grande parte, acompanhado pelo realizador português Fernando Lopes que, em documentário, deixou imagens de como Pina Bausch construía as suas peças e, em particular, daquela que tão significativamente viria a retratar as vivências lisboetas de final do século XX.

Da observação de *Masurca Fogo* e na qualidade de espetadores atentos jamais poderemos negar a evidência do que a imagem nos transmite, sem que se considerem as seguintes circunstâncias: sermos residentes naquela zona da cidade, termos estudado naquela zona da cidade e assistido, ao longo de mais de cinco anos, à regeneração daquele espaço público, merecedor de acentuada referência. Neste percurso, não fomos alheios à necessidade de que a sua reabilitação implicaria elevada necessidade de mão-de-obra. Neste contexto e segundo um estudo publicado pelos investigadores Maria Ioannis Baganha, José Carlos Marques & Pedro Góis (2009) é importante não nos esquecermos que,

Em 1986, Portugal entrou para a Comunidade Económica Europeia (CEE), factor que, no quadro dos fundos estruturais de coesão, promoveu a transferência de avultados montantes financeiros para Portugal. [...] Todo este investimento em obras públicas e na construção civil provocou um

continuado aumento da procura de mão-de-obra para este sector o que atraiu novos imigrantes dos PALOP, particularmente de Cabo Verde. (Baganha, Marques & Góis, 2009: para.3)

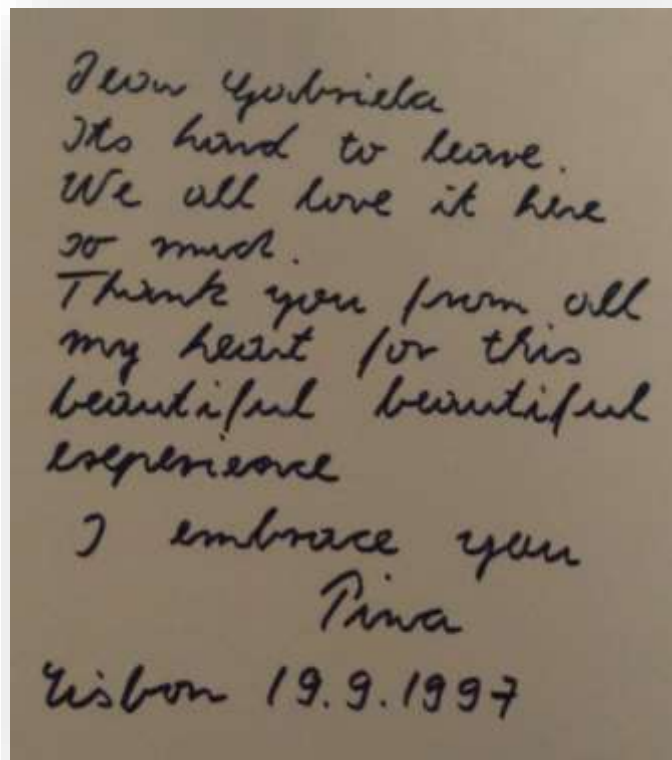
Contudo, e ainda de acordo com as referências deste estudo, que recorre a fontes do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF) sabemos que, na regularização extraordinária de imigrantes, entre 1992 e 1996, Cabo Verde aparece em terceiro lugar, com 6.778 indivíduos, atrás de Angola com 12.525 indivíduos e da Guiné-Bissau, com 6.877 e à frente do Brasil, que surge com 5.346 pedidos deferidos. Falamos em regularização extraordinária por significar também um acréscimo de mão-de-obra local, na medida em que a presença de migrantes no setor da construção civil e obras públicas é anterior a esta década, como refere ainda o estudo supracitado: “Os primeiros movimentos (1974/1975 a 1985) podem essencialmente atribuir-se a dois factores. Primeiro, a descolonização e a consequente alteração da lei da nacionalidade que fez emergir no país a primeira comunidade significativa de ‘imigrantes’.” (Baganha, Marques & Góis, 2009: para.24). Esta presença de migrantes, nomeadamente africanos, não passou despercebida a Pina Bausch e aos atentos bailarinos-atores e bailarinas-atrizes do *Tanztheater* de Wuppertal, ao terem percorrido as ruas da cidade e visitado a zona ribeirinha, facto que se reflete em algumas das referências a Cabo Verde e Brasil, apresentadas na peça *Masurca Fogo*.

Há ainda outro fator que importa referir: a produção artística em Lisboa integra um conjunto de obras que defendemos fazer parte da terceira fase criativa de Pina Bausch, no período em que esteve à frente do *Tanztheater* de Wuppertal, fase que se inicia em 1986, com a peça *Viktor*, fruto da ‘residência artística’ realizada em Roma/Itália. Nesta terceira fase criativa da sua carreira, Pina Bausch estreia-se em ‘residências artísticas’, fruto de coproduções internacionais, que implicam deslocação e estadia nos locais em que se inspira para criar e que só terminam, com a sua morte, em 2009.

Da importância da sua estada em Lisboa trataremos neste estudo e o sentimento que ficou expressou-o Pina Bausch, em nota deixada à produtora Gabriela Cerqueira, como se pode ler na figura 1.1: “*Dear Gabriela. Its hard to leave. We all love it here so much. Thank you from all my heart for this beautiful beautiful experience. I embrace you. Pina. Lisbon 19.9.1997*”.

Figura: 1.1

Nota de agradecimento redigida por Pina Bausch e dirigida a Gabriela Cerqueira, produtora executiva do *Festival dos 100 Dias*, da *Expo '98*



Dear Gabriela
Its hard to leave.
We all love it here
so much.
Thank you from all
my heart for this
beautiful beautiful
experience
I embrace you
Pina
Lisbon 19.9.1997

Fonte: Arquivo pessoal de Gabriela Cerqueira

Porque a cidade de Lisboa foi palco urbano do trabalho que aqui trazemos – investigação em torno das problemáticas associadas às artes performativas e aos processos de criação por grupos multiculturais – foi nossa opção, tendo tido oportunidade de assistir, nesta cidade, ao espetáculo intitulado *Todo o mundo é um palco*, trazê-lo para a nossa reflexão. Este espetáculo, encenado por Beatriz Batarda e Marco Martins por ocasião das comemorações dos 150 anos do Teatro da Trindade INATEL, em Lisboa, pretendeu ser “[...] uma celebração do Teatro enquanto desejo de identificação com o outro e lugar de transformação, que se serve de todas as formas de tradução para dar voz à memória, ao corpo e à projecção que fazemos de nós no futuro.” (Teatro da Trindade INATEL, 2017: 5). A particularidade de que se reveste este espetáculo reside no facto de ter sido criado a partir de histórias de vida de vinte habitantes da cidade de Lisboa, de nove origens diferentes. O espetáculo, que demorou seis meses a ser preparado, tempo necessário para a transição entre projeto social e produção artística, esteve em cena entre 17 de novembro e 10 de dezembro de 2017. Aspirarmos a vê-lo replicado na forma e no conteúdo, considerando que a maioria destes atores e atrizes têm uma profissão diversa da que naquele projeto assumiram, seria

motivo suficiente de reflexão para nos questionarmos sobre que espaço temos para o debate sobre os processos de criação artística e a interpretação de obras performativas colaborativas, como esta. Bishop (2012) adverte para a importância do resultado obtido através da contribuição de cada indivíduo neste tipo de produção, além daquilo que, em primeiro lugar, o possa ter motivado: *“To judge a work on the basis of its preparatory phase is to neglect the singular approach of each artist, how this produces specific aesthetic consequences, and the larger questions that he/she might be struggling to articulate.”* (Bishop 2012: 238). Marco Martins, coencenador do espetáculo, recorda-nos o princípio de que o Teatro se joga “[...] na tradução do outro – na tradução de uma língua para outra, na tradução da palavra escrita em palavra oral, da palavra em gesto, movimento, imagem.” (Martins *apud* Teatro da Trindade INATEL, 2017: 8). Neste grupo, em que imperou a diversidade cultural, acresceram os fatores da convivialidade e do confronto cultural, naturalmente registados: “Nós sabíamos que ia haver muitas diferenças entre os participantes, e que um ponto comum evidente seria a linguagem do corpo [...]” (Batarda *apud* Teatro da Trindade INATEL, 2017: 28) afirma a coencenadora Beatriz Batarda, numa conversa com Ana Eliseu e Joana Frazão, para integrar o programa escrito que ajuda o espetador a compreender o trabalho desenvolvido. Contudo, a experiência da convivialidade ensina-nos, como levantado por um dos atores, de seu nome Moin Ahamed, um bengalês de 30 anos, a que “Afinal de contas, somos todos uns amores com sabor a sal.” (Ahamed *apud* Teatro da Trindade INATEL, 2017: 46).

Dos vários testemunhos (também narrativas na peça) transcritos naquele documento selecionámos, por serem representativos dos aspetos socioculturais a que também associamos o nosso estudo, o de um português de 58 anos, António Gama, que afirma: “Já fui mecânico da Força Aérea, lava pratos, lava garrafas, trabalhei num circo como assistente da Miss Lebowski, rececionista, cabeleireiro e depilador de mulheres na Place Vendôme, barman, campeão de iôô e crítico de cinema.” (Gama *apud* Teatro da Trindade INATEL, 2017: 16); e a de um sírio de 46 anos que conosco partilha não saber porque chegara a Lisboa: “Sou apenas um número e um papel. Na Síria, fazia teatro de sombras.” (Gama *apud* Teatro da Trindade INATEL, 2017: 28).

Relativamente a este espetáculo, a que, como já referido, tivemos oportunidade de assistir como “espetador [ativo] sentado no seu lugar” (Rancière, 2010: 21) consideramos que, neste processo, não fizemos convergir “olhar e passividade” (*ibidem*) como tão bem

alerta Jacques Rancière, nem somos, nesta qualidade, os prisioneiros da caverna platônica, “[...] onde as imagens são tomadas por realidades, onde a ignorância é tomada por saber e a pobreza por uma riqueza.” (*idem*: 66). Fomos espectadores pensantes e ativos de um quadro em que o Teatro e a Dança moderna, enquanto disciplinas artísticas, se suportam: o real social que nos rodeia e em que nos integramos, reduzindo fronteiras e partilhando culturas; o real “mapa emocional do ser humano” (Borges *apud* Teatro da Trindade/Fundação INATEL & Arena Ensemble, 2018).

Da reflexão sobre *Todo o mundo é um palco*, num exercício permanente de alteridade, aprendemos que “[...] a diferença entre autor e público está prestes a perder o seu carácter fundamental. Esta diferença torna-se funcional, podendo variar de caso para caso. O leitor está sempre pronto a tornar-se um escritor.” (Benjamin, 2012: 80), como o espectador ativo.

É dos fatores desta atividade intercultural avançada pelo testemunho nas artes de palco que daremos nota neste estudo e, a partir do qual defendemos para a Coreografia a sua afirmação enquanto ciência na medida em que, como definido por Brandstetter & Klein (2015), um dos desafios metodológicos da investigação em Dança reside essencialmente na relação entre texto e contexto, entre movimento e sentido sociocultural, entre execução e gramática, entre estética e sociedade.

Com este primeiro capítulo, que intitulámos “Mobilidade e *Performance*” pretendemos que, tomando como ponto de partida o conceito de cultura, a que associámos as realidades sociais precedidas dos prefixos multi-, inter- e trans- para a culturalidade que defendemos como alicerce do nosso estudo, se tenha conseguido estabelecer a ligação entre estes e a problemática que aqui trazemos de analisar e interpretar uma obra artística e os seus processos de criação. Por outro lado, ao reclamarmos para as artes performativas a relevância do fator mobilidade, em particular internacional, a que se associa a necessária migração e consequente composição multicultural de coletivos artísticos, nomeadamente Companhias de Dança, procurámos identificar a interculturalidade gerada a partir da longa convivência temporal em espaço físico circunscrito, a partilha que dessa convivialidade possa resultar e os processos de criação, nomeadamente os de participação alargada e respetivos aspetos transculturais. Considerando a ponte que se estabelece entre o lugar da criação e o palco, como espaço desse objeto de estudo científico, defendemos para a Coreografia a interpretação e análise pelo investigador. Igualmente relevante foi confrontarmo-nos com os conceitos de criação participada e colaborativa, promovendo a identidade do autor,

transformando a produção artística numa obra transcultural, por não incorrer na homogeneização, apesar de o caráter colaborativo de construção assumir, necessariamente, a pluralidade numa estética comum. Por fim, pudemos verificar que os processos colaborativos de criação artística, não sendo processos pacíficos podem, respeitando-se a liberdade individual de cada criador, revestir-se de sucesso.

CAPÍTULO 2 – Opções de ordem metodológica

A reflexão necessária às questões de ordem metodológica e às opções tomadas relativamente à forma como abordaríamos a obra em estudo explica-se devido à distância a que se encontra a peça de Teatro-dança *Masurca Fogo*, apresentada em Portugal apenas duas vezes e sempre na cidade de Lisboa; a produção colaborativa desta, a partir daquela cidade, em 1997; e, a sede do *Tanztheater*, em Wuppertal, na Alemanha, onde a peça foi e é apresentada regularmente. Acresce a esta distância a barreira linguística no acesso a bibliografia fundamental e aos registos de entrevistas a Pina Bausch e seus colaboradores (técnicos e artistas) e a reserva de Pina Bausch relativamente à sua história de vida e prática profissional. O facto de parte das suas opções ter passado por envolver o seu elenco no processo criativo das mesmas, quando, em 1977, se avistava uma rotura no seio da Companhia, fez das suas peças foco de interesse e análise para etnólogos, sociólogos e antropólogos, nomeadamente antropólogos visuais, despertados pela apresentação destas, as imagens registadas e os filmes documentais existentes, como por exemplo a peça *Água* (Bausch, 2001), o filme *O Lamento da Imperatriz* (Bausch, 2001) e o documentário *Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?* [O que fazem Pina Bausch e os seus bailarinos em Wuppertal?] (NDR, WDR & Wildenhahn, 1983).

No *Tanztheater* de Wuppertal, do processo de combinação de elementos diversos numa composição coletiva, resultaram obras singulares sem uma narrativa definida antes, porém, composta por pequenas histórias inspiradas pela realidade envolvente, que fazem parte do todo. Por este motivo são igualmente importantes os membros da Companhia que não só participavam nas peças, como também colaboravam no processo criativo das mesmas, sendo por isso cúmplices na criação e corresponsáveis pelo resultado final. Contactar e conseguir chegar a cada um deles, ou a alguém em particular, não foi tarefa fácil e as opções metodológicas foram, necessariamente, sendo ajustadas na medida das necessidades e dos constrangimentos, como ficará demonstrado. Na sua reflexão sobre a complexidade da definição do objeto de estudo, José Ribeiro, a cujo trabalho recorreremos para nos ajudar nesta caminhada, refere que

[...] o investigador terá de proceder ao levantamento e análise documental sobre o terreno a estudar, a entrevistas e conversas com pessoas (informantes locais, responsáveis por instituições locais, outros investigadores, etc.) que possam dar as primeiras informações, a estadas de curta duração que permitam uma elaboração mais pormenorizada do projecto e testar as concepções prévias com os primeiros contactos. (Ribeiro, 2003: 40)

Cientes da tarefa que tínhamos em mãos fomos dando sucessivos e necessários passos até encontrarmos o nosso caminho. A opção de nos debruçarmos sobre a peça que resultou da ‘residência artística’, em Lisboa foi crucial no que respeita ao acesso às fontes, na medida em que as entidades portuguesas se mostraram, ao longo da investigação, disponíveis e colaboradoras. Importante para os resultados obtidos foi o acesso a informação disponibilizada por personalidades ligadas à produção desta peça, em Portugal e o acesso a informação disponibilizada pelo *Tanzarchiv*, em Colónia. Desta informação fazem parte, não apenas fontes primárias, como os registos na imprensa, catálogos, programas, pequenos objetos, fotografias e registos em vídeo, com entrevistas a personalidades diretamente ligadas ao nosso caso em estudo, mas também fontes secundárias em que se inclui uma diversidade de livros publicados em língua portuguesa, espanhola, alemã, inglesa, francesa e italiana para a área da dança e disciplinas afins, filmes e gravações de acesso restrito, que tivemos oportunidade de visualizar e considerar a informação encontrada. Neste conjunto tivemos ainda acesso a informação não publicada e a informação reservada de propriedade privada. Face ao teor dos registos encontrados revelou-se essencial uma reflexão sobre a importância das imagens em suporte fotográfico e vídeo e através destes, o papel mediador do corpo em cada mensagem. Dado o longo período em que Pina Bausch esteve à frente do *Tanztheater* de Wuppertal, os críticos de dança que a acompanharam ganharam um especial relevo neste estudo considerando-se que, na sua função, podem ser “equiparados” a etnógrafos quando a sua atividade resulta da observação direta e, muitas vezes, participante.

2.1 O acesso às fontes e as opções de redação

[...] a ignorância de um texto menor pode comprometer a compreensão do seu pensamento ou da sua formação intelectual [...] (Eco, 1977: 44)

No caso em estudo foi importante a decisão de dedicar alguma reflexão ao acesso às fontes e às opções de redação do texto. Trata-se de um projeto cujo principal enfoque é a colaboração dos elementos que integram uma companhia de Teatro-dança estabelecida numa

pequena cidade da Renânia do Norte-Vestfália, Wuppertal¹⁶, em produções que, nos moldes em que se conhecem à data do desaparecimento da sua líder, em 2009, se conseguem preservar com a colaboração direta destes, não obstante a idade avançada de alguns. Este fenómeno, que a nosso ver se deve ao envolvimento dos membros do grupo no processo criativo encontrado, preserva uma relação de cumplicidade entre quem lidera e quem colabora, que em muitos dos casos se alonga para lá de duas décadas e, em alguns casos, se mantém desde a sua origem, até à atualidade¹⁷ (por exemplo, os bailarinos-atores Dominique Mercy e Fernando Suels, e as bailarinas-atrizes Nazareth Panadero, Regina Advento e Ruth Amarante, para nomear apenas alguns).

Será igualmente importante realçar o facto de estarmos em campo desde 2014 e de, ao longo destes últimos anos, termos tido gradual necessidade de, de acordo com a pesquisa efetuada, ajustar a nossa metodologia. Consultámos fontes em seis línguas diferentes (Português, Inglês, Alemão, Francês, Espanhol e Italiano) procurando, com esta opção, abranger o leque de autores que melhor abordasse o âmbito do estudo. Neste sentido, é importante realçarmos a preocupação com as traduções e decisão de procurarmos, tanto quanto possível, o acesso a versões na língua original¹⁸. Para podermos concretizar este projeto, foi fundamental o período de seis meses de estadia na Alemanha, em que o acesso à bibliografia existente e a documentação, como programas e artigos de imprensa, foi sendo passível de ser concretizado. Por outro lado, foi igualmente importante permanecer no país e na região em que “tudo aconteceu” e acontece e visitar, com regularidade, a cidade de Wuppertal podendo, tanto quanto nos foi permitido, ter acesso a espaços, espetáculos e pessoas envolvidas com quem trocámos impressões, registando conversas em áudio e tirando notas relevantes para a nossa pesquisa. Desta nossa observação no terreno e posicionamento perante o objeto de estudo, com acesso progressivo às fontes, resultou um conjunto de

¹⁶ A cidade de Wuppertal ficara quase totalmente destruída, após o último grande bombardeamento pelos Aliados, em 1943. No seu processo de reconstrução reabilita não só a arquitetura clássica local, promovendo os seus edifícios a monumentos nacionais, mas também a indústria farmacêutica, têxtil e metalúrgica, que sustenta a sociedade local. É natural desta cidade Friedrich Engels que com Karl Marx escreveu, em 1848, o Manifesto Comunista. Pina Bausch nasceu em 1940, durante a Segunda Guerra Mundial, em Solingen, uma cidade perto de Wuppertal.

¹⁷ Entenda-se por “atualidade” a temporada artística de 2017/2018.

¹⁸ Por exemplo, o termo “teatro” escreve-se da mesma forma em língua alemã e em língua inglesa dos EUA, com a mesma terminação “-er” (Theater). Contudo, em língua inglesa de Inglaterra, escreve-se com terminação “-re” (theatre). Estas e outras diferenças foram respeitadas e podem ser encontradas no texto. As traduções da autora para a língua alemã foram revistas pela Professora Doutora Martina Emonts e as traduções da autora para a língua francesa foram revistas pela Professora Doutora Christine Escallier.

informação fundamental para a nossa análise, na medida em que fomos confrontando as leituras efetuadas com a realidade à nossa frente.

Neste texto, os membros do grupo de trabalho em estudo são designados por bailarinos-atores ou bailarinas-atrizes, mas não será invulgar encontrar-se para o mesmo grupo, a referência a bailarinos e bailarinas, agilizando assim o processo de leitura. Para aqueles que conosco acederam conversar, num formato de entrevista aberta e em profundidade, a designação será alfanumérica (ex: ba₁, ba₂,...) substituindo-se o nome do indivíduo por duas letras e um número, consoante a classe a que nos referimos. Por exemplo, “ba” para “bailarino(a)-ator/atriz”, acrescido de um número (1, 2,...) que lhe foi atribuído por ordem alfabética de apelido. Vejamos o quadro 2.1 abaixo, em que podemos ainda encontrar a forma adotada para designar colaboradores do *Festival dos 100 Dias*, membros do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* e colaboradores da *Fundação Pina Bausch*.

Quadro: 2.1
Grupos de indivíduos que colaboraram na pesquisa

Designação e classificação adotada
Indivíduos que integram/integraram o elenco do <i>Tanztheater Wuppertal Pina Bausch</i>
Designação adotada = ba = bailarinos-atores/bailarinas-atrizes
Ordenados por ordem ascendente (de A a Z) de apelido
SUBTOTAL = 3
Indivíduos que colaboram/colaboraram com a <i>Fundação Pina Bausch</i>
Designação adotada = cl = colaboradores
Ordenados por ordem ascendente (de A a Z) de apelido
SUBTOTAL = 2
Indivíduos que colaboraram com a produção <i>Festival dos 100 Dias</i>
Designação adotada = pr = produção
Ordenados por ordem ascendente (de A a Z) de apelido
SUBTOTAL = 3
TOTAL DE INDIVÍDUOS QUE COLABORARAM NA PESQUISA = 8

Para designar a classe profissional de Pina Bausch, atribuímos-lhe “coreógrafa” na medida em que não foi ainda encontrada uma forma combinada para designar os

profissionais que, simultaneamente coreografam e encenam, ou criam com a colaboração de outros, privilegiando-se a forma a partir da qual se impõe, neste caso, a Dança.

Para ano de referência, para além de 1998, o ano de estreia de *Masurca Fogo* escolhemos os anos de 2008 e 2015, por terem sido, no caso de 2008, o ano referente ao qual tivemos acesso a material de arquivo relevante para análise e, no caso do ano de 2015, por ter sido um ano de pesquisa intensa no campo e o ano em que assistimos, pela primeira vez, a *Masurca Fogo*, em Wuppertal. Gostaríamos ainda, de salientar a importância de imagens a que tivemos acesso, nomeadamente as que respeitam à apresentação de *Masurca Fogo*, em fevereiro de 2017, no *Sadler's Wells Theatre*, em Londres e a revisitação que fizemos a *Masurca Fogo*, em Wuppertal, em março de 2018. A importância do confronto das imagens com a revisitação da peça prende-se com a natural preocupação na análise e legendagem destas, por termos sido confrontados com a necessidade de alteração de alguns elementos no elenco que, de forma total ou parcial (deixando por completo ou só fazendo partes da peça) foram substituídos. Por fim, importa referir que a forma de escrita adotada foi o “nós científico”.

2.1.1 Da criação à produção: conversas e partilha

*[...] além da cidade, eu estarei sempre presente em todo o processo criativo.
Eu, e ao mesmo tempo, também algo que todos nós tenhamos em comum.
Tento sempre falar sobre nós e nós significa todos os que vivemos sob o mesmo céu.
(Bausch apud Carita, 1998: 29)*

Procuramos demonstrar como é que o processo criativo partilhado se torna parte fulcral da construção das peças da autoria da coreógrafa Pina Bausch: ao decidir envolver os elementos da sua Companhia na criação do repertório determina, consequentemente, sobre a coresponsabilidade destes elementos no resultado final – as peças, ainda que sob a sua liderança, são fruto de um trabalho conjunto entre a coreógrafa e os seus bailarinos e bailarinas. Este processo não é, contudo, linear. As centenas de páginas escritas e o interesse permanente, num fenómeno que durou entre 1977 e 2009, demonstram bem a eficácia da obra inovadora e também, provocadora. Apesar do interesse, de que Pina Bausch tinha consciência, esta não era particularmente recetiva à exposição excessiva, quer da sua forma de trabalhar, quer do papel dos seus bailarinos e bailarinas, em cada uma das partes e

processos de construção de cada uma das suas peças. Tinha dificuldade em falar delas, porque estas eram para serem vistas e não explicadas, como defendia, deixando a cada um na plateia a tarefa de identificar questões, muitas vezes de grande sensibilidade política e social. Afirmava mesmo: *“I’m in the happy situation of not having to analyse my pieces. I only have to create them.”* (Bausch *apud* Servos, 2008: 239). A crítica, sobretudo da norte-americana Arlene Croce, que em 1984 escreveu um dos mais destrutivos e citados textos sobre a obra de Pina Bausch, com o título *“Bad smells”* referia-se assim à nova dança que se tentava impor: *“The kind of dance that was against criticism because it was “against interpretation” wound up a dependant of tax payers who wanted a say in the art forms they were supporting.”* (Croce, 2000: 714).

Da nossa análise verificámos que, neste processo, o crescente envolvimento e respetiva coresponsabilização dos bailarinos e bailarinas no resultado final das peças só faria sentido se fossem considerados coautores das mesmas, papel muito pouco aflorado pela generalidade dos autores consultados, até porque estas são unicamente assinadas por Pina Bausch. Esta questão é tão mais pertinente quanto, após a sua morte, a Companhia se desdobra em esforços para manter o repertório vivo e atualizado, sendo necessária a intervenção do(a)s bailarino(a)s que colaboraram na construção de cada uma das peças, mesmo quando já não integram o elenco¹⁹, ou quando é necessário produzi-las noutra Companhia, papel outrora reservado a Pina Bausch, e a quem ela confiasse tal tarefa. Tivemos, durante o nosso estudo, dificuldade em penetrar no seio do grupo, dando um passo de cada vez e aferindo gradualmente sobre o caminho a traçar. Em Claire Bishop (2012) encontramos importantes referências às dificuldades neste tipo de abordagem, arte participada, quando deixa o seguinte alerta:

[...] researchers are usually reliant on accounts provided by the artist, the curator, a handful of assistants, and if they are lucky, maybe some of the participants. [...] the dominant narratives around participatory art have frequently come to lie in the hands of those curators responsible for each project and who are often the only ones to witness its full unfolding – at times present even more than the artist. (Bishop, 2012: 6)

¹⁹ Nesta altura, segundo informação disponível no site do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, apoiam, na reposição do repertório e criações *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* o(a)s bailarino(a)s e músicos: Ruth Amarante, Bénédicte Billiet, Matthias Burkert, Barbara Kaufmann, Nayoung Kim, Daphnis Kokkinos, Dominique Mercy, Nazareth Panadero, Helena Pikon e Julie Shanahan. Alguns destes já o faziam com a Pina Bausch em vida (*vd.* Anexo A).

No caso da peça *Masurca Fogo* há um importante registo do processo que Bishop defende como sendo de difícil acesso. Durante a residência em Lisboa, em 1997, altura em que foi efetuada a pesquisa que sustentou a obra, o realizador Fernando Lopes gravou em vídeo os momentos em que a Companhia partilhou, quer após períodos de observação no exterior, quer estimulados na memória afetiva por Pina Bausch, momentos vividos, episódios de infância e aspetos observados em Lisboa e arredores. A possibilidade que Fernando Lopes teve de fazer as mais de quarenta horas de gravação foi uma exceção, de que Portugal se deveria congratular, afirmou pr₁: “Foi necessário fazer-se uma viagem para, em reunião em Wuppertal, se convencer Pina Bausch a autorizar a presença das câmaras durante a ‘residência artística’, em Lisboa.”²⁰. Considerando a constituição multicultural do elenco do *Tanztheater Wuppertal*, com naturalidade em diversos países da Europa, das Américas, da Oceania e da Ásia, a que acresce a origem alemã da coreógrafa, tem para nós particular significado o facto de cada um(a) transportar para palco uma parte das suas raízes culturais locais, sobretudo se tivermos em linha de conta o percurso efetuado entre a sua cidade natal, a cidade da ‘residência artística’ e a cidade onde habitam e trabalham. Esta última, a cidade de Wuppertal, era, no último quartel do século XX, uma cidade com ambiente fortemente industrializado, situada a Norte, no interior alemão, convidativo a uma maior dedicação e concentração na sua atividade profissional, como o testemunhou Raimund Hoghe:

Living in Wuppertal is not like living in London or Paris! There are not many good places to go to eat out. Similarly, there isn't a huge choice of what to do or to see. And this contributed in a way to create the ensemble. [...] being part of the Tanztheater Wuppertal meant being part of a community, being Pina's 'family' [realce nosso]. Our professional and private lives were intertwined. After the rehearsals we stayed and hang out together. [...] And if our conversations continued past the train was gone, we slept in Pina's flat in Fingscheid Street. (Hoghe & Weiss, 2016: 203)

Das palavras de Hoghe depreendem-se as características da cidade de Wuppertal e o ambiente familiar e cúmplice em que a Companhia trabalhava, sobretudo na década de oitenta. Este aspeto foi naturalmente determinante para a relação que Pina Bausch manteve com as suas equipas, nomeadamente, os seus bailarinos e bailarinas, resguardando-os, tanto quanto entendeu por necessário, de outros olhares, sobretudo na fase de criação. Fizemos,

²⁰ Este testemunho reforça a motivação do seu elenco na reserva de partilha de informações privilegiadas, mesmo a investigadores credenciados, como nós.

por isso, o percurso com diplomacia para estabelecer relações de confiança, que abriram caminho a partilhas, registos em áudio e textos científicos relevantes para a investigação em curso. Foi nossa opção conversar, para não afastar, como de seguida descrevemos.

2.1.2 A conversa que não poderia ter sido uma entrevista

[...] os primeiros momentos são cruciais para determinarem a criação de um clima de confiança [...] (Carmo & Ferreira, 2008: 151)

Como já referido, sabemos que Pina Bausch era uma pessoa reservada relativamente ao seu processo de trabalho e, durante o tempo em que dirigiu o *Tanztheater* de Wuppertal, incutiu, de certa forma, essa postura, adotada também pelos membros do grupo. No respeito deontológico do acesso às fontes, a identidade das pessoas foi reservada, os seus nomes codificados e salvaguardada a sua identidade. Estamos cientes de que a leitura seria muito mais rica se outra forma fosse adotada, contudo procurámos que os dados não se alterassem em função, por exemplo, da ocultação de nomes e naturalidades.

A descrição que se segue, de um processo que reporta ao primeiro encontro com fontes essenciais à elaboração do trabalho, assentou não só em inúmeros cuidados da nossa parte, como num registo e observação meticulosa de todo o processo, recorrendo-se neste primeiro encontro, a notas de entrevista ao invés da utilização de uma gravação. Estávamos em março de 2015 e havíamos-nos deslocado a Wuppertal para ver *Masurca Fogo*, a 28 daquele mês. Por *e-mail* (vd. Apêndice B) trocámos números de telefone e, por telefone, mensagens escritas, por SMS. Marcámos encontro para depois do ensaio da manhã, num café por detrás da *Opernhaus*, o *Wuppertal Barmen*, de onde saímos para atravessar o quarteirão em direção a um restaurante chinês, “onde podíamos comer *buffet* até nos cansarmos”, realçara ba₂. A temperatura não era muito alta, chuviscava e o tempo convidava a conversas no interior. Fomos falando, servindo-nos e comendo, até se juntar a nós ba₃. A questão da comunicação foi, naturalmente, um dos assuntos sobre o qual trocámos impressões: quando questionámos quanto ao domínio da língua alemã, explicou que, quando fez audição para a Companhia de Pina Bausch, em Paris, em 1979, não falava o idioma. Com ba₃, ex-bailarino(a) da Companhia, sempre comunicou em francês. Estiveram ambos, quase dois anos “sem falar” com Pina Bausch. Perguntámos: como comunicavam? Respondeu ba₂: “Com presença, com olhar e com sentimento” – aprenderam a falar alemão com o tempo, no seu dia-a-dia e nunca

frequentaram nenhuma escola com essa finalidade. Ba₂ gosta da língua alemã, que afirma ser bonita e muito rica. Quando lhe pedíamos para anotar algo no nosso caderno de notas, em língua alemã, salvaguardava sempre: “Verifique[m] se está bem escrito. Não tenho a certeza de que se escreva assim” (ba₂). Foi com grande nostalgia que conversou e recordou Pina Bausch.

Falámos da reposição de *Masurca Fogo* e os seus olhos irradiavam de alegria quando dizia: “Está ali, *Masurca Fogo*” (ba₂) – a 28 de março de 2015. Muitos dos que haviam participado na sua criação e outros que integraram o elenco, ainda com Pina Bausch, haviam conseguido dar-lhe vida. Quando lhe perguntámos como via a possibilidade de a Companhia não continuar, depois de reformados aqueles que com Pina Bausch diretamente conviveram e trabalharam, respondeu-nos: “Essa é uma pergunta de que não gosto e à qual não quero responder!” (ba₂). A sua expressão ficou tensa. Sobre este episódio, rico no que William Foote Whyte denomina de “elementos não verbais transitórios” (Whyte *apud* Ribeiro, 2003: 279), anotámos: “Não gosta de pensar no amanhã, no sentido do que possa acontecer à obra deixada por Pina Bausch. Como se perpetuará este arquivo vivo?” Recordemo-nos que fez já sessenta anos de idade e ainda dança todo o repertório. Anotámos ainda sobre a nossa conversa: “Tinham [ba₂ e ba₃ com Pina Bausch] grande cumplicidade no trabalho e proximidade pessoal.”

Conversámos um pouco sobre nós também, para os deixar mais confiantes, tendo partilhado a aventura da nossa viagem, o doutoramento em Relações Interculturais e algum percurso em Dança. Não nos alongámos, contudo. No decorrer da conversa, espantado e em tom irónico, perguntou-nos ba₃: “Onde está a lista de perguntas e o gravador?” Respondemos que as perguntas íamos fazendo, mas que, no essencial, a conversa era muito mais rica sem o aparelho²¹, que estava guardado. E assim foi. Ficaram agradavelmente surpreendidos por o doutoramento ser em Relações Interculturais, pois geralmente são abordados por investigadores nas áreas da Dança, do Teatro, da História e disciplinas afins. Terminámos o almoço e combinámos voltar a encontrar-nos mais tarde, depois do espetáculo em que participou ba₂ e a que assistimos: *Masurca Fogo*, de Pina Bausch, pelo *Tanztheater* de Wuppertal. Aguardámos na porta de artistas, que chegasse. Como nos tinha deixado à vontade para decidir sobre o nosso reencontro, só nessa altura ligou a ba₃ para se juntar a nós, agora no Café Moritz, onde habitualmente se reúnem entre ensaios, o(a)s bailarino(a)s

²¹ O gravador de áudio que nos acompanhou em todo o processo.

da Companhia, por ficar paredes meias com o local onde diariamente trabalham, um cinema, ora desativado (*Lichtburg*²²) em Höhne-Wuppertal. Nesta altura, conversámos sobre a importância da influência dos antecessores de Pina Bausch na sua obra, Mary Wigman, Kurt Jooss e Hans Züllig e da obra que, nessa perspetiva, consideram como emblemática do seu trabalho, *A Sagração da Primavera* (1975); e ainda, do que se escreve e publica sobre o trabalho de Pina Bausch, tendo-nos alertado para a importância da obra de Susanne Schlicher (1987).

Com este percurso, que durara praticamente um ano a preparar, estava encontrada uma abertura e um espaço para desenharmos o caminho que nos propuséramos traçar: centrados nas obras da *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, procurar demonstrar como é que o processo de construção participada, alicerçado nas contribuições de um grupo com múltiplas origens, se torna responsável pelo reconhecimento mundial de produções artísticas em Teatro-dança, liderados por uma mulher, de seu nome Pina Bausch, artista alemã, referência da *Folkwangschule*.

2.2 Pesquisa documental

Não se podem resolver [...] problemas contentando-se com trabalhar apenas no que se tem, porque da literatura crítica se deve ler, se não tudo, pelo menos tudo aquilo que é importante [...] (Eco, 1977: 67)

Desta busca incessante de fontes que nos ajudassem a compreender o objeto em estudo, fez parte o acesso a arquivos e bibliotecas pessoais, arquivos e bibliotecas temáticas, como o do Centro de Dança de Oeiras (CDO) e o do Arquivo de Dança de Colónia/Alemanha e ainda bibliotecas como a Biblioteca Nacional/Lisboa, a Biblioteca da Universidade da Madeira, a Biblioteca Pública da Madeira e, ainda, a Biblioteca da *Heinrich Heine Universität*, em Düsseldorf/Alemanha. Não foram excluídos arquivos digitais, como o Arquivo Digital da *Brooklyn Academy of Music* (LL/BAM *Digital Archives*), páginas da

²² *Lichtburg* [Castelo de Luz] é o nome atribuído ao espaço em que o *Tanztheater* de Wuppertal ensaia, desde 1977. Este local, escolhido por Pina Bausch para local de ensaio, foi uma conquista sua, mas não sem polémica, devido ao elevado financiamento exigido. Apesar da direção do *Wuppertaler Bühnen* se ter oposto à opção, a população mobilizou-se apelando à doação dos cidadãos, como podemos ler nos *Neue Rhein Zeitung* e *Wuppertaler Bühnen Zeitung*, respetivamente (vd. Apêndice C).

internet, *blogs* e redes sociais, fundamentais para aprofundarmos a teia de informação a que está ligado o nosso estudo.

Consultando documentação, fundamentalmente em língua portuguesa e em língua inglesa, muitos foram os livros, recortes de jornais e registos *online* a que tivemos acesso, também em língua alemã e sobre os quais nos tivemos de debruçar. No caso da consulta efetuada, por exemplo, no Arquivo de Dança de Colónia/Alemanha, procurámos notícias referentes aos anos civis de 1997 e 1998, havendo, por isso e naturalmente, notícias de outros espetáculos do *Tanztheater*, em cartaz. Este último foi o ano do jubileu da Companhia e foi festejado, com eventos entre 09 e 31 de outubro de 1998, com um variado programa que incluía peças do *Tanztheater Wuppertal* e atuações de convidados especiais. O obstáculo que inicialmente representava esta tarefa e pesquisa bibliográfica em língua alemã, foi sendo ultrapassado pela aprendizagem progressiva desta, com que nos fomos familiarizando, ao longo dos anos de pesquisa e durante a estadia, na Alemanha. As notícias procuradas para o ano de 1997 referem-se à preparação de *Masurca Fogo*. A primeira notícia que aparece sobre a estreia de *Masurca Fogo* está datada de 17 de janeiro de 1998 e a última, de maio do mesmo ano. Este arquivo (1948) constituído a partir do espólio pessoal de Kurt Peters foi adquirido pela *Stiftung Kultur* [Fundação Cultural] de Colónia, que integra o *Tanzarchiv* [Arquivo de Dança] daquela cidade. Por este motivo e por se constituir essencialmente de recortes colados em folhas brancas, apresenta-se por vezes incompleto, ou com anotações manuscritas. Por exemplo, apenas dois dos artigos consultados fazem referência ao número de página. Verificámos, contudo, uma notável rede de comunicações, denunciada pela replicação integral, ou parcial das notícias, na imprensa local de variadas cidades alemãs. Já no caso da imprensa portuguesa, a consulta foi feita a partir de arquivos pessoais e no Centro de Dança de Oeiras e a registos *web*, tendo encontrado uma quantidade significativa de informação. Apesar de muito do tempo dedicado a este estudo ter sido passado em trabalho de campo, a ida a bibliotecas e arquivos revelou-se fundamental, na medida em que nos ajudou não só a tomar conhecimento do que se encontra já documentado, importante para a elaboração do ‘estado da arte’ e reconhecimento do patamar científico em que nos encontramos, mas também, neste caso específico, para ficarmos a conhecer como, do ponto de vista histórico, social e até político evoluiu o objeto de estudo em causa, no processo de afirmação da Dança como arte performativa e profissional. Nas palavras de Ribeiro (2003)

reconhecemos, no caso da antropologia interpretativa, que ocupa parte do processo de pesquisa, esta importância:

A antropologia interpretativa não rejeita a lógica da metodologia empírica e continua a acreditar na autoridade etnográfica. [...] Há uma crença na intersubjetividade, na relação de investigação como encontro entre culturas e entre saberes, a interpretação aproxima-se mais das estratégias exploratórias e descritivas prestando uma particular atenção à reflexividade e a exploração de estratégias de escrita decorrentes do processo de pesquisa. (Ribeiro, 2003: 53)

Não existirá, por isso, observação, leitura e análise documental dispensável, nesta matéria. Antes, porém, revelaram-se as obras encontradas essenciais para consubstanciarmos as nossas ideias e pensamento.

Neste percurso de investigação, que se caracterizou por ser multi-situado, foram essenciais algumas práticas que vieram depois a revelar-se indispensáveis. Desde o primeiro minuto, que registámos em cadernos e agendas, pesquisas, conversas e momentos especiais, não tendo esquecido o registo fotográfico e os pequenos vídeos que elaborámos e que, por serem matéria extensa e audiovisual, fazem parte deste estudo, mas não integram este texto.

2.3 O caso em estudo

É importante que reconheçamos que os outros não usarão as palavras ou os métodos da mesma maneira que nós. (Stake, 2012: 18)

No projeto que escolhemos desenvolver levámos a cabo um estudo de caso qualitativo, de particularização e não generalização, nas artes de palco, com a ênfase colocada na singularidade (Stake, 2012) que encontramos em *Masurca Fogo*, peça de Pina Bausch, que resulta de uma ‘residência artística’, em Lisboa. A especificidade que quisemos dar a este estudo, centrado na peça encomendada para o *Festival dos 100 Dias da Expo '98*, “[...] produz precisamente o tipo de conhecimento particular, prático e dependente do contexto que Sócrates rejeitou com desprezo.” (Flyvbjerg, 1993: 376) na sua busca permanente por um conhecimento mais absoluto e universal, como sustentado por Bent Flyvbjerg (1993) que defende, para o estudo de caso, uma investigação especializada, que sustente o seu estudo com base na experiência e seu contexto, por oposição à “limitação da racionalidade analítica de Sócrates-Platão” (*idem*: 383). Por outro lado, Robert Stake (2012) defende, ainda e

simultaneamente, a proposta abaixo, para a abordagem ao estudo de caso a concretizar, deixando um alerta quanto à utilização das ferramentas disponíveis, recomendando

[...procurar] não perturbar a actividade normal do caso [em estudo], não testar, nem sequer entrevistar, se pudermos obter a informação que desejamos através de uma observação directa ou de uma análise de registos. Esforça[r]mo-nos por entender como os actores, as pessoas a ser estudadas, veem as coisas. (Stake, 2012: 28)

Este autor salvaguarda também, concentrando-se “no caso e seus atores”, que o investigador não deve excluir fatores externos que possam influenciar comportamentos e análise, na medida em que, neste caso, uma maior abertura relativamente à relação entre fatores externos e internos, pode valorizar os resultados. Mais assertivos nesta matéria são Hermano Carmo e Manuela Ferreira (2008), quando afirmam que nos estudos de caso “é dada uma maior importância aos processos do que aos produtos, à compreensão e à interpretação” (Carmo & Ferreira, 2008: 235) defendendo claramente uma maior abertura na utilização dos meios metodologicamente disponíveis.

No caso do estudo que abraçámos houve outros fatores que não pudemos deixar de considerar, como a morte da coreógrafa em 2009, obrigando-nos a recorrer a registos encontrados na primeira pessoa, como entrevistas em suporte vídeo e em papel, de modo a podermos-nos aproximar, tanto quanto possível, da sua posição perante o mundo e a sua obra, nomeadamente, *Masurca Fogo*. Por outro lado, o facto de *Masurca Fogo* ter sido produzida com base numa recolha etnográfica em Lisboa/Portugal, complementado pelo acesso a material que, na impossibilidade de se realizar uma deslocação, lhe fora enviado pela produção com informação sobre Cabo Verde e depois trabalhado em Wuppertal/Alemanha, conduziu-nos forçosamente a uma pesquisa bi-situada (Lisboa e Wuppertal), acompanhada de uma observação indireta e observação direta não participante. A estas tarefas não foi alheia uma minuciosa pesquisa documental, útil não só no enquadramento teórico, mas sobretudo no cruzamento e complementaridade de dados, como por exemplo, o que elaborámos quanto à naturalidade dos bailarinos-atores e das bailarinas-atrizes do elenco de *Masurca Fogo*, tomando como referência a apresentação desta peça, em Lisboa, em 1998 e o espetáculo da mesma peça, em 2015, em Wuppertal, num intervalo temporal de dezassete anos.

No âmbito da pesquisa empírica efetuada e a flexibilidade que defendemos para o investigador, acrescentamos o pragmatismo que este deve ter, aprendendo a gerir a utilização

das ferramentas disponíveis, sem excluir a possibilidade de, neste caso, recorrer também, à análise quantitativa. Neste processo, fomos igualmente forçados a reconhecer a necessidade de o investigador ajustar o rumo da sua investigação, à medida que vai colhendo e analisando os dados, revendo as perguntas iniciais e reajustando a análise dos dados recolhidos. Sobre este procedimento Robert Stake cita Malcom Parlett e David Hamilton (1976), que lhe chamam “focalização progressiva” (Stake, 2012: 24). Contudo, e dependendo da recolha de elementos, estes aspetos podem colocar o investigador em rota de colisão com as disciplinas científicas em que o seu estudo se insere, facto particularmente sensível quando se trata, como no nosso caso, de um estudo interdisciplinar. Neste sentido, alicerçámo-nos no testemunho da investigadora Virgínia Caputo quando conta que

As a graduate student, I was aware that the research that I had designed clearly challenged many of the conventional practices of fieldwork and set me on a collision course with proponents of a strict disciplinary history. However, what I have been unprepared for has been how slowly change has occurred and how stern the discipline. (Caputo, 2000: 23)

Tendo assumido o nosso projeto como um projeto interdisciplinar (entre antropologia e artes), a dificuldade foi concentrarmo-nos no levantamento teórico e na observação direta, de onde não excluimos visitas aos locais que inspiraram Pina Bausch e o seu grupo em Lisboa, conversas com personalidades que com a coreógrafa e o realizador Fernando Lopes privaram e, por fim, uma presença assídua como espetadores nos espetáculos da *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*²³, em Wuppertal, e a recolha de testemunhos daqueles que, nas várias fases do processo, participaram e colaboraram na construção de *Masurca Fogo*. Das nossas ferramentas fizeram ainda parte os cadernos de notas, com a possibilidade de serem digitais, a nossa máquina fotográfica, a nossa câmara de filmar e o gravador áudio, instrumentos de registo que o investigador/etnógrafo não dispensa. Um olhar atento sobre as redes sociais, fenómeno comportamental que acompanha a investigação em etnografia digital do século XXI, autênticos arquivos da memória individual e coletiva, fez ainda parte do nosso processo de investigação. O resultado desse nosso trabalho constitui agora um registo significativo dos passos que fomos dando e da informação que fomos acumulando, onde se incluem cada uma das conquistas: cada viagem, cada visita, cada conversa e cada

²³ Tendo escolhido a cidade de Wuppertal para assistir, de forma sistematizada, aos espetáculos da *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* tivemos oportunidade de ver, em 2014, a peça *Viktor* (fruto da ‘residência artística’ em Roma/Itália); em 2015 e 2018, a peça *Masurca Fogo* (fruto da ‘residência artística’ em Lisboa/Portugal); em 2016, a peça *Água* (fruto da ‘residência artística’ em S.Paulo/Brasil) e, em 2017, a peça *Arien* (uma produção de 1979) e a peça *Ten Chi* (fruto da ‘residência artística’ em Saitama/Japão).

descoberta. Cadernos de notas, gravações áudio, fotografias e pequenos vídeos compõem agora um espólio que em parte integra já este estudo, mas que nos acompanhará certamente em muitos mais a desenvolver. Alicerçámos a nossa análise nos *softwares Excel e Power Point do Office 365* para a elaboração de quadros e figuras; na aplicação móvel *Shazam*, para a identificação das músicas que integram a banda sonora de *Masurca Fogo*; e no *software MAXQDA2018*²⁴, para a análise dos dados recolhidos.

2.3.1 Etnografia bi-situada: *Masurca Fogo* entre Wuppertal e Lisboa

[...] o trabalho de campo multi-situado é um meio de colocar o etnógrafo em sintonia com o espírito de tempo, e em melhor posição para registrar [...] a fluidez, o hibridismo e a multiplicidade – de lugar, escala, cultura e pontos de vista. (Wacquant, 2006: 22)

Abordar as metodologias participativas multi-situadas é trazer para o debate necessário à compreensão da obra da coreógrafa Pina Bausch, uma reflexão sobre os espaços onde a ‘criatividade participativa intercultural’ aconteceu: em Wuppertal, na Alemanha, e em catorze cidades espalhadas pelo mundo, a partir das quais produziu, após um período de ‘residência artística’ com experiências no local. Neste contexto, questionámo-nos como sugerido por George E. Marcus: “Como apresentar uma descrição de um processo cultural que ocorre em espaço transcultural, em mundos paralelos, separados mas simultâneos?” (Marcus, 1955b: 38 *apud* Silvano, 2011: 18). Como alicerce para esta reflexão, procurámos o papel do etnógrafo e o debate relacionado com o conceito de lugar, melhor dizendo, o papel do investigador e as questões metodológicas em torno do seu objeto de estudo e o espaço geográfico em que se insere. No seu artigo, Filomena Silvano (2002) reforça a ideia de que o etnógrafo foi criado pela Antropologia como um viajante. Neste sentido, assegura que “[...] seguir as pessoas é talvez a forma mais óbvia de materializar uma etnografia multi-situada, tanto mais que se filia na tradição etnográfica inaugurada por Malinowski quando [...] segue os movimentos dos objectos e, conseqüentemente, das pessoas [...]” (Silvano, 2002: 4). Já Virgínia Caputo, apesar de assumir que o antropólogo contemporâneo trabalha cada vez mais em lugares não convencionais, defende que, “*The physical act of travel to another place does not guarantee cultural understanding or illumination on its own.*”

²⁴ MAXQDA2018 é um *software* de análise de dados qualitativos e métodos mistos.

(Caputo, 2000: 29). Sabendo-se que a escolha do, ou dos lugares, se apresenta como uma questão pouco consensual (sobretudo sobre se o campo é físico ou virtual) e que sobre uma múltipla escolha se define uma multi-localização, percebemos que Pierre Bourdieu, de acordo com Loïc Wacquant estabelecesse que, para defender uma pesquisa etno-sociológica multi-situada, na ponte que assume entre a Etnografia e a Sociologia, se reintroduzisse

[...] a antiga noção aristotélico-tomista de *habitus*. [...] categoria mediadora, transcendendo a fronteira entre o objetivo e o subjetivo, que permitiu a Bourdieu [no trabalho de campo em dois sítios diferentes] captar e descrever o agitado mundo duplo da Argélia colonial em desagregação. (Wacquant, 2006: 17)

Nesta perspetiva, Wacquant defende que, nas escolhas de Bourdieu, o princípio da seleção não seria o da ligação dos locais entre si, mas da ligação de estes locais com o investigador, devendo exigir-se do antropólogo “[...] **que ele se esforce ao máximo para restituir às outras pessoas o sentido dos seus comportamentos** [realce nosso], do qual o sistema colonial [neste caso], entre outras coisas, os privou.” (Bourdieu *apud* Wacquant, 2006: 19-20). Por outro lado, Guillaume Dumont, citando Eva Nadai e Christoph Maeder, defende que “[...] *la etnografía multi-situada no trata de tener en cuenta los distintos mundos sociales en los cuales los individuos permanecen, sino más bien, pretende examinar un mismo mundo social a través de sus multiplicidades espaciales.* [realce nosso]” (Nadai e Maeder, 2005 *apud* Dumont, 2012: 71). O estudo etnográfico multi-situado pode apresentar-se como uma ferramenta de produção de dados de locais diferentes, que se obtêm para comparação, com a finalidade de produzir dados uniformes (Glaser e Strauss, 1967 *apud* Dumont, 2012) e tem como questão principal a problemática que se levanta quando de um campo delimitado e culturalmente circunscrito (Silvano, 2002) se alarga o estudo a outros campos não convencionais, como já referido por Caputo, Silvano e também Dumont quando afirma, parafraseando Margarethe Kusenbach, que a problematização se faz de forma múltipla: “[...] *cuando tratamos de varias localizaciones y pasamos de un sitio totalmente delimitado (Kusenbach, 2005) a vários sítios indefinidos, elegidos por el investigador, y fuera del modelo convencional.*” (Dumont, 2012: 76).

Como podemos perceber, pelos vários estudos apontados, a posição dos autores sobre *outputs* conseguidos a partir de pesquisa efetuada em mais de um local, com uma única finalidade e independentemente da forma, é diversificada. No caso em estudo temos a bi-localização das cidades de Lisboa e Wuppertal, cujos retratos se fundem, a partir do trabalho

criado pelo *Tanztheater* de Wuppertal, numa única peça, *Masurca Fogo*, podendo-se, neste caso e devido ao registo em vídeo, identificar-se uma parte do trabalho como tendo sido desenvolvido em Lisboa e, identificar-se outra parte do trabalho como tendo sido desenvolvido em Wuppertal. Contudo, certo será que, se por um lado, a ‘residência artística’ obrigou a um período de pesquisa e observação em Lisboa, em setembro de 1997, essa informação recolhida pelo elenco e equipas técnicas, residentes em Wuppertal, foi depois trabalhada e desenvolvida nesta cidade, sendo o resultado apresentado fruto dessas vivências bi-situadas, da observação de vídeos e de estímulos à memória afetiva, trazendo consigo as necessárias referências das culturas locais e de origem. A peça estreou em Wuppertal, em abril de 1998, tendo-se apresentado pela primeira vez em Lisboa, em maio, do mesmo ano. Seguiu-se-lhe, segundo a prática de uma apresentação multilocal, uma apresentação em Berlim, ainda em 1998 e uma apresentação em Paris, em maio de 1999, no Théâtre de la Ville, com que Pina Bausch tinha uma relação duradoura, que privilegiava e onde apresentava sempre as suas peças. *Masurca Fogo* não foi exceção. Chamamos-lhe uma apresentação trilocal, em especial para o caso das coproduções, que definimos assim: estreia em Wuppertal; estreia na cidade que patrocinou a criação da peça; e estreia em Paris.

2.3.2 O etnógrafo e o crítico de dança

Fieldwork, one of the central enduring symbols of that which defines Anthropological work, seems to be the target of this effort. (Caputo, 2000: 23)

Como temos vindo a demonstrar, sendo o legado de Pina Bausch composto essencialmente por peças de arte performativa, que acontecem ao vivo, no palco de um teatro, ou em espaço similar preparado para o efeito, o trabalho do investigador passa por assistir presencialmente a espetáculos, efetuando a sua observação direta (*in loco*), no modo em que se preparara para o fazer - participante ou não participante. Organizando de forma periódica esta observação, a escolha do local e a seleção das peças a observar e dos espaços a visitar, por forma a constituir um universo concreto de material observado, respeitar os aspetos de ordem deontológica, atribuirá maior eficácia ao papel do observador, maior relevância à informação facultada e maior salvaguarda da identidade do informante, aspetos sempre presentes na ação do investigador. Cientes das dificuldades e limitações desta

atividade e, neste caso, devido não só à programação da Companhia de Teatro-dança em estudo, mas também à distância geográfica que separam o observador do objeto a observar, empenhámo-nos em, não só desenvolver, ao longo de três anos esta observação direta, como encontrar, no trabalho efetuado por profissionais de crítica de Dança que, ao longo de mais de três décadas acompanharam de perto o trabalho da coreógrafa Pina Bausch, referências importantes para o nosso estudo. Para sustentarmos esta nossa convicção, debruçámo-nos sobre a reflexão efetuada por Sally Banes (1994) que, com base na observação direta, compara o papel do etnógrafo e o de crítico de dança, e que, sobre o assunto se interroga: “*I would like to ask why this has become a topic - that is, why we are now interested in thinking about ourselves [dance critics] as a particular type of social scientist. And finally I want to suggest where this comparison might (or might not) prove useful in conceptualizing in our own field [dance critic].*” (Banes, 1994: 17). Banes é de opinião que ambos, etnógrafo e crítico, partilham a tarefa intelectual de tradução da experiência em linguagem e explica a função de cada um, dentro das fases que considera para cada uma das disciplinas: a etnografia e a crítica de dança – “*In looking at the work of each discipline, then, we might divide it into two steps: the experience that is to be cast into writing itself, or the event and its representation. For the ethnographer, the experience or event is fieldwork; for the critic, going to the theatre [is field work].*” (*ibidem*). Continua, na sua reflexão, explicando melhor no que assenta cada uma das tarefas, questionando-se sobre o papel de cada um dos intervenientes:

*[...] intensive fieldwork, characterized by **participant observation**, is the distinctive method of **ethnography** [realce nosso]. What this means in practical terms is that the ethnographer learns a foreign language, travels to a different country and distant culture, and spends one or two years living in difficult circumstances learning about that alien culture from the ground up. [...] **How different is the experience of the dance critic**, [realce nosso] who might interview the choreographer or attend rehearsals, even take a dance class, but **whose skill and authority finally depend on observing the finished product across the footlights** [realce nosso]. (Banes, 1994: 19)*

Ainda, e no que respeita à investigação em Ciências Sociais, Carmo & Ferreira (2008) sustentam que “Observar é seleccionar informação pertinente, através dos órgãos sensoriais e com recurso à teoria e à metodologia científica, a fim de poder descrever, interpretar e agir sobre a realidade em questão.” (Carmo & Ferreira, 2008: 111). Por seu lado, Banes para as funções do crítico como descrição, interpretação e contextualização, descreve e defende que:

*These are: **description** [realce nosso] (what the dancers did - what does the work look and feel like?); **interpretation** [realce nosso] (what they communicated - what does the dance mean?); and evaluation (how remarkable it was - is the work good?). To Denby's [Edwin] list I would add another critical operation: **contextual explanation** [realce nosso] (where does the work come from aesthetically and/or historically?). For the critic's job is to complete the work in the reader's understanding, to unfold the work in an extended time and space after the performance, and to enrich the experience of the work. (Banes, 1994: 25)*

De entre os aspetos apontados por Banes e revendo-nos na posição do etnógrafo a que, no nosso caso, por comungarmos de um passado como profissionais da Dança, podemos fácil e simultaneamente abraçar a função do crítico, selecionámos, por considerarmos ser um aspeto relevante para o nosso estudo, a questão da interpretação. Sobre este aspeto, no entanto, outro problema se levanta, que é o da tradução da mensagem emitida através da linguagem do movimento e da Dança, sobre o qual Banes nos apresenta também a sua preocupação: *“Dance is unlike verbal language, [realce nosso] for it usually creates meaning only vaguely [...] Therefore the hermeneutic task the critic fulfils is an important one.”* (Banes, 1994: 27-28). Já Susan Sontag, numa posição defendida nos anos sessenta, considerava que *“Once upon a time (a time when high art was scarce), it must have been a revolutionary and creative move to interpret works of art. Now [1961] it is not. What we decidedly do not need now is further to assimilate Art into Thought, or (worse yet) Art into Culture.”* (Sontag, 2009: 12-13). Esta posição de Sontag, passível de grande discussão, traduz bem a complexidade de análise de uma obra artística, tarefa difícil não só para quem cria a peça e/ou nela participa, mas também para quem a promove e sobre ela escreve. Em 1984, Sontag produziu para o *Channel 4* da televisão britânica, um documentário que denominou *A Primer for Pina. A Television Essay*. Este documentário consiste num relato para a câmara da sua experiência, a partir da convivência com a obra de Pina Bausch, a coreógrafa e os seus bailarinos e bailarinas. Susan Sontag, não só contextualiza o trabalho de Pina Bausch na pós-modernidade do ato performativo como, a partir de imagens com que vai intercalando a narrativa, consegue estabelecer paralelos de ordem histórica e estética, explicando como considera que Pina Bausch se destaca, por exemplo e apesar da longa duração e complexidade das suas peças, do “Teatro Total” de Richard Wagner, atribuindo-lhe singularidade no modo como constrói e apresenta o seu trabalho. Relativamente às temáticas, Sontag fala das questões de género, distinguindo a abordagem de Bausch de outras artistas mulheres que, ao invés de anular as particularidades do feminino e do masculino, antes, porém lhes dava ênfase, sem retirar a nenhum dos géneros a faculdade de se cruzarem.

Em Bausch destaca a subjetividade e emoção do seu trabalho, nomeadamente da peça *1980 – ein Stück von Pina Bausch*, a que assistira no *Sadler's Wells Theatre*, em Londres. Fala ainda das vergonhas, dos medos e das cicatrizes que Bausch tinha a faculdade de expor e trabalhar. Mais de vinte anos passados sobre a primeira publicação de *Against Interpretation and Other Essays* (1961), Sontag assume um *Television Essay* (1984) sobre Pina Bausch e a sua obra e, em especial *1980 – ein Stück von Pina Bausch*.

O carácter enigmático tantas vezes atribuído às mensagens que as obras de Pina Bausch podem, ou não, transmitir, contribui para que se crie uma natural curiosidade e expectativa em torno delas. “*This book is dedicated to the ongoing spirit of Pina Bausch and the creative energy her work continues to bring to the world.*” (Climenhaga, 2013: 5) escreveu Roy Climenhaga na dedicatória da sua obra intitulada “*The Pina Bausch Sourcebook*”, que reúne uma considerável quantidade de artigos publicados na imprensa. Estudámos os registos da crítica para podermos refletir sobre o papel do público, a que Pina Bausch atribuiu potencial responsabilidade na interpretação das suas peças, por serem experientes e atentos espetadores.

Vejamos como se pronuncia a própria Pina Bausch sobre o teor das mensagens que procura transmitir nas suas peças:

Quando saímos, se está a nevar e tudo se pôs branco, ficamos sós. Se o sol estiver a brilhar, talvez não. Mas nada garante que aquilo que o outro sente seja equivalente ao que nós próprios sentimos. Quanto à mensagem, não sei... **Não há mensagem. A melhor coisa é deixar a intuição e a imaginação agirem** [realce nosso]. (Bausch *apud* Vaccarino *et al*, 2005a: 180)

Bausch munia-se de variada argumentação para não explicar as suas peças e, nesse sentido, deixar a interpretação das mensagens submeter-se à imaginação do espetador, mais ou menos assíduo, com maior ou menor atenção sobre o observado. É o tratamento que depois é dado ao que se retém dessa observação que fará toda a diferença, ainda que, no caso das peças criadas por Pina Bausch, esta seja a primeira a defender a dificuldade em transmitir uma mensagem específica:

É verdade que eu quero dizer com força qualquer coisa difícil de formular, qualquer coisa de escondido; mas são os espectadores que têm de o descobrir, senão tudo seria tosco e grosseiro; **são vocês que têm de o descobrir, eu não posso proceder demasiado directamente** [realce nosso]. Frente a certos valores, é preciso, acima de tudo, sensibilidade. (Bausch *apud* Vaccarino *et al*, 2005a: 180)

Etnógrafo ou crítico de dança. Esta dualidade coloca-se quanto ao resultado percebido: científico ou lúdico. Devemos, no entanto, sublinhar que a transversalidade do papel da etnografia trazida para o território artístico ajudará, muitas das vezes, o espectador mais atento a compreender o teor do material apresentado, mesmo que este esteja, como sustentado por Jacques Rancière, “[...] separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer [o processo] e do poder de agir [sobre o produto].” (Rancière, 2010: 9). Na continuidade da nossa reflexão abordaremos os aspetos que ligam fisicamente quem emite e quem recebe estas mensagens, usando as faculdades corporais como mediadoras.

2.4 Interpretação artística: evidência imagética e medialidade corporal

There is something alive in every individual which makes him capable of giving outward manifestation, (through the medium of bodily movement) to his feelings, or rather, to that which inwardly stirs him...
(Wigman *apud* Huxley & Witts, 2003: 402)

No âmbito deste estudo focar-nos-emos agora na importância do corpo e na forma como é utilizado para comunicar, a partir das expressões artísticas. Num trabalho em que as manifestações corporais são o foco da análise, torna-se igualmente relevante salientarmos a importância da imagem criada e a forma como esta é utilizada, a partir da própria composição cénica em que os bailarinos-atores e as bailarinas-atrizes, porque se trata de *Tanztheater*, são protagonistas: cada imagem promove, sob o olhar atento do observador, o papel mediador do corpo retratado. Norbert Servos (1984) realça, a partir das palavras e do pensamento de Pina Bausch, este papel do corpo, referindo-se à maturidade conquistada para o género artístico, em que a motivação por detrás do movimento reside na atenção sobre as ações do quotidiano, manifestando-se através de movimentos corporais, como se de expressões verbais se tratasse e, em nosso entendimento, promovendo a interculturalidade na obra.

By directing her attention not how people move, but to what moves them, Pina Bausch has made dance a mature artistic genre. The motivation behind the movements became the central element from which, in an archaeological exploration of daily life, the reality of the body could be discovered. Suddenly the body served as a medium through which to talk about reality just as effectively as through the spoken world. The body began to tell its own story. (Servos, 1984: 7)

As fotografias, sobretudo os *close-ups* impressos em grande formato, em livros de dimensão não inferior a A4, e que retratam as obras de que Pina Bausch é autora, não deixam nenhuma dúvida sobre a importância das imagens na sua difusão e estudo. Refletem as expressões faciais, os movimentos dos corpos, a cor das vestes, o calçado, os adereços e cenários, remetendo o imaginário do observador além da evidência imagética, percecionando-se ali a diferença do ato performativo: será Dança? Deste conjunto de obras fotográficas, excetua-se a obra de Leonore Mau (1988), com o título *Ensemble. Pina Bausch. Das Tanztheater Wuppertal. Portraits*, que retrata os membros da companhia, à época, fotografados como homens e mulheres em espaços urbanos de Wuppertal, fora da sua zona de conforto, em que foi enfatizada a sua origem multicultural. Impresso a preto e branco atribui neutralidade ao ambiente, em que as legendas das imagens são remetidas para um índice que identifica o lugar e, outro índice, que identifica a pessoa. Há ainda um outro pormenor a registar, no que concerne à sua paginação: ela raramente surge, dando ao leitor a liberdade de folhear o livro, de acordo com as suas escolhas, sejam elas mais disciplinadas, ou mais aleatórias. Este fotolivro tem ainda um texto, o único que conhecemos, da autoria de Ronald Kay, companheiro de Pina Bausch. É um texto com doze páginas, dividido em duas partes, em que a primeira é dedicada a Pina Bausch, à sua obra e aos seus bailarinos e bailarinas e a segunda, a Leonore Mau, fotógrafa de Hamburgo, autora do trabalho e que vivia com o dramaturgo Hubert Fichte, de quem Ronald Kay era amigo. Nesta singularidade, Kay explica-nos as relações imagem/retrato e elenco/cidadão e a reciprocidade com o lugar:

O facto de Leonore Mau interpolar os cidadãos modernos do mundo dos rituais à estrutura da cidade renana do norte-westfalia, causa, entre a aparente normalidade do caseiro-conhecido e da também aparente distância dos estrangeiros – para os quais de repente a polis da região dos montes materializa o esplendor do estrangeiro –, uma tensão, uma distância, assim como uma reciprocidade. O distante aliena o próximo, desbloqueia o ensaiado, decifra as suas certezas.²⁵ (Kay, 1988: 117-118)

Os retratos de Pina Bausch e do elenco do *Tanztheater* de Wuppertal, da autoria de Leonore Mau reunidos em livro são tão sugestivos como a obra da coreógrafa, cabendo ao observador, postado perante as imagens, interrogar-se sobre a diferença que existe entre esta

²⁵ Tradução da autora. Texto no original: „Daß Leonore Mau die modernen citoyens der Ritenwelt ins Gefüge der nordrhein-westfälischen Stadt interpoliert, erwirkt zwischen der scheinbaren Selbstverständlichkeit des Heimisch-Bekanntes und der ebenso scheinbaren Ferne der Fremdlinge – für die mit einem Mal die bergische Polis den Glanz des Auslands verdinglicht – eine Spannung, eine Distanz wie auch eine Gegenseitigkeit. Das Entfernte verfremdet das Nahe, entsichert das Eingespielte, entschlüsselt seine Gewißheiten.“ (Kay, 1988: 117-118).

obra e a de outros autores, focados no trabalho desenvolvido pelo elenco e não neste, nem na sua posição perante a urbe.

Ao olharmos a figura 2.2 a imagem tri-projetada em espelhos dá-nos três leituras distintas a que gostaríamos de associar a sua resiliência perante o que a vida lhe proporcionava, o desafio que a arte representava e o respeito pelo espetador/observador. Ainda, e sobre a importância das imagens no que ao trabalho do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* concerne, há quem lhe aponte o retrato social, embora nunca tivesse sido politicamente assumido pela autora, por deixar esse papel para o espetador, ainda que, tivesse a convicção de “[...] sempre transmitir uma coisa que [fosse] importante para [si] no momento como ser humano.” (Bausch *apud* Correia, 1998: 35).

Figura: 2.2

Pina Bausch no espelho refletida três vezes, 1987 | Wuppertal



Fonte: Leonore Mau - © bpk / S. Fischer Stiftung / Leonore Mau

Debrucemo-nos, por exemplo, sobre uma imagem fotográfica digital, disponível, como tantas outras, na Internet, deslocada da peça que integra e que retrata uma situação em que os protagonistas são Fernando Suels e Ditta Miranda: Fernando segura com a boca o

arco que diverte Ditta, brincadeira que, sem a presença de Suels, podia facilmente ser associada a ginástica rítmica, ou a dança Hula Hoop. Ele de calça, casaco e sapatos e ela de vestido, cabelos soltos e descalça, numa atitude de total liberdade, não fora a delimitação criada pelo arco que a rodeia. A forma como Fernando se veste e a atitude de restringir o movimento de Ditta pode associar-se ao estatuto social do homem nas sociedades mais conservadoras e à ascendência que tem sobre a mulher. A imagem descrita é da peça intitulada *...como el musguito en la piedra, ay si, si, si ...*, fruto da ‘residência artística’, na Cidade do México e a última criação de Pina Bausch, estreada em 2009. Esta imagem, contudo, contextualizada na peça poderá facilmente, consoante a interpretação, representar outro tipo de situação, atitude muito própria de Bausch, que utilizava com frequência situações de jogos, brincadeiras e humor para transmitir mensagens.

Sabemos, no entanto, que a questão da interpretação das obras de arte não é uma questão consensual e que é, como já vimos, largamente sustentada por Susan Sontag, em *Against Interpretation and Other Essays* (1961). Nesta obra, Sontag realça a importância da utilização dos sentidos, considerando que, na apreciação de uma obra de arte, não dever ser necessária a associação de conteúdo, mas apenas o sentir, na medida em que *“What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more. [...] Our task is to cut back content so that we can see the thing at all.”* (Sontag, 2009: 14). Ainda que esta sugestão de Sontag requeira, em seu entender, uma mudança de atitude perante a obra de arte, apelando aos sentidos ao invés de uma análise de conteúdo, ela pode revelar-se tão subjetiva e passiva como a apreciação de “gosto”, ou “não gosto”, num “juízo de gosto” (Gardies, 2006: 74), distanciando-se de uma qualquer leitura individual, ou coletiva, mais aprofundada, sobre arte. De outra forma, talvez por saber que desde o primeiro momento o “seu público” agradado, ou desagradado, nunca foi indiferente às temáticas abordadas, Bausch defendia que a interpretação das suas obras era “função” de cada um na plateia, não lhe cabendo a si, como já vimos, explicá-las, ou falar sobre elas: *“For me it’s difficult to speak about my own work because it’s something to see, not to talk about.”* (Bausch *apud* Melillo, 2004), apelando, quem sabe, aos sentidos também. Bausch, quando em processo criativo, pedia aos seus bailarino(a)s distanciamento, procurando incutir-lhes neutralidade na representação de pequenos textos que tinham, na maioria das vezes, origem em histórias da vida pessoal e, por isso, acentuada carga emocional, apontada no seu

desempenho por Helena Coelho, José Sasportes & Maria de Assis como “anatomia das emoções”:

Todas as suas obras giram em torno da mesma preocupação fundamental: a alienação do homem moderno, tanto em relação aos outros como em relação a si próprio. Desenvolve essa ideia base a partir de uma «**anatomia das emoções**» [realce nosso] que exige dos seus intérpretes uma entrega total, tanto física como mental. É através da improvisação e da livre associação que leva cada um dos seus bailarinos a exporem as suas emoções mais íntimas, os afectos reprimidos e as memórias esquecidas. (Coelho, Sasportes & De Assis, 1994: 147)

Não será por isso uma análise linear, já que o carácter efémero do ato performativo lhe confere a momentaneidade da informação retida pelo observador, devido à fuga sustentada de explicar qualquer que fosse o retrato pelo movimento, ou os textos que escolhia para as suas peças. Por este motivo e para compreendermos a forma intensa como o grupo de Pina Bausch comunica(va) com o seu corpo, mediando cada mensagem, temos que perceber, como temos vindo a salientar, que a liderança de Pina Bausch não se manifestava apenas na seleção dos membros do seu grupo de trabalho, mas na forma como os preparava para as suas tarefas, na medida em que no produto final viria a usufruir do fruto dessa preparação. Ainda que a composição da obra fosse da sua responsabilidade, é da cumplicidade e do trabalho individual dos seus bailarinos e bailarinas que depende esse sucesso. Vejamos o olhar abaixo, de Gabriele Klein, sobre este trabalho:

*[...] the bodies of the dancers of the Tanztheater Wuppertal, trained in daily ballet sessions and with specific research methods, have developed a practical ability that the dancers can call upon in the research phases. This is based on knowledge gained from experience, **which is implicit knowledge** [realce nosso] in so far as the ability is not reflected in the situation. (Klein, 2014: 30)*

Para reforçar a observação de Klein, que privilegia a forma como a coreógrafa preparou o seu grupo de trabalho com foco na pesquisa empírica, associada à aprendizagem de métodos de construção de ideias a que o(a)s bailarino(a)s adicionavam formas de tradução, mais Dança ou mais Teatro, trazemos para esta nossa reflexão o que defende Gunter Gebauer (2013), que analisa com independência a forma de tradução destas duas disciplinas. Na discussão do papel do ator *versus* bailarino, em palco, não obstante tratarmos neste estudo de Teatro-dança e bailarinos-atores e bailarinas-atrizes, deixa clara a ideia de que o resultado do trabalho de um ator, ou atriz, não é igual ao resultado do trabalho de um(a) bailarino(a), por este(a) último(a) nunca deixar de ser um(a) bailarino(a)

independentemente do que representa e pela forma como se envolve nessa prática, como aliás, sustenta:

The actor is not what he acts: his movements do not belong to him but to his role. It just seems as if the movements he adopts for his role are his own. In dance, this 'as if' does not exist. The dancer does not act out the movements that he dances - he just moves. [...] Through his performance on stage the actor becomes another. The dancer also transforms himself when he begins to dance - he does not become another: he becomes a dancer.” (Gebauer, 2013: 188)

Não obstante o referido, Gebauer assume que em Teatro-dança, os bailarinos-atores e as bailarinas-atrizes são objeto de análise diferenciada, na medida do duplo desempenho que a atividade naturalmente exige. Desta discussão retemos a complexidade e a importância do grupo de trabalho de Pina Bausch. Independentemente da forma como se exprimem e as imagens de daí resultam, Hans Belting ajuda-nos a compreender, na génese da pesquisa efetuada, a relação entre a memória da história transmitida e a forma como efetuam o relato:

As imagens da recordação e da fantasia surgem no nosso corpo como se este fosse um suporte vivo. Como se sabe, esta experiência suscitou a distinção entre memória [*Gedächtnis*], enquanto arquivo imaginal do próprio corpo, e recordação [*Erinnerung*], enquanto produção endógena de imagens. (Belting, 2014: 24)

Este fator é importante porque se considerarmos que a “[...] introdução dos afectos na consciência do corpo significava a presença irrecebível da irracionalidade no interior da razão [...]” (Gil, 2001: 161) isso ajuda-nos a demonstrar que, ao falarmos de memória afetiva como recurso criativo, estabelecemos a ponte entre os momentos traduzidos e a origem destes. Por outro lado, e porque a estes se associam naturalmente as imagens que se retêm, o espetador deixa, por força da mensagem passada e vivida pela história contada, de ser passivo e inócuo relativamente ao que assiste. De realçar ainda que, tratando-se de um ato performativo com carácter efémero, são os registos que ajudam a compreender e a perpetuar no tempo o que se reteve.

2.5 Análise fílmica: a relevância da relação corpo-imagem

Não há nada mais perto de mim que o meu corpo.
(Bausch *apud* Correia, 1998: 35)

Neste estudo, a que associámos o trabalho do cineasta e realizador português Fernando Lopes, a análise fílmica acompanhará, necessariamente, o processo de investigação. Esta evidência deve-se não só às características particulares do trabalho de Pina Bausch, mas também ao facto de, no caso em estudo, a peça *Masurca Fogo* ter sido objeto, no processo de construção, de um registo em vídeo que culminou no documentário intitulado *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998), da autoria do realizador português. Só faria sentido falarmos de análise fílmica e do que entendemos ser a relevância do binómio corpo-imagem, se trouxéssemos para o nosso debate a análise das mensagens proporcionadas pelas dinâmicas imagens criadas pelos corpos em movimento. Sob o olhar atento de Fernando Lopes foram registados momentos particularmente significativos à compreensão da construção da obra performativa em estudo. Este documentário, com a duração de 35 minutos, foi rodado, tal como o nome sugere, entre as cidades de Lisboa (Portugal) e Wuppertal (Alemanha). Não possui nenhum registo de narrativa que não sejam os diálogos dos próprios protagonistas entre si e com Pina Bausch, em que as falas resultam das propostas de movimento apresentadas, sem uma acentuada intervenção de terceiros, a não ser uma única narração, em voz *off*, de Fernando Lopes, de que se transcrevem as seguintes palavras introdutórias: “Lisboa, cidade aberta, luminosa e quente, recebe Pina Bausch e a sua Companhia, o Tanztheater Wuppertal. Vêm para uma residência de três semanas, respondendo ao convite do Festival dos 100 Dias: a criação de Ein Neues Stück von Pina Bausch.” (Seixas *apud* Ceitil & Lopes, 1998).

No pressuposto de Hans Belting de que “[...] a imagem cinematográfica constituirá a melhor prova quanto ao fundamento antropológico da questão da imagem, já que ela não surge nem no ecrã nem no «espaço cinematográfico» da voz *off*, mas no espectador, através da associação e da reminiscência.” (Belting, 2014: 46) tivemos, na nossa observação diferida e aprofundada, especial atenção ao exercício cuidadosamente efetuado por Lopes e ao seu conteúdo, por considerarmos que este registo contribui largamente e de forma complementar, para a análise de *Masurca Fogo*. Neste sentido, olhando as propostas de movimento e falas apresentadas pelos bailarinos-atores e bailarinas-atrizes do *Tanztheater*

de Wuppertal teremos, paralelamente, que falar de ritmos e dinâmicas próprias de um espetáculo de Teatro-dança. É entre estes dois patamares, o do movimento registado em vídeo e a conseqüente observação diferida efetuada pelo investigador, que residirá a nossa atenção. Por se tratar de um espetáculo em que se registam dinâmicas oscilações energéticas, que Yvonne Rainer sublinha como “*attitude to phrasing*” (1968, 1974), estas não devem ser ignoradas, na medida em que, no âmbito da criação artística em Dança condicionam o resultado final devido à forma como essa energia é distribuída na execução de um movimento, ou conjunto de movimentos: “*What makes one kind of movement different from another is not so much variations in arrangements of parts of the body as differences in energy investment.*” (Rainer *apud* Huxley & Witts, 2003: 328). A estas dinâmicas e ao envolvimento dos seus protagonistas, nomeadamente Pina Bausch, não foram indiferentes autores como José Gil que é convicto de que “Se a emoção provocada pelos seus gestos [de Pina Bausch] é tão intensa, é porque descobre que a emoção é um gesto: basta analisar os ritmos abstractos que a compõem para determinar os movimentos que é preciso transferir para o corpo e para os membros do bailarino, criando um gesto dançado.” (Gil, 2001: 112-113). Fala-nos do gesto dançado e explica-o, atribuindo ao movimento dois planos: “um à superfície do corpo e outro [interior] que o sustenta.” (*idem*: 108), o que vem ao encontro do que Pina Bausch sempre defendeu sobre a natureza do seu trabalho: que acontece de dentro para fora (*inside out*), como evidenciado pela bailarina-atriz Nazareth Panadero, em entrevista a Cristina Peres, em 1998:

Sai tudo de nós e tudo fica com pedaços de nós. Acho que essa é a parte mais interessante deste trabalho. Da maneira como a Pina faz as coisas é muito raro uma situação em que tenhamos de lhe dizer para não nos obrigar a fazer determinada coisa. Ela tem uma maneira de fazer e de mostrar as coisas que é sempre digna. (Panadero *apud* Peres, 1998a: 12)

A compreensão desta explicação de Panadero será tão relevante quanto será atendermos à ponte que Fernando Lopes fez entre as propostas de movimento e falas, em espaço de ensaio, em Lisboa, e a sua concretização em palco, em Wuppertal. Da cuidadosa utilização da câmara, que Lopes posiciona, ora por detrás de Pina Bausch e de frente para o(a)s bailarino(a)s, ora a partir do varandim (em picado) que se encontra no interior do espaço físico utilizado, o principal estúdio de dança da Companhia Nacional de Bailado, podemos acompanhar, como se ali tivéssemos estado, o desenrolar de toda a atividade. A linguagem adotada é uma linguagem do ato corporal em si, de cada um(a) e com os outros,

mesmo quando a ela se associam falas e se transite do abstrato para o concreto. A percepção da ligação entre a linguagem adotada e a mensagem que retemos a partir do movimento dos corpos, é-nos sustentada por Belting quando afirma que “A voz gera a fala, a mão o desenho ou uma cópia, em actos parecidos com uma exteriorização medial, da mesma maneira que o ouvido e o olho funcionam como órgãos mediais da receção dessas comunicações.” (Belting, 2014: 50). Em *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998), esta leitura de um processo aparentemente não narrativo, por assentar numa medialidade do corpo, é fruto do trabalho efetuado por Lopes (1998) que, à maneira de Jean-Luc Godard, constrói uma história a partir de pequenos episódios protagonizados, no *gestus*, pelos bailarinos-atores, as bailarinas-atrizes e Pina Bausch, deixando ao espetador a responsabilidade de descodificação da mensagem. O conjunto das imagens registadas, por serem elas também, fruto de um processo de tradução corporalmente mediado a partir de propostas efetuadas pelo grupo de Pina Bausch, com a convicção de que “[...] não há ideia ou concepção de imagem que não seja o reflexo e a expressão da sua experiência e da sua prática numa determinada cultura” (Belting, 2014: 70) revela a importância da sua análise para o nosso estudo. Contudo, para a compreensão do valor das imagens criadas, registadas e divulgadas, em qualquer que seja o suporte, ou forma, do trabalho desenvolvido pelo grupo do *Tanztheater* de Wuppertal, é importante que se acompanhe a sua análise com uma simultânea observação direta das peças, na medida em que o conjunto contribuirá para uma leitura mais profunda, e quiçá assertiva, de cada mensagem. Neste sentido, associamo-nos à ideia de Gilles Deleuze ao defender para a teoria do cinema, a “[...] relação com outros conceitos correspondentes a outras práticas, não tendo a prática dos conceitos em geral nenhum privilégio sobre as outras, tal como um objecto não o tem sobre os outros.” (Deleuze, 2015: 438).

Tendo sucintamente esboçado as nossas preocupações e opções metodológicas parecemo-nos indispensável, antes da aplicação das mesmas à obra artística em estudo, a contextualização e o devir do trabalho de Pina Bausch que, desde o seu início até à atualidade está claramente enraizado no contexto da cultura alemã. O carácter transcultural da obra deve ser compreendido no âmbito desta realidade cultural.

Foi nosso objetivo explicar não só a nossa abordagem metodológica, mas também as opções que, no caminho que fomos traçando, fomos impelidos a fazer. Neste processo foi importante dar pequenos passos de cada vez e caminhar cautelosamente, para que as adversidades se transformassem em oportunidades. Foram importantes os encontros, as

conversas sucessivas, as visitas a lugares emblemáticos e ainda a assídua presença na *Opernhaus* de Wuppertal, para assistir a espetáculos do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*. Igualmente importante foi o período de estadia na Alemanha, que viria a revelar-se significativo face às publicações e vídeos a que tivemos acesso, no *Tanzarchiv* de Colónia. Neste processo, não nos foi possível aceder ao arquivo pessoal de Pina Bausch, nomeadamente aos *Regiebücher* [Livros de Direção], onde foram anotadas as obras do início ao fim, como mencionado por Irene Martínez Ríos, de origem mexicana e colaboradora do *Tanztheater* de Wuppertal, entre 1996 e 2000 (Martinez-Ríos *apud* Rivas, 2014). Este arquivo, gerido pelo seu único herdeiro, o seu filho Salomon Bausch, encontra-se vedado a acesso público²⁶, salvo raríssimas exceções, autorizadas pela *Fundação Pina Bausch*, de que é diretor executivo. Para colmatar esta lacuna, que deixa, obviamente, espaços em aberto, valeu-nos a produção do *Festival dos 100 Dias* e o acesso ao arquivo de pessoas que estiveram diretamente ligadas à produção de *Masurca Fogo* e/ou que com Pina Bausch privaram.

De todo o material a que tivemos acesso e de cuja relevância tratámos, destacamos as imagens fotográficas e em vídeo que, a par das abordagens teóricas, nos ajudam a defender para o movimento corporal, associado a momentos com falas, a importância da comunicabilidade em Teatro-dança. A esta medialidade e ao impacto causado não só pela fisicalidade patente nas imagens, mas também na sua arte, a que se associa cor e dinâmica, dedicámos parte da nossa reflexão, na esperança de termos conseguido transmitir o valor deste fator, essencial para a compreensão da obra de Pina Bausch e do *Tanztheater Wuppertal*. Igualmente importante, como procurámos demonstrar, foi o papel dos críticos de dança cuja presença, observação e interpretação sistemática das obras provou ser fundamental no exercício da pesquisa efetuada.

²⁶ Contactámos este arquivo com regularidade entre 2014 e 2017, tendo obtido *feedback*, mas nunca autorização para efetuar consultas.

PARTE II
CONTEXTO HISTÓRICO E LEGADO ARTÍSTICO DE PINA
BAUSCH

**CAPÍTULO 3 – *Der Ausdruckstanz, das Tanztheater und die
Folkwangschule***

A importância de dedicarmos um capítulo ao contexto histórico e legado artístico de Pina Bausch torna-se tão mais relevante quanto procurarmos dar a conhecer e explicar o caráter inovador das suas produções, sejam elas exclusivamente dançadas ou transdisciplinares. Uma compreensão profunda das mesmas e da sua receção internacional, por exemplo, em Portugal, exige – consciente do caráter intercultural do próprio ato de investigação científica – o conhecimento e o entendimento das origens culturais da obra de Pina Bausch e do seu *Tanztheater*.

Pina Bausch forma-se na *Folkwangschule* de Essen, uma escola de ensino artístico fundada em 1927, onde outros cursos, que não apenas o da Dança, eram lecionados. O frequentar desta escola de caráter multidisciplinar, em que eram promovidas as relações internacionais nas áreas de especialidade, no seu caso, de Dança, proporcionou-lhe uma convivência e experiência que, aliadas ao seu natural talento e determinação, como é tantas vezes realçado pelos seus mestres, a levaram a ganhar prémios e bolsas que a ajudaram na sua própria internacionalização e lhe deram as novas referências que marcaram o seu percurso.

A obra de Pina Bausch é fruto de uma aprendizagem que envolve o ensino artístico no ambiente da Alemanha, após a Segunda Guerra Mundial e o dos Estados Unidos da América, onde não só aprofundou os seus conhecimentos, como criou laços de amizade que se perpetuaram no tempo, até à sua morte. Desta herança trataremos neste capítulo. Trataremos também do seu percurso artístico à frente do *Tanztheater Wuppertal*, dos seus desencontros com o grupo de trabalho e da metodologia encontrada para os ultrapassar. Desta última salientamos a transdisciplinaridade adotada e a participação criativa do seu elenco multicultural. Este fator torna-se, nas fases que lhe atribuímos em trinta e seis anos de liderança, um elemento-chave para compreender o disputado sucesso do seu trabalho. A metodologia que adotámos para este capítulo que, em parte, acompanha o “estado da arte” deste nosso estudo, foi essencialmente o recurso a fontes primárias e secundárias existentes no Arquivo de Dança da cidade de Colónia, na Alemanha.

3.1 *Der Ausdruckstanz*: Mary Wigman, Kurt Jooss e a influência de Rudolf von Laban no *Tanztheater* de Pina Bausch

Mary Wigman maintained the Expressionist conviction that art could express an intrinsic human truth and thus restore meaning to people's lives. (Newhall, 2009: 24)

A abordagem do *Ausdruckstanz* revela-se tão importante quanto o é compreendermos o enquadramento histórico e cultural em que Pina Bausch se forma, que correntes a influenciam e de que amarras se liberta para se impor. Para tal, recuámos ao primeiro quartel do século XX onde, centrados na relação entre três das principais figuras da área artística da Dança, na Alemanha, encontrámos o cerne do que consideramos diferenciar o processo de trabalho de Pina Bausch do de outros coreógrafos seus contemporâneos.

Por *Ausdruckstanz* entendemos “dança expressionista”, forma de expressão criada a partir do livre movimento corporal do indivíduo: de dentro para fora, como é explicado por Lorraine Nicholas “*Movement and meaning, inner impulse and outward manifestation existed in a reciprocal, reflexive relationship.*” (Nicholas, 2007: 95). Esta linguagem encontra em Rudolf von Laban e Mary Wigman os seus principais impulsionadores, com experiências de que comungam, no período da *Lebensreform* [A Reforma da Vida] em Monte Verità, Ascona, e a partir daquela localidade. A relevância do trabalho desenvolvido por Laban e Wigman e a sua ligação a escolas, desenvolvendo e perpetuando teoria e prática, explicam a sua influência no trabalho de gerações, como foi o caso de Kurt Jooss, Pina Bausch e Susanne Linke. Por exemplo, sobre o trabalho efetuado em Dartington Hall, lugar de exílio de que comungaram Laban (1937) e Jooss (1934), onde e a partir de onde deram continuidade ao seu trabalho, Nicholas refere que este se revelou de grande influência no universo da dança e da música, atraindo figuras como Merce Cunningham e John Cage vindo, em sua opinião, a constituir-se na “[...] *thread that runs from Rudolf Laban and his utopian activities on Monte Verità, through the following two decades up to the cultural dominance and diversity of Ausdruckstanz [...]*” (*idem*: 94).

Nesta parte do estudo tomaremos o legado de Rudolf von Laban como ponto de partida para compreendermos a importância da sua ascendência sobre a obra de Pina Bausch. Veremos como esta encontrou, quer através do *Ausdruckstanz*, quer através do *Tanztheater*, Teatro-dança, o espaço para se impor na expressão artística da Dança, de forma afastada dos cânones instituídos pela academia clássica, conhecida como *Ballet*.

Mary Wigman²⁷ (Hannover, 13.11.1886 - Berlim, 18.09.1973) e Kurt Jooss (Wasserralfingen, 12.01.1901 - Heilbronn, 22.5.1979) foram dois bailarinos e coreógrafos, contemporâneos e conterrâneos, ambos naturais da Alemanha. Nessa qualidade, comungaram da vivência histórica, não só do período das duas Grandes Guerras Mundiais, como dos períodos entre e pós-guerra. Em comum partilham a inspiração no trabalho de Rudolf von Laban, embora diverjam na posição que assumem perante a Dança. Entre 1913 e 1919, Mary Wigman frequenta o estúdio de Laban, em Ascona e torna-se sua bailarina e discípula. Kurt Jooss que, em 1920 se cruza, em Stuttgart, pela primeira vez com Laban torna-se seu bailarino e assistente, no período que decorre até 1924, altura em que conhece, em Hamburgo, a sua mulher Sigurd Leeder, com quem formará uma dupla profissional inseparável. Acreditamos que foi a partir das vivências e aprendizagem com este bailarino, professor e coreógrafo, que ambos, Mary Wigman e Kurt Jooss, traçaram o seu caminho, embora distinto, na disciplina artística da Dança.

Para Nicholas (2007), a instabilidade política e económica do período da República de Weimar (1919-33) fora particularmente propícia a que os artistas, das mais variadas áreas, procurassem através da sua forma de expressão, de que o *Ausdruckstanz* não foi exceção, encontrar respostas para os problemas da Humanidade. No que respeita a esta forma de expressão artística, a autora considera que “*The dancer's motivation and its expression in movement were inextricable, and this shared understanding made dance decipherable to the observer.*” (Nicholas, 2007: 95), veiculando que da motivação interior e da eficácia na expressão dependeria, no caso da dança expressionista, a legibilidade do movimento e o seu entendimento pelo público espetador. A forma e o propósito estariam certamente lá, ainda que, pelo carácter efémero do ato performativo, a mensagem só ganhasse eficácia no seu replicar pelos espetadores presentes, através de qualquer tipo de manifestação, que poderia ir desde uma simples conversa, a um registo em imagem (à altura desenho ou pintura).

Das figuras que marcaram este estilo, Mary Wigman é incontornável. A forma como se colocou perante a Dança como disciplina de criação artística; a fundação e afirmação de Escola, pela qual se bateu durante toda a sua vida; e a relação que estabeleceu com Rudolf von Laban, conferiram-lhe, pela liberdade instituída à sua criação coreográfica, afastando-se de qualquer dogma que lhe tentassem impor, como foi o caso do movimento Dada de que

²⁷ Mary Wigman (Karoline Sofie Marie Wiegmann) foi o nome que adotou em Monte Verità, no verão de 1914.

se afastara, um estatuto de impulsionadora e defensora do *Ausdruckstanz*, que por palavras suas se exprime assim:

I remember my first solo program at the civic theatre in Zürich. After many trials and failures, it turned out to be a great success. Laban came backstage to congratulate me. He smiled and, being the great improviser he was, bent his knee: “Dear Wigman, though there was only one really harmonious movement in your whole program, I admit that you are a dancer, you may even be a great dancer [realce nosso].” (Wigman apud Copeland & Cohen, 1983: 304-305)

Além do processo de criação *inside out* [de dentro para fora], o facto de dançar de pé descalço e sem música, movimentando-se ao som da batida que provocava com os pés, estas características distinguiram-na, por exemplo, do processo académico instituído até ali, em que os figurinos a rigor (calçado, vestido e penteado) e o suporte musical alinhavam passo a passo com a criação coreográfica. A propósito de um espetáculo a que assistira, em 1924, com a bailarina clássica do elenco dos *Ballets Russes*, Anna Pavlova, escreve em discurso direto, no seu diário: “*There's an abyss between you and me with no bridge to link us. I could humbly bow my head before you. But my longing drives me into another direction, finds its way on uneven roads.*” (Filmhouse, nb media, ARTE & Busè, Debler, 2014). Influencia as gerações à sua frente e deixa um legado que os seus discípulos se encarregam de perpetuar, com escolas²⁸ na Europa (na *Folkwangschule* de Essen, na Alemanha com Susanne Linke, sua antiga estudante) e nos Estados Unidos da América (em Waverly Place, Nova Iorque, com Hanya Holm, também sua antiga estudante). Ainda que não tivesse influência no trabalho desenvolvido por Kurt Jooss, o trabalho efetuado com Rudolf von Laban torna-os cúmplices na ascendência estética da *Folkwangschule*. Um bom exemplo é o percurso da bailarina e coreógrafa Susanne Linke, que iniciou os seus estudos com Mary Wigman, em Berlim, estudou na *Folkwangschule* e integrou o *Folkwang Tanzstudio* sob a direção artística de Pina Bausch (1970-73) a cuja direção chegou e onde permaneceu praticamente dez anos (Linke, s.d.). Durante este período, cruzou-se ainda com Reinhild Hoffmann, aluna de Kurt Jooss e defensora do modo de expressar e coreografar, *Tanztheater* (Hoffmann, s.d.).

²⁸ A *Dança da Bruxa*, a coreografia a solo mais emblemática de Mary Wigman é ensinada nas grandes universidades americanas e é considerada “*the core of character dance*”. Allison Jenkins e Anne Newhall, sua professora, trabalharam na reconstrução desta coreografia ao longo de um ano, como é explicado no documentário *Mary Wigman. The Soul of Dance* (Filmhouse, nb media, ARTE & Busè, Debler, 2014).

Em 1927, Kurt Jooss fundou, em Essen (Alemanha) com Rudolf Schulz-Dornburg e Hein Heckroth a *Folkwangschule*²⁹ *für Musik, Tanz und Sprechen* [Escola *Folkwang* para Música, Dança e Fala]. Foi nesta escola que, à frente do Departamento de Dança, fundou igualmente, em 1928, o *Folkwang Tanztheater*, mais tarde *Folkwang Tanzbühne*. Para esta Companhia criou, em 1932, a peça *Der Grüne Tisch*³⁰ com a qual ganhou notoriedade após ter conquistado, naquele ano, o primeiro prémio da primeira competição internacional para novas coreografias, organizada por Rolf de Maré e o Arquivo Internacional de Dança, em Paris. Considerando-se a conjuntura sociopolítica na Alemanha, a fama e notoriedade de que goza tornam-no alvo da atenção do Partido Nacional Socialista (*Nationalsozialistische Arbeiterpartei Deutschland*), que toma o poder em janeiro de 1933, sob a liderança de Adolfo Hitler. Neste ano, por incompatibilidade com aquele regime, Jooss viu-se forçado a abandonar a Alemanha com o seu grupo de trabalho, de que faziam parte alguns judeus de quem se recusara desvincular, estabelecendo-se na costa sudoeste de Inglaterra, em Dartington Hall: “*In January 1934 he wrote to the Mayor of the city of Essen: «It is with a bleeding heart that I leave, according to your wish, a field of work that I have for seven years pursued with all my strength and with absolute devotion»”* (*Arts in exile*, s.d.). Consequentemente, no outono desse mesmo ano, o *Folkwang Tanzbühne* passa a denominar-se *Les Ballets Jooss*, como companhia itinerante no exílio. Kurt Jooss foi um fiel discípulo de Rudolf von Laban. Seu bailarino e assistente, foi também quem o acolheu em Dartington Hall, Inglaterra, aquando da necessidade de exílio, em 1937, por afastamento do governo alemão³¹. “*I [Kurt Jooss] was very strongly influenced by his [Laban] ideas and...and what he gave to us, when we were his pupils, in the beginning of the twenties. [...] That was, well,*

²⁹ Nota para a origem do nome: „*Der Name »Folkwang« geht zurück auf die germanische Mythologie: Folkwang hieß der Saal der Freya, der germanischen Göttin der Liebe und Schönheit. Karl Ernst Osthaus (1874-1921), der Hagener Kunst Sammler und Mäzen, hatte diesen Namen für die neue Kunstschule und für das Museum seiner Heimatstadt ausgesucht.*“ (Linsel, 2013: 23) [O nome *Folkwang* remonta à mitologia germânica: *Folkwang* foi a denominação da sala de Freya, deusa germânica do amor e da beleza. Karl Ernst Osthaus (1874-1921), colecionador de Arte e mecenas da cidade de Hagen, tinha escolhido este nome para a nova escola de artes e para o museu da sua cidade natal. (Linsel, 2013: 23)].

³⁰ Bailado com o título português *A Mesa Verde*, estreado pela Companhia Nacional de Bailado, em Lisboa, a 31 de maio de 1984, cuja reposição foi coordenada por Anna Makard, filha de Kurt Jooss (Santos, 2001).

³¹ É importante referir-se que, até aos Jogos Olímpicos de 1936, tanto Laban como Wigman cooperavam com o Regime Nazi, tendo sido a sua participação neste evento o que os afasta, por completo, de tal cooperação: Laban é afastado logo no ensaio geral, exilando-se em 1937 e Wigman é aplaudida pelo seu desempenho ao lado de Gret Palucca e Harald Kreutzberg, mas a recusa em alistar-se no partido e submeter-se às suas demandas, deixa-a cada vez mais sozinha, vindo mesmo a fechar a sua escola em Dresden e a mudar-se para Leipzig, em 1943 (Newhall, 2009).

he was decisive for our artistic attribute, because it meant, in a way, a revolution.” (Jooss *apud* Bergsohn & Bergsohn, 1997). Juntos reconstruíram ali o seu legado, separando-se quando a Grã-Bretanha entrou na Segunda Guerra Mundial e os ingleses enviaram Jooss para um campo de internamento, na Isle of Man, e mantiveram Laban em Dartington Hall, devido à sua debilitada saúde, mas sob forte e apertada vigilância. Só em 1949, Kurt Jooss regressou a Essen, onde reabilitou a *Folkwangschule* e o *Folkwang Ballett*. Em 1962, com Pina Bausch, reestruturou a sua companhia que denomina então como *Folkwang Tanzstudio*. Reformou-se em 1968 (Häger, 1998). Em 1969 é Pina Bausch que lhe sucede na direção.

Apesar de todos os contratemplos criados pelas guerras, na Alemanha a Dança foi uma área de expressão que usufruiu do trabalho desenvolvido por figuras que fizeram história e lutaram, não só por um espaço desta forma de arte na educação, como também pelo seu estatuto na sociedade. Para isso contribuiu o trabalho desenvolvido por Rudolf von Laban, que ficará para sempre ligado às questões de ordem pedagógica, teorizante, estética e profissionalizante. Laban fora

[...] head of the Deutsche Tanzbühne, the professional body of dancers in Germany, incorporated into the Ministry of Propaganda under Goebbels. He turned dancing into a profession, [realce nosso] and rose within it to the rank of commanding officer, as his father had done in the army [...]. By 1936 he was the leading figure in the German dance world, both in the theory and in the practical organization of dance. (Green, 1986: 85-86)

Da sua reflexão e trabalho sobre os “Problemas da Dança” resultam ensinamentos, palestras e obras que nos chegam até hoje e que Karen Bradley (2008) explica estarem organizadas em quatro categorias: “[...] *they refined and clarified what he had begun to delineate from the all-encompassing free expressivity of Ascona.*” (Maletic *apud* Bradley, 2008: 19). São elas:

- **1ª categoria:** dança para leigos - a necessidade de essência e autenticidade, mesmo quando interagindo nas atividades do quotidiano;
- **2ª categoria:** análise científica da dança: coreosofia (estética), coreologia (espaço e tempo) e coreografia (anotação);
- **3ª categoria:** a arte de dançar ou aquilo para que evoluiu a partir do trabalho do *Tanztheater* e do *Ausdruckstanz*;
- **4ª categoria:** Pedagogia da dança.

Para este processo de teorização e academismo da Dança contribuíram os três congressos que aconteceram anualmente, entre 1927 e 1929, e que levaram a Dança para o debate público, dando voz científica e política a questões sobre o ensino e profissionalização desta disciplina da área artística. O *Primeiro Congresso de Dança* realizou-se em Magdeburg, em 1927, e foi liderado por Rudolf von Laban. Para este primeiro congresso, Mary Wigman não fora convidada a participar nos espetáculos. No entanto, a imprensa local não a excluiu do convite para, tal como Laban, escrever um artigo para o jornal *Magdeburg Daily News*³², a propósito da realização daquele evento. Laban escreve sobre *A Dança como forma de Arte* e Wigman aproveita a oportunidade para exprimir o seu descontentamento relativo à falta de condições para que os verdadeiros contributos do *Ausdruckstanz* tivessem projeção profissional, ao nível do ensino e do espetáculo, na medida em que, explicou, aqueles que conseguiam ter acesso a uma *Escola de Ballet* eram poucos e dos que terminavam os estudos em *Ausdruckstanz*, ainda eram menos os que conseguiam emprego no teatro como artistas daquela forma de expressão, uma vez que, em sua opinião, “[...] *very few choreographers had the needed experience to fully employ Ausdruckstanz on the theatrical stage.*” (Wigman *apud* Newhall, 2009: 34). Não obstante, Wigman considerava ainda que o bailarino profissional deveria ter “[...] *the divine capacity to portray the difficult language of the dance: to recreate and objectify what he feels inside of himself.*” (Wigman *apud* Huxley & Witts, 2003: 402). São estas as características que Wigman defendia para o *Ausdruckstanz*.

Em 1928 é Kurt Jooss que, em Essen, na direção da *Folkwangschule*, lidera a organização do *Segundo Congresso de Dança*. Este congresso pautou-se por preocupações com o ensino e com as carreiras profissionais. Segundo Mary Anne Newhall (2009), no rescaldo do congresso, a crítica aponta Laban como o criador de trabalhos de conjunto e classifica o desempenho de Wigman como demasiado individualista, destacando-se sempre na liderança, mesmo quando integrada em grupos. Com isto evidencia-se o distanciamento gradual entre os dois coreógrafos, acentuando-se ainda o afastamento progressivo entre a prática do *Ausdruckstanz* e a prática do *Tanztheater*, já que

[...] Both men [Jooss and Laban] called for **the integration of classical ballet** [realce nosso] with the new dance modernism to **create a unique theatrical form** [realce nosso] [Tanztheater].
[...] She [Mary Wigman] claimed that it [Ausdruckstanz] was the only form to **assure freedom**

³² No original: *Magdeburger Tageszeitung*.

for individual development through improvisational methods rather than codified technique
[realce nosso]. (Newhall, 2009: 34-35)

Não obstante estas divergências, entre o caráter mais ou menos individual do trabalho e mais ou menos autónomo, relativamente a outras disciplinas artísticas, que de alguma forma denunciam a vontade em seguir caminhos diferentes, ora defendendo uma forma de expressão mais técnica e coletiva, ora defendendo uma forma de expressão mais emocional e individual, continuamos a assistir a um grande empenho no desenvolvimento de uma linguagem para a Dança, onde o corpo assume o importante papel de mediador entre quem se expressa e quem assiste. Esta discussão de posicionamento perante a arte de expressão pelo movimento foi tão importante, quanto o foi a vontade de que se promovesse a aprendizagem, criando escolas e protegendo os profissionais desta arte.

Munique, 1930. *Terceiro Congresso de Dança*. A grande questão que aqui se levantou, apontada pelos críticos, nomeadamente o norte-americano John Martin que fez a cobertura do congresso, foi a seguinte: “*Is this the new German dance?*”. Na resposta encontrada o jornalista alega que: “[...] *When one comes face to face with Mary Wigman, the truth about the German dance dawns with unexpected suddenness; Mary Wigman is the German dance... the mystery of the German dance itself clears away in her presence.*” (Martin *apud* Newhall, 2009: 41).

A consequência deste debate assenta na definição gradual de posições sobre as duas formas de expressão, face aos recursos utilizados: no *Ausdruckstanz*, seria suficiente o domínio do corpo e a vontade interior de exprimir algo através do movimento, sem necessidade de estímulos musicais exteriores, ou de uma “história para contar”; no *Tanztheater*, seria fundamental o recurso a uma técnica codificada, aos estímulos musicais exteriores e a uma “história para contar”, ainda que esta pudesse ser criada pelo coreógrafo, ou resultasse da própria coreografia, independente dos clássicos da ópera e da literatura. Neste sentido, Newhall (2009) questionou: “*Did the future of Dance lie with the Ausdruckstanz [realce nosso], which repudiated classical ballet altogether, or with the dance-drama [Tanztheater] [realce nosso] which incorporated aspects of ballet as championed by Jooss and Laban's expressive movement methods to create a new entity?*” (Newhall, 2009: 35). Este aspeto revestir-se-á da maior importância, não só para a compreensão das raízes do trabalho desenvolvido por Pina Bausch, com os seus bailarinos e bailarinas, mas também para aferirmos das reações do público, seu mais atento crítico.

Embora não nos tenhamos cruzado com fortes evidências da influência do trabalho de Mary Wigman em Pina Bausch, circunstância sobre a qual a própria se questiona quando interpelada, em entrevista, por Norbert Servos (2008), tendo mesmo afirmado, numa conferência de imprensa na *Brooklyn Academy of Music* (BAM), a 12 de novembro de 2004, nunca a ter conhecido, não podemos descurar factos que constituem uma herança da qual Pina Bausch nunca se afastou por completo: de Rudolf von Laban ser o mentor de Mary Wigman e Kurt Jooss; de Kurt Jooss ser cofundador da *Folkwangschule*; de, em 1962, Kurt Jooss ter convidado Pina Bausch para integrar o elenco do seu grupo de dança, na Alemanha e de ter sido a partir desta experiência que Pina Bausch inicia o seu percurso como coreógrafa (1964); de Pina Bausch ter chegado à direção do *Folkwang Ballett* (1969-1973) e da *Folkwangschule*, em 1983, após a morte de Hans Züllig. Pelo *Folkwang Ballett* e pela *Folkwangschule* de Essen, Pina Bausch está ligada a Laban, Wigman e Jooss. Mesmo que no início da sua carreira como coreógrafa Pina Bausch quisesse demonstrar a sua diferença face a tal legado, à frente do *Tanztheater Wuppertal* criou peças com base em temáticas que haviam sido já produzidas por Mary Wigman, para os Teatros-Ópera das cidades de Leipzig e Berlim, como acontece com *A Sagração da Primavera* (Berlim, 1957) e *Orfeu e Eurídice* (Leipzig, 1947 e Berlim 1961) ópera de Gluck. Estas foram também peças que Bausch produziu ainda com fortes ligações a um estilo de dança moderna, que Jochen Schmidt considera “[...] capable of transporting the grand scope of world literature without succumbing to a loss of substance.” (Schmidt, 1997: 7). É nesta confluência de legado artístico que Pina Bausch se forma e se torna a coreógrafa que, a partir 1977, se apoia na mesma metodologia que os coreógrafos do *Ausdruckstanz* defendem e praticam: o movimento individual criado a partir de uma reflexão interior de cada um(a) e que, sob a sua forte e agregadora liderança, integra o conjunto das participações dos restantes elementos do grupo. É também a partir deste debate entre o histórico *Ausdruckstanz* e o inovador *Tanztheater*, que podemos perceber a importância das opções de Pina Bausch na sua forma de fazer teatro, distanciando-se, embora sem o afirmar, de outros coreógrafos seus antecessores, ou contemporâneos.

3.2 Pina Bausch na *Folkwangschule* de Essen e no *Folkwang Ballett*

In any case a very important part of the training was to have a foundation – a broad base – and then after working for a lengthy period of time, you had to find out for yourself, what have I to express.
(Bausch, 2007: para. 30)

Foi na *Folkwangschule* que, aos 14 anos de idade, Pina Bausch iniciou os seus estudos em Dança e foi também ali que criou laços com Kurt Jooss e Hanz Züllig, professores e diretores daquela academia³³.

The Folkwang School was a place where all the arts were gathered under one roof. [...] There were exceptional teachers in all departments. [...] Everybody was interested in everybody else's work. In this way many joint projects came into being as well. It was a very important time for me. (Bausch, 2007: para. 28)

Em 1958, Pina Bausch, aluna finalista da *Folkwangschule* é galardoada com o *Folkwang Leistungspreis* [Prémio *Folkwang* de desempenho] e agraciada com uma bolsa de estudo DAAD (*Deutscher Akademischer Austausch Dienst*) para continuar os seus estudos em Dança, na *Juilliard School of Music*, nos Estados Unidos da América (Häger, 1998). Nesta escola, como aluna com um estatuto especial, teve oportunidade de trabalhar com professores que marcaram o seu percurso, como Antony Tudor (professor e coreógrafo britânico radicado nos Estados Unidos da América desde a Segunda Guerra Mundial), fundador do atual *American Ballet Theatre*, então *New American Ballet* e Paul Sanasardo e Donya Feuer, que a acolheram e apoiaram e em cujo *Studio for Dance* passava grande parte do dia e noite (Steckelings, 2014), numa altura que precede a génese do movimento da escola colaborativa do *Judson Dance Theater* (1962-64) liderado por, entre outros, Yvonne Reiner e reconhecido por terem “redefinido a dança”: “*I [Yvonne Rainer] am interested in how they tell who they are, in how they represent themselves in dance.*” (Satin, 1997: 10). A aprendizagem que fez durante o tempo que trabalhou com Sanasardo e Feuer terá sido da maior importância para o trabalho que a veio depois a distinguir: a liberdade criativa com que construiu as suas peças, e a forma como apelou à participação individual dos seus

³³ “[...] his [Hans Züllig] system of training was not aimed primarily at developing a specific style but rather at mastering body movement that, corresponding to anatomy, was functionally correct and harmoniously free. The results of his theories of teaching can be seen in the work of his students, such as Pina Bausch and Susanne Linke, who became professional dancers and choreographers.” (Merz, 1998: 1-2).

bailarinos-atores e bailarinas-atrizes, em prol de um resultado coletivo. Bausch terá mesmo afirmado que se não os tivesse conhecido, tudo teria sido diferente (Franko, 2005: 7). É uma “...altura em que o formalismo da dança moderna é posto em causa por movimentos vanguardistas. É a altura dos «happenings», das experiências multimédia, da apropriação de gestos do quotidiano e do uso de técnicas como a repetição e a colagem.” (Assis, Coelho & Sasportes, 1994: 147), como o demonstram depois as obras de Bausch. Esta estadia em Nova Iorque iria tornar-se numa das suas grandes referências como bailarina, e depois, como coreógrafa. Dizia mesmo ter um sentimento de “*homesickness*” cada vez que pensava nesse tempo, ou de cada vez que ali se deslocava (Meyer, 2017). “*I feel a great connection to New York. Actually when I think of New York, I feel something that I don’t feel anywhere else, a slight feeling of home, and so, of homesickness.*” (Meyer, 2017: 20-21). Como podemos perceber e ainda que seja uma característica transversal ao universo artístico, Pina Bausch teve, também, um percurso de aprendizagem marcado por experiências interculturais.

No regresso à *Folkwangschule* e à Companhia de Kurt Jooss, em 1962, foi fundamental a sua proatividade, ao tomar iniciativa coreográfica, face à inércia com que se deparou à sua volta: “[...] *it wasn’t until I returned from America and I found there was nothing really happening in the group I was in and I was feeling very dissatisfied as a dancer [...]. But it wasn’t because I wanted to choreograph. The sole reason was because I wanted to dance.*” (Bausch & Schmidt *apud* Huxley & Witts, 2003: 60). Foi esta sua vontade de dançar que ditou o seu percurso como coreógrafa, iniciando-se muito cedo a criar pequenos trabalhos para si e para o grupo, apresentando-se em outras cidades alemãs, europeias e em Nova Iorque, partilhando a sua experiência com companhias para que era convidada e participando em festivais e concursos: em Colónia ganha, em 1969 o 1º Prémio, com a coreografia *Im Wind der Zeit*. Em 1971³⁴ disputa, num concurso promovido pelo Intendente Geral do *Wuppertal Bühnen*, Arno Wüstenhöfer (1964-1975), o primeiro lugar do concurso

³⁴ Nota para o contexto do concurso: „*Das Programm selbst enthielt bereits den kritischen Widerspruch, indem es zu identischer Musik, den im Auftrag der Wuppertaler Bühnen komponierten „Aktionen für Tänzer“ von Günther Becker, zwei sehr verschiedene Choreographien vorführte: eine auf klassischer Basis beruhende und von Béjart inspirierte des Wuppertaler Ballettchefs Ivan Sertie und eine Modern-Dance-Version von Pina Bausch und dem Essener Folkwang-Ballett, beide von zwölf Akteuren getanzt, beide (da mit der Musik beginnend und endend, was nicht selbstverständlich ist) von gleicher 24-Minuten-Länge.*“ (Schmidt, 1971: 12) [“O próprio programa já continha uma contradição crítica, apresentando duas coreografias muito diferentes para a mesma música “Ações para Bailarinos”, de Günther Becker, encomendada pelo *Wuppertaler Bühnen*: uma versão de base clássica, de Ivan Sertie, inspirado por Béjart e uma versão de dança moderna de Pina Bausch e do *Folkwang-Ballett* de Essen, ambas tinham doze atores e ambas (desde o início da música até ao final, o que não é usual) duraram 24 minutos.” (Schmidt, 1971: 12)].

Förderpreis für junge Künstler des Landes Nordrhein-Westfalen [Prémio de promoção para Jovens Artistas do Estado de Renânia do Norte-Vestefália] com Ivan Sertie, à data, diretor artístico do *Ballet de Wuppertal*: Arno Wüstenhöfer propõe que ambos coreografem para a composição *Ações para Bailarinos*, da autoria de Günther Becker e Pina Bausch ganha o desafio, motivo suficiente para, acrescido de outras provas já dadas, mais tarde ser proposta para dirigir aquele grupo de trabalho.

3.3 Pina Bausch na direção artística do *Wuppertaler Ballett*

*Und so sagt Pina Bausch eines Tages: „Ich kann es ja mal probieren.“*³⁵
(Linsel, 2013: 56)

Em 1973, Pina Bausch foi convidada para dirigir a companhia de bailado instalada no *Wuppertaler Bühnen* que, à semelhança de outras instituições artísticas espalhadas pelo país, habituara o seu público a grandes produções, com espetáculos de Ópera e de Bailado Clássico. Com a nova direção artística de Pina Bausch, as expectativas eram grandes e dela não esperava o público senão grandes produções clássicas, como aquelas a que estavam já habituados. Tal não aconteceu e a reação não foi a melhor. Contudo, quando da estreia da primeira temporada, com *Fritz*, em janeiro de 1974, as reações tiveram origem em sentimentos mistos:

³⁵ Nota para o convite de Arno Wüstenhöfer: „1973 kamm das Angebot von Arno Wüstenhöfer, dem Wuppertaler Generalintendanten, die Leitung des Ballets an den Wuppertaler Bühnen zu übernehmen. Wüstenhöfer, der ein sicheres Gespür für Talente besaß, hatte Pina Bausch davor mit zwei Arbeiten beauftragt: der Uraufführung *Aktionen für Tänzer* (1971) um dem *Bacchanal in Wagners Tannhäuser* (1972). „Ich war zuerst einmal schokiert.“ Nein, sie wollte überhaupt nicht an ein Theater, das war ihr alles zu routiniert. Sie wollte lieber frei arbeiten, das schien ihr aufregender zu sein. Aber Wüstenhöfer blieb hartnäckig; er fragte immer wieder. Und immer wieder sagt Pina Bausch nein. Weil sie Angst hatte, weil sie vorher noch nie eine so große Kompanie gehabt hatte. Doch Wüstenhöfer ließ einfach nicht locker. „Er hatte eine grosse Überzeugungskraft, eine Gabe, jemand zu begeistern.“ **Und so sagt Pina Bausch eines Tages: „Ich kann es ja mal probieren“** [realce nosso].“ (Linsel, 2013: 58). [Em 1973, chegou a oferta de Arno Wüstenhöfer, o Diretor-geral do Teatro Municipal de Wuppertal, para assumir a direção do Ballet do mesmo. Wüstenhöfer, que tinha um forte sentido para os talentos, encomendara antes a Pina Bausch duas obras: a estreia de *Ação para Bailarinos* (1971) e o *Bacchanal de Tannhäuser* de Wagner (1972). “No início fiquei chocado.” Não, ela não queria ir para um Teatro, porque tudo isso era demasiada rotina para ela. Ela queria trabalhar livremente, o que lhe parecia mais excitante. Mas Wüstenhöfer ficou obstinado; ele perguntou uma e outra vez. E, uma e outra vez, Pina Bausch disse que não. Porque ela estava com medo porque nunca tinha tido uma tão grande companhia antes. Mas Wüstenhöfer simplesmente não descansou. “Ele teve uma grande convicção, um dom para inspirar alguém”. Assim, Pina Bausch disse um dia: “Eu posso tentar”. (Linsel, 2013: 58)].

*From the start it received mixed reviews from both audiences and critics, however. The Kölner Stadt-Anzeiger described the premiere of 'Fritz' as a 'sickening half hour' [realce nosso] portraying the underworld and the asylum from a child's perspective. "Is this the future of dance in Wuppertal?" the Süddeutsche Zeitung sneered, and provided it's own suggestion: **May the director of Wuppertal's save his audiences from this fate!** [realce nosso] (Steckelings, 2014: 32-33)*

Entre vaias e ovações, desejada por uns e rejeitada por outros, Pina Bausch vê-se obrigada a, juntamente com o seu grupo, resguardar-se de agressões por parte do público, como enunciado por vários autores, pela própria e por elementos da sua equipa. Pina “[...] *received abusive phone calls, insults, and demands for her to leave town. Audience members insulted her too, even pulling her hair and spitting at her when she observed her performances from the back row, as she recalled later at Anne Linsel's film about her.*” (Steckelings, 2014: 34). Este sentimento perdurou alguns anos, como nos foi também transmitido por elementos da *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*: “Quando chegámos a Wuppertal, não podíamos mencionar aos nossos senhorios que trabalhávamos para a Companhia de Pina Bausch” (ba₂ e ba₃), referindo-se ao aluguer de casa, no final da década de setenta. Não fora a forte liderança do Intendente do *Wuppertaler Bühnen* e a persistência e convicção com que Pina Bausch encarou as adversidades, porventura a história para contar seria outra. Anos mais tarde, numa conversa com Anne Linsel (2006), para o filme que dirigiu sobre a coreógrafa, explica o que sentira:

They [the public] didn't really understand what I was trying to bring across. That was certainly painful. It was not as if I can just brush something like that off, as if it doesn't affect me. Of course it hurts. Bu there wasn't anything I could do. I was simply trying to say something as honestly as I could, the way I thought best; I had to try [realce nosso]. I couldn't do it any better. (Steckelings, 2014: 33)

Desde a experiência de 1974, Pina Bausch produziu mais de quarenta peças, num estilo singular, que transformou a sua ‘companhia de autor’, fator por si só de grande distinção para uma companhia institucionalizada (de pertença de um teatro) e com financiamento público, numa ‘companhia de autores’³⁶, pelo processo colaborativo que adotou para, a partir de 1977, construir cada uma delas. Importa contudo referir que, nos primeiros anos à frente do *Tanztheater Wuppertal*, Pina Bausch caminhara passo a passo com as referências que

³⁶ Longe do que acontecera, em 1973, sabemos que, por ocasião da sua morte, Pina Bausch detinha 5% do capital do *Tanztheater GmbH* e a Cidade de Wuppertal 95%, como nos explicou um antigo colaborador (cl₁) e como é avançado pela imprensa em 1998. Em 2017, o *Tanztheater GmbH* é uma empresa detida a 100% pela Cidade de Wuppertal.

possuía, quer a nível pessoal, quer a nível artístico, construindo programas (*Tanzabend*) que completara com obras de Kurt Jooss, como *A Mesa Verde*, por exemplo, ou recorrendo a grandes clássicos da ópera, como as obras de Christoph Gluck (*Ifigénia na Táurida*, 1973 e *Orfeu e Eurídice*, 1975) ou, ainda, aos que se vinham afirmando como desafios coreográficos, como *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky (1975).

No percurso de Pina Bausch à frente do *Tanztheater Wuppertal* há, ao longo de quase quatro décadas, um crescendo na aceitação por parte do público, que vai progressivamente aplaudindo e solicitando mais e por parte da crítica que vai assistindo aos espetáculos, onde quer que aconteçam, e escrevendo textos que transmitem maior aceitação. A título de exemplo citamos Anne Kisselgoff, no seu artigo para o *The New York Times* sobre a peça *Two Cigarettes in the Dark*:

Pina Bausch decided to lighten up a little on her fifth visit in 10 years to the Brooklyn Academy of Music. "Two Cigarettes in the Dark," the 1985 piece presented by her company Tanztheater Wuppertaler, does not have the scope of her apocalyptic works or the insidious aura of her comedy of manners. [...] By now it is clear that each dance-theater piece by the German choreographer is a fresh installment in a serialized opus about human existence. Male-female relations receive special attention; hopes and failures are her larger concern. (Kisselgoff, 1994: para. 1-5)

Esta mesma atitude, de maior aceitação, é encontrada no seio do seu grupo de trabalho, constituindo um fator de equilíbrio e confiança mútua: muitos dos elementos que estavam consigo por ocasião da sua morte eram membros do *Tanztheater Wuppertal* há mais de uma década. Para este processo de afirmação contribuiu largamente o seu parceiro Rolf Borzik que, a partir de *Orfeu e Eurídice* e até ao ano de 1980, em que precocemente faleceu, foi responsável pelos arrojados cenários, adereços e figurinos das suas peças, ditando um estilo cujo caminho se tornara irreversível. Pina Bausch recorda:

One person particularly helped me in this: Rolf Borzik. Orpheus and Eurydice was our first joint work in Wuppertal. Rolf Borzik and I not only worked together but also lived together. We got to know each other during our studies at the Folkwang School in Essen. He studied graphic arts. [...] He was an incredibly creative person. He never thought that he would become a set designer. Just like I never thought I would become a choreographer. I only wanted to dance. It simply happened that way for both of us. (Bausch, 2007: para. 61)

A Rolf Borzik sucede Peter Pabst, nos cenários e Marion Cito nos figurinos, que com Pina Bausch trabalharam de forma conjunta até 2009, contribuindo também para que a sua memória se perpetuasse, através de exposições e publicações sobre o seu trabalho para a

Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Há livros, fotografias e filmes que registam as suas peças: cenários complexos, em que os elementos água, terra e fogo são uma presença constante; palcos com o chão coberto de terra, água, tijolos, cravos, ou folhas; vestidos compridos, saltos altos e cabelos soltos; calça, camisa, gravata e sapatos de sola; presença de animais vivos, mecanizados ou em adereços, contributos para imagens que circularam, circulam e circularão o mundo e que dificilmente transportariam o leitor a um cenário de um repertório clássico, com bailarinos para quem, acima de tudo, a segurança na mobilidade em palco constitui um fator de maior significância. Há um antes e um depois de Rolf Borzik. A citação abaixo, retirada de um fotolivro datado de 1979, em que o escasso texto introdutório aparece em jeito de poesia, tal como o transcrevemos e onde é bem claro o sentimento transmitido pelas imagens que o compõem e que cobrem as produções de 1976 a 1978³⁷:

Imagens e palavras/esqueçam-nas depressa/mas olhem para elas/e oiçam/isto não é o que vimos no palco/não é o que tu vês diariamente/todos nós andamos com muitos espelhos/com a câmara, a memória cheia/de histórias em outras imagens e outras palavras/na verdade é do Indisível/que queremos contar.³⁸ (Chamier & Weiss, 1979: 6)

Numa entrevista de Raimund Hoghe a Katalin Trencsényi, publicada na obra de dupla autoria, de Raimund Hoghe e Ulli Weiss, editada na versão inglesa, em 2016, Hoghe, que acompanhou os trabalhos de Pina Bausch na qualidade de dramaturgo, depois de Ille Chamier e durante uma década (1979-1989), explica assim o trabalho citado: “*Before I joined the company, Ille Chamier worked as some sort of dramaturgical assistant with Pina from 1975 to 1978. They knew each other from the Folkwangschule. This collaboration resulted in a photo album accompanied by poetic reflections about Bausch’s work [...]*” (Hoghe & Weiss, 2016: 204).

Aquilo que mais atrai no trabalho de Pina Bausch é precisamente o que a distingue e que, simultaneamente, se torna alvo de reflexão e debate: não somente a forma como o produto final se apresenta, contrariando todas as regras de uma produção em Dança, mas o

³⁷ *Die Sieben Todsünden. Die Sieben Todsünden der Kleinbürger. Fürchtet Euch nicht. (1976); Komm tanz mit mir (1977); Blaubart - Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartók’s Oper ‘Herzog Blaubarts Burg’ (1977); Renate Wandert Aus (1977); Er nimmt sie an der hand und führt sie in das schloss, die andern folgen (1978); Kontakthof (1978); e Café Müller (1978).*

³⁸ Tradução da autora. Texto no original: „*Bilder und Worte/vergesst sie schnell wieder/aber seht sie euch an/und hört hinein/das ist nicht /was wir auf ser Bühne sahen/das ist es nicht, was du täglich siehst/wir alle gingen mit vielen Spiegeln/mit der Kamera, dem Gedächtnis voller/Geschichten in anderen Bildern und anderen Worten/ vom Sprachlosen eigentlich/ wollen wir erzählen.*“ (Chamier & Weiss, 1979: 6).

que convictamente denomina como a sua forma de fazer espetáculo: *Tanztheater*, fronteira, pelo menos aquela que os seus mentores traçaram na primeira metade do século XX, que vem a ultrapassar, transgredir, se quisermos, por ser esta a sua forma de fazer teatro³⁹, já que Dança é, a seu ver, também tudo isso. *Kontakthof*, por exemplo, uma peça de 1978, é um trabalho que aborda as relações entre as pessoas e sobre o qual Ille Chamier escreveu assim, de forma enigmática: “Espaço de contato: senta-te e sorri/levanta-te e chora/joga a porta em cima da tua mão/talvez possas fazê-lo melhor do que nós, perante os olhos de todos.”⁴⁰ (Chamier & Weiss, 1979: 6). A redação, embora poética, resume os sentimentos contraditórios que, aos olhos da autora, a peça procura transmitir, como ninguém: senta-te e sorri, levanta-te e chora. Esta peça, como nos foi comunicado por um dos elementos do grupo (ba2), era uma peça que Pina Bausch pensava fazer com a Companhia, mais tarde, quando todos tivessem uma idade mais avançada, tal como tivera oportunidade de ver numa noite em Budapest, quando um grupo de músicos tocava, num restaurante da cidade (história também contada por Pina Bausch à imprensa, na *Brooklyn Academy of Music* (BAM), em 2004). Contudo, e considerando que o seu elenco se manteve ativo e a trabalhar para além de idades que alguma vez poderia ter imaginado, quer dizer, para além dos 45/50 anos, a ideia acabou por ter outra finalidade: chamar a comunidade envolvente e trabalhar com cidadãos comuns; uma vez com seniores e, outra vez, com jovens com mais de 14 anos. Os *making of* destas (re)produções estão registados em vídeo e as peças foram estreadas, respetivamente, em 2000, com o título de *Kontakthof mit Damen und Herren ab „65“* e, em 2008, com o título de *Kontakthof mit Teenagern ab „14“*. A criação participativa de Bausch não envolve apenas o(a)s bailarino(a)s, mas também o cidadão comum, permeabilizando a fronteira entre artista e espetador, acompanhando, na primeira década do século XXI, o *Zeitgeist* das artes performativas. Acresce a este fenómeno o fator intercultural, se considerarmos as origens dos elementos que compõem estes “novos elencos”, jovem e sénior.

³⁹ Numa conversa durante o Colóquio “Teatro da Experiência, Dança da Vida”, em 1992, em Turim, Pina Bausch afirma: “Até agora falámos de dança, uma vez que foi como bailarina que eu comecei. Mas aquilo a que chamamos “teatro”, enquanto arte da representação e lugar onde essa representação se manifesta, pode conter tantas coisas...” (Bausch *apud* Vaccarino *et al*, 2005: 177).

⁴⁰ Tradução da autora. Texto no original: „*Kontakthof: setz dich hin und lächle/steh auf und weine/wirf dir die Tür auf die Hand/vielleicht kannst du das/besser als wir, vor aller/Augen.*“ (Chamier & Weiss, 1979: 6).

Fidelizando equipas, bailarino(a)s e técnico(a)s, envolvendo a comunidade local, aproximando críticos e entusiastas, Pina Bausch foi, passo a passo, com uma preocupação social para com aqueles que consigo trabalhavam e com um desejo de ano após ano, construir o seu legado, contribuindo para inscrever na História da Dança, não só o seu nome, mas também a sua forma de criar e comunicar. Década após década, a crítica foi confrontando-a, em cada entrevista, com aquilo que, para Pina Bausch, constituía uma conquista, mas para os críticos se mantinha incógnita. Iam tão longe quanto perguntar-lhe: “*What would you call your greatest strength and greatest weakness?*”

*Probably, my greatest weakness is my strength. [risos] I don't know exactly. [silêncio] That's very difficult for me...that's hard for me to say. Well, ... I'll try to say something about that. [silêncio] I don't know...may be...I mean, you could say a lot about that...why one has so much strength, but I'm not sure whether that's really important in this context. **Maybe the greatest strength is a great desire** [realce nosso]. [Entre dentes: *Eu não sei*]. (Mediavision Film, WDR & Kirchmann, 1990)*

Um grande desejo, um desejo de fazer mais e melhor, um desejo de não abandonar um projeto de vida. Uma força de vontade extrema de, entre a exigência que lhe era conhecida, através do aperfeiçoamento constante, pormenor atrás de pormenor, deixar à humanidade um registo daquilo que eram as suas preocupações: viver e sobreviver, como se pode verificar pelas palavras expressas por Maria João Seixas, num testemunho que acompanha o filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (Ceitil & Lopes, 1998):

Ter entrado, em Wuppertal, no apartamento onde vive seguramente uma das maiores, senão a maior criadora de teatro e de dança, a maior coreógrafa do mundo, requisitada pelo mundo permanentemente e ver a austeridade levada ao limite quase do insustentável na maneira como ela vive com o marido e o filho [...] foi uma experiência que me confirmou tudo isto que eu lhe disse. É um ser moral, M O R A L, de uma enorme exigência, que começa consigo, com ela própria. (Seixas *apud* Ceitil & Lopes, 2006)

Num extremo, o seu lema de vida dedicado à simplicidade, como acima relatado por Seixas e, no outro, a complexidade do seu trabalho que, através de momentos e métodos simples, encetava complexas redes de histórias contadas.

3.3.1 *Tanztheater* de Pina Bausch: expressão artística transdisciplinar

There is a great danger in the way things are developing at the moment and have been developing in the last few years. Everything has become routine and no one knows any longer why they're using these movements. (Bausch *apud* Servos, 1984: 227)

As ‘artes performativas’, ou ‘artes de palco’ foram o âmbito artístico encontrado por Pina Bausch para comunicar com o público e o Teatro-dança, *Tanztheater*, a expressão artística que, combinando Teatro e Dança, lhe proporcionava valências transdisciplinares na realização de cada peça. O próprio termo *Tanztheater*, que convida a uma procura da raiz da palavra, combina duas disciplinas artísticas diferentes: o Teatro e a Dança; e refere-se à criação de um novo formato onde estas passam, de forma assumida, a coexistir. Neste sentido, as fronteiras cruzam-se e transformam-se, em palco, numa peça performativa⁴¹, única, de estilo híbrido.

Na segunda temporada à frente do *Ballet de Wuppertal* (*Wuppertaler Ballett*), Pina Bausch altera o nome do grupo para *Tanztheater Wuppertal*⁴². A designação aparece, nomeadamente, no *Wuppertaler Bühnen*⁴³ da temporada de 1974-75 quando é apresentado um programa especial com o título *Tanztheater im Schauspielhaus – Sonderprogramm* [Teatro-dança no Teatro – programa especial] que se explica assim:

As coreografias apresentadas aqui são a continuação de uma tentativa, realizada pela primeira vez na última temporada, por membros do conjunto de dança de Wuppertal para se testarem não só como bailarinos e intérpretes, mas também como coreógrafos. Portanto, não se destina a ser qualquer tipo de perfeição objetiva – no sentido de uma *performance* completa e inalterável, mas

⁴¹ O adjetivo “performativa” é uma palavra híbrida relativa a *performance* e está no vocabulário da língua portuguesa desde 1950-55. Nas artes resulta de uma longa discussão que dura desde os anos 70 do século XX, sobretudo nos Estados Unidos da América. Rosalee Goldberg que desde aquela altura publica sobre a matéria, explica o que é *performance*: “*Performance has been a way of appealing directly to a large public, as well as shocking audiences into reassessing their own notions of art and its relations to culture. [...] The work may be presented solo or with a group, with lighting, music or visuals made by the performance artist himself, or in collaboration, and performed in places ranging from an art gallery or museum to an 'alternative space', a theatre, café, bar or street corner. Unlike theatre, the performer is the artist, [...]*” (Goldberg *apud* Huxley & Witts, 2003: 213).

⁴² Numa entrevista a Jean-Marc Adolphe, em março de 2006 (Delahaye, 2007) Pina Bausch explicou: “*From very early on I wanted to make it clear, so that people did not have the wrong impression. Before me there had been the Wuppertal Ballet, and ballet is tied into classical dance. The term “dance theatre” is very comprehensive but is not necessarily connected to classical Ballet. That was very importante to me.*” (Meyer, 2017: 29).

⁴³ A publicação *Wuppertaler Bühnen* é da responsabilidade da instituição com o mesmo nome, na Cidade de Wuppertal e é distribuída ao público com o calendário dos espetáculos de Ópera, Dança, Teatro e Orquestra, para cada temporada. Está também disponível na sua página na Internet com o endereço <http://www.wuppertaler-buehnen.de>.

esses trabalhos não são dirigidos a expectativas particulares de público, são expressões divertidas e métodos de teatro de dança bastante subjetivos. Não é *l'art pour l'art*, mas *work in progress*.⁴⁴ (Wuppertaler Bühnen, 1974/75)

Este pequeno texto situa-nos bem na essência do trabalho que se viria a estabelecer no seio do *Tanztheater Wuppertal*: um processo criativo conduzido por bailarino(a)s intérpretes que crescem artisticamente também como coreógrafo(a)s.

Pina Bausch transitara do *Folkwang Tanzstudio*, grupo de dança da *Folkwangschule*, outrora *Folkwang Ballett*, que fora criado e dirigido por Kurt Jooss até à sua reforma, em 1968. Com coreografias de Kurt Jooss nos primeiros espetáculos do *Ballet de Wuppertal*, transferiu inevitavelmente essa referência para a sua primeira programação, revelando a ascendência sobre si deste professor e coreógrafo.

Debrucemo-nos, então, sobre a definição de ‘*Tanztheater*’, conceito que Pina Bausch introduziu no título da companhia e, conseqüentemente, no seu grupo de trabalho. Como sabemos, o termo surge no seio da dança moderna alemã e isso deve-se à vontade de que a disciplina da Dança se valesse a si própria, mesmo que se associasse a outras disciplinas, como por exemplo, à música, ao teatro, ou às artes plásticas. Neste processo facilitaria encontrar-se uma explicação teórica para o termo, um conceito, mas, mesmo aqueles que o acompanharam desde os anos sessenta do século XX, tiveram dificuldade em fazê-lo: “*There were and are many rooms in the house of Tanztheater whose common furnishings, apart from a general interest in people and their psyche, are not easily defined. These are best defined, if at all, by recognizing what seems missing, namely a school of style* [realce nosso] [...]” (Schmidt, 1997: 9). Esta simplicidade a que apela Jochen Schmidt dilui-se na subjetividade e empirismo que encontramos na criação artística. Vejamos a reflexão de Pina Bausch quando interpelada sobre o seu trabalho:

All I can do is to try to show things, to say things and to find what is important to me. That's the most important thing: what you want to say. That's one of the hardest things – to formulate it properly or give some idea what it's really about; but you can communicate without words, through actions. [...] Of course it was very difficult at the beginning. The word “dance” was

⁴⁴ Tradução da autora. Texto no original: „Die hier vorgestellten Choreographien sind die Fortsetzung eines in der vergangenen Spielzeit erstmals unternommenen Versuchs von Mitgliedern des Wuppertaler Tanzensembles, sich nicht nur als Tänzer und Interpreten, sondern aus als Choreographen zu erproben. Es ist damit weniger irgendeine Art von objektiver Perfektion – im Sinne einer abgeschlossen unveränderbaren Leistung beabsichtigt, sondern viel eher sind diese Arbeiten nicht auf bestimmte Publikumserwartungen ausgerichtet, ganz subjektive spielerische Ausdrucksformen und Methoden von Tanztheater. Nicht *l'art pour l'art* aber *work in progress*.“ (Wuppertaler Bühnen 1974/75).

linked to a number of very particular ideas. It was very difficult to understand that dance could exist in a different form [realce nosso]. (Bausch *apud* Servos, 2008: 229)

Nesta reflexão sobre o conceito de *Tanztheater* é importante referir-se que a explicação para o mesmo encontra também voz naqueles que o praticam, desenvolvendo-se a partir de auto-reflexões sobre o trabalho de cada um. Mesmo que Jooss e Bausch tenham respondido à pergunta sobre o que haviam aprendido um com o outro, com a simples frase “*A unique honesty*” (Schmidt, 1997: 9), quicá a mesma honestidade com que Bausch diz comunicar com o seu público, não será difícil encontrar-se o *fil-rouge* de *Tanztheater*, como temos vindo procurado demonstrar. Após o período de exílio, Jooss regressa à *Folkwangschule*, em 1949

[...] and devoted himself to creating a dance form that would represent a synthesis of classical ballet and a “new grammar”, [realce nosso] and, at the same time, “fully express all the phases of a drama”. Jooss dance pieces “Der Grüne Tisch” and “Großstadt” come close to perfecting this ideal. (Schmidt, 1997: 7)

Entrevistado por Isa Partsch-Bergsohn, em Sta. Bárbara, Califórnia, a 20 de setembro de 1976, Jooss explica o seu relacionamento com Laban e a forma como chega ao seu ideal para a arte do movimento:

*We were very freely educated by him [Laban] and at the same time, also there was, we were, very enthusiastic about working with him because he gave us a new outlook on artistic values which without him would never have occur to us. [...] I personally have been saying for a long time that **to me dance is the art of real, the art of... of acting, that means of...of...of doing** [realce nosso]; not of feeling and there's no doubt that in the world situation there's a very noticeable trend now, back to the theatre from the concept stage; back to...back to story ballets, back to dramatic ballets, from the abstraction.* (Jooss *apud* Bergsohn & Bergsohn, 1997)

Segundo Schmidt, o termo defendido por Kurt Jooss a partir dos ensinamentos de Rudolf von Laban ganhou expressão quando, em 1972, Gerhard Bohner, um ano antes de Pina Bausch assumir a direção artística do grupo de Wuppertal, se referiu ao seu grupo de Berlim como *Tanztheater*. Considera ainda, na sua análise, que a identidade de *Tanztheater* se circunscreve a teatros com financiamento público como Wuppertal, Bremen, Berlim e Basel, destacando figuras como Pina Bausch, Gerhard Bohner, Johann Kresnik, Reinhild Hoffmann e Susanne Linke. No entanto, em sua opinião

There is really no exact definition of Dance Theatre, Tanztheater [realce nosso]. *You can better say this is not Tanztheater, this is Dance, this is Theatre, but is something in between and since*

Pina Bausch first started to talk and to think [ah] it changed a little bit [realce nosso]. In the beginning it was just certain very German, very profound kind of Dance with a lot of dancing [obvi...] clearly dancing and then it became more and more a mixture of different things and I think the best definition, is not exactly a definition, but kind of 'credo' of Tanztheater is what Pina Bausch said in very early, 73, and she said to me at that time, "I'm not interested in how people move but what moves people" and I think that's really the difference [...] (Schmidt apud Bergsohn & Bergsohn, 1997)

Para Anna Makard, filha de Kurt Jooss, trata-se de “*communicative choreography*”, criada com o intuito de comunicar algo com recurso ao gesto, ao movimento e à música. Considera que o *Tanztheater* não tem de pedir emprestado a outra forma de arte e que o movimento deve ser suficiente. Critica, explicando-se como abaixo se transcreve, o facto de não haver economia de meios e de o *Tanztheater* correr o risco de se tornar numa indústria de entretenimento sem voz ativa.

My father's Tanztheater was quite clearly concerned only with movements [realce nosso]. He believed that the dance is an autonomous art; does not have to borrow; and things have change radically in respect to what we call German Tanztheater today, because the German Tanztheater today is using whatever they can get their hands on. It is using decor, water, earth, spoken word, the, the, sound word, chorus, name it. In other words, there is no economy of means, at all, and my father believed very strongly that the most concise, most economical and direct solution is the one to choose for his art form, and his art form was direct and short [realce nosso]. (Makard apud Bergsohn & Bergsohn, 1997)

Considerando as várias posições aqui transcritas e a prática sustentada da forma de Pina Bausch fazer “Teatrodança” conseguimos perceber porque é que, nas suas peças, a coexistência de práticas da Dança e de práticas do Teatro é uma realidade: às coreografias, individuais e de conjunto, acrescem pequenos *sketches*, alguns humorísticos, introduzidos em momentos, aparentemente nem sempre a propósito, trazendo também para esta nossa reflexão a questão de montagem das partes no todo de cada peça, por muitos apontada como cinéfilia. Ainda que não se contem histórias, que se tratem, os bailarinos-atores e as bailarinas-atrizes, pelo próprio nome, que se fale na 1ª, ou na 3ª pessoa do singular, que se revista o palco com elementos pouco comuns em Dança, que se integrem no elenco atrizes profissionais, músicos e coros e animais vivos, ou adereços, que se transcenda a “quarta cortina” e se interaja com o público estendendo-se a cena à plateia, esta forma de fazer teatro a que se chegou a partir da Dança, traz à discussão o papel do público, ou melhor, a interação com o público, mesmo que, como para John Cage (Cage apud Pauli & Wildenhahn, 1966) este não esteja preparado para ser chamado a intervir:

There is a great interest in this, the possibility of audience participation, but what is this overlooked? Is the necessity of discipline... Discipline is, I think... the finding a way to be removed from one's memory and one's tastes. This takes a long time and takes some hard work and, in essence, means renovation of one selves. The audience has not done this. Therefore, have not right to participate. (Cage apud Pauli & Wildenhahn, 1966)

Naquilo em que se transformou o “*Tanztheater* de Pina Bausch”, como escolhemos sublinhar neste ponto e no que se distingue do que é apontado ao seu mentor e amigo, Kurt Jooss, Pina Bausch vai mais além. Ultrapassa não só a fronteira entre o palco e o público, como vai buscar referências a outras disciplinas, como o Teatro, nomeadamente o teatro épico de Bertolt Brecht, não só na produção de 1976 (*Die sieben Todsünden*), mas no modo que adota para o discurso e para a interação com o público, mesmo que este, como alertado por Cage, não esteja para tal preparado. Como exemplo, escolhemos um trecho de *Masurca Fogo*, em que o protagonista é o bailarino-ator de origem alemã, Michael Strecker, que a solo e ao microfone, se expressa assim em língua portuguesa e inglesa, enquanto a bailarina-atriz Silvia Farias Heredia se movimenta à sua volta, como se de um “jogo” com a plateia se tratasse:

Silvia, Silvia onde estás? Silvia... estou aqui, estou filho. I'm coming to get you. Silvia, where are you? Anda cá, Silvia. Estou justamente atrás de ti. Silvia I am coming for you. Sou o senhor das trevas. Silvia, anda cá. Where are you? Come to me. This is your end this is you time. Silvia anda cá [em surdina e saindo]. (Strecker, Masurca Fogo-CCB, 2008)

Embora não perceptível no discurso há, neste trecho, um deliberado efeito de estranhamento, na medida em que fala a várias vozes, como se ela não o ouvisse, ou ali não estivesse ainda que circulasse à sua volta. Diz-se “Sr. das Trevas” num discurso com voz acentuada, como se estivesse a gritar e à qual não dá continuidade. Os princípios e elementos do teatro épico de Brecht são uma realidade no teatro de Pina Bausch, o que, a nosso ver, ajuda à leitura das suas peças e sem os quais se torna muito mais complexo compreendê-las. O “efeito de alienação”, ou “estranhamento”, que Brecht cria e incute na forma de representar está bem presente, por exemplo, no trecho que acima transcrevemos e outros em que destroem a ilusão, sendo eles próprios e não personagens, mostrando coisas e não representando⁴⁵. Para um bailarino este é, no entanto, um trabalho complexo, na medida em que a sua preparação é em Dança. Fernando Suels quando interpelado por um jornalista exprime essa preocupação:

⁴⁵ “*All you can do is to try to show things [...]*” (Bausch apud Servos, 2008: 229).

The work is very theatrical, but we don't have any acting classes – we never did. We're not actors. Pina put us in situations where people might feel we were acting, but we're not. We might have been talking about something that happened to us, and she put it on stage. But I do scream a lot on stage, so I have taken advice about protecting my voice. (Suels apud Jays, 2016: para. 4)

Pina Bausch era uma artista que produzia com recurso a tudo que considerava importante para a sua peça. Frequentara a *Folkwangschule*, em que a convivência entre estudantes de todas as áreas lhe proporcionara experiências além da sua área de especialidade, como aliás explica no discurso de 2007, na cidade de Quioto. O seu principal objetivo era tornar as suas peças tão próximas da humanidade quanto possível. Peças em que momentos do quotidiano se representassem em palco, com as quais o espetador pudesse facilmente criar empatia. Os nomes próprios porque se tratam os bailarinos-atores e as bailarinas-atrizes aproximam-nos dessa realidade, sendo a sua designação tão diversa quanto as suas origens. No entanto, há no seu trabalho, um lado mágico e ambíguo, como na citação abaixo, quando conversa com Renate Klett:

*When I ask Pina what kind of theater she likes, she tells me a story. Two people are speaking about Robert Wilson's *Einstein on the Beach*. Says one: 'The part I liked best was when the white horse slowly crossed the stage.' Says the other: 'But there was no white horse,' Says the first: 'But I saw it quite clearly.' Pina Bausch "Theatre where something like this is possible is theatre I like." (Klett apud Climenhaga, 2013: 79-80)*

Foi esta sua enigmática forma de estar na arte que trouxe àqueles que assistem ao seu trabalho a vontade de conhecer mais e melhor a sua forma de criação artística. A transdisciplinaridade do “Teatrodança” de Pina Bausch foi a consequência necessária que deu às suas peças a singularidade que lhe reconhecemos.

3.3.2 As fases do percurso coreográfico de Pina Bausch na *Companhia*

Tanztheater Wuppertal

The revised mode of terpsichorean expression we designate as the 'modern dance' in contrast to the 'classic dance' or the ballet. [...] Revolution and suffering tended to destroy and shatter all the ideals of prettiness. Traditions, aged and cherished, were left behind. (Wigman apud Huxley & Witts, 2003: 404)

Na nossa reflexão sobre a extensa obra da coreógrafa e para melhor compreensão, entendemos que seria pertinente agrupar os trabalhos que, ao longo de trinta e seis anos,

foram sofrendo alterações significativas no que respeita não só à metodologia adotada, mas também à estética do produto apresentado. Atribuímos-lhe três “fases” e duas “mudanças por motivação⁴⁶” intercalares e relevantes, com os respetivos enquadramentos temporais, considerando-se as primeiras, relativamente à metodologia adotada e as segundas, relativamente à motivação para extravasar fronteiras disciplinares, introduzindo elementos “estranhos” à disciplina da Dança na sua forma mais académica. Neste sentido, estas “fases” e as “mudanças intercalares por motivação”, constituem-se como períodos dentro dos quais e/ou, a partir dos quais, o produto criado se altera. Na medida em que consideramos que *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper ‘Herzog Blaubarts Burg’* (1977) marca o início de uma fase, a segunda de entre as três que consideramos, o período que a antecede e se inicia com *Fritz* (1974), marcará o início da primeira fase, assim como o período em que se iniciam as ‘residências artísticas’, com a peça *Viktor* (1986), marcará o início da terceira e última fase. As duas mudanças intercalares acontecem durante a segunda e terceira fase e compreendem, respetivamente os períodos entre 1980-1985 e 1998-2009. Propomos então três “fases” e “duas mudanças intercalares por motivação”, na produção da obra de Pina Bausch, no período em que se encontra na direção artística do *Tanztheater Wuppertal* (1973-2009).

A determinação das fases prender-se-á com a metodologia bauschiana adotada e, dentro desta, as duas mudanças intercalares surgirão relativamente à motivação. A primeira destas, fruto da sua capacidade de resiliência perante os factos da vida: em 1980, precisamente o ano que dá nome à peça *1980 - Ein Stück von Pina Bausch*, o seu companheiro, indivíduo com interesses diversos, sempre presente e que a assessorava na conceção do *design* e tecnologia das peças (cenários, figurinos e adereços), morre de doença prolongada. Este desaparecimento precoce deixa Pina Bausch desamparada no que se refere aos responsáveis pela conceção de cenários, adereços e figurinos, obrigando-a a novas contratações, ora para os cenários e adereços, ora para os figurinos. A este período de luto sucede, na sua vida, um período de descoberta, na medida em que, em 1981, Pina Bausch é mãe de um rapaz. Este turbilhão de questões de ordem emocional reflete-se naturalmente nas suas obras, aditando às vivências da rotina quotidiana novas realidades. Só em 1998 se assiste, uma vez mais, a uma situação idêntica, a que ninguém fica indiferente,

⁴⁶ Fase 1: de 1973 até à cisão do grupo, em 1977; Fase 2: de 1977 a 1979; 1ª mudança por motivação – intercalar 1: entre 1980 e 1985; Fase 3: de 1986, com a primeira ‘residência artística’ em Roma, até 1997; 2ª mudança por motivação – intercalar 2: entre 1998 e 2009.

consubstancializando-se numa segunda “mudança por motivação”: à mudança que a residência em Portugal operou no íntimo de Pina Bausch, ao ponto de a própria assumir esse facto, ainda que o não soubesse explicar. É importante que se entenda que, no percurso desta coreógrafa à frente do *Tanztheater* de Wuppertal, foi a sua sensibilidade face ao meio envolvente que ditou o caminho adotado, refletindo-se naturalmente na metodologia e na estética do produto apresentado.

Não obstante o que aqui defendemos, é interessante registar-se que Servos (1984), por razões diferentes das por nós apontadas, considera que Pina Bausch inicia uma nova fase coreográfica a partir de *A Sagração da Primavera* (1975), reportando-se à estética e não ao processo, ou à motivação, critérios que são os nossos para mais à frente explicarmos cada uma das “fases” e “mudanças intercalares”. Outros autores referem-se a esta fase de produção como “Período inicial de trabalho: recriação de trabalhos bem conhecidos⁴⁷” (Rika Schulze-Reuber, 2008: 102) e outros ainda defendem que “[...] podemos destacar diferentes fases na sua [de Pina Bausch] produção: a das óperas dançadas como *Ifigénia na Táurida* [...] a das tragédias dançadas como *A Sagração da Primavera*, a dos *Stücke* do *Tanztheater*, até à sua fase mais “mediterrânica” e, por fim, ao cinema.” (Vaccarino, 2005a: 13). Leonetta Bentivoglio (Vaccarino, 2005a), considera ainda que há um tempo antes e um tempo depois de *Efigénia na Táurida* (1974) e que a peça *1980 – ein Stück von Pina Bausch* é um espetáculo que

[...] supõe uma forte tomada de consciência metodológica. Não é por acaso que o título completo reza: *1980 - Ein Stück von Pina Bausch* (1980 - Uma peça de Pina Bausch), e que se trata do primeiro espetáculo a merecer ser assim designado, como o serão todos os seguintes, como que para definir um género, um estilo e um conjunto. (Bentivoglio *apud* Vaccarino, 2005a: 154-155)

Embora não sejamos levados a concordar que um título revela uma “tomada de consciência metodológica”, como defendido por Bentivoglio (*ibidem*), na realidade os critérios variam, percebendo-se que, no essencial é consensual o facto de se poderem definir várias orientações metodológicas, de que resultam outras tantas estéticas e, com elas, as respetivas fases e mudanças intercalares. Para nós, a designação *Ein Stück von Pina Bausch* adotada para subtítulo de todas as suas peças a partir de *1980 - Ein Stück von Pina Bausch* é

⁴⁷ Tradução da autora. Texto no original: „*Frühe Schaffensperiode: Neubearbeitung bekannter Werke.*“ (Rika Schulze-Reuber, 2008: 102). Refere-se, entre outros, a “*A Sagração da Primavera*”, criada não só por Mary Wigman (1957), mas por outros coreógrafos anteriores à sua versão, nomeadamente, Maurice Béjart (1969), John Neumeier (1972) e Hans van Manen (1974).

mais uma questão identitária e em conformidade com o que defendia: a “sua” peça, não se reportando, contudo, ao processo, como seria o caso da metodologia⁴⁸, mas ao produto acabado. De resto, esta designação foi a forma que adotou para denominar as suas peças quando, por altura da estreia ainda não tinham título, algo que acontecia com regularidade. Da grande reflexão de Leonetta Bentivoglio sobre a obra de Pina Bausch gostaríamos ainda de destacar a forma peculiar como organiza o pequeno livro publicado pela Universidade de Sorbonne, em 2015, não só quando se refere aos dados biográficos, como quando se refere às peças, dedicando, por exemplo, um capítulo à imagem e à palavra, em que associa curtas frases de Pina Bausch a imagens suas, a solo, ou acompanhada de personalidades, e a imagens das suas peças.

No seio do(a)s bailarino(a)s que integram, ou integraram já o elenco do *Tanztheater Wuppertal*, há quem aponte *A Sagração da Primavera* (1975) como o bailado em que melhor se define a linha estética do movimento da coreógrafa. Contudo, o que consideramos realmente marcante no período em que dirige o *Tanztheater Wuppertal* e que por si só comporta um enquadramento temporal de trinta e seis anos (1973-2009) é a sua ‘metodologia de incitação’ que, seguindo uma, ou outra direção (disciplinar ou transdisciplinar), se reflete necessariamente nas opções de ordem estética, com a particularidade de, a partir de 1977, resultar das múltiplas contribuições individuais do(a)s bailarino(a)s para o conjunto, onde reside o que designamos por ‘criatividade participativa intercultural’. Neste sentido, definimos as seguintes fases:

- **1ª Fase:** Período compreendido entre 1973 e 1977 – Inicia-se com a direção do *Ballet de Wuppertal* em que a primeira peça de sua autoria se denomina *Fritz* (1974). Pina relembra o seu trabalho: “*In Fritz, my first piece, I was still following a plan. Then I gave up planning* [realce nosso]. *Since that time, I have been getting involved in things without knowing where they will lead.* (Bausch, 2007: para. 48). Devido à receção junto do público, que contestou fervorosamente as características da peça como bailado, esta não mais voltou a cena e os registos fílmicos que existem têm a qualidade possível à época, e não se encontram disponíveis ao público. A registar há, contudo, o valor simbólico desta primeira peça de Pina Bausch para uma Companhia profissional: Pina Bausch nasceu em plena Segunda Guerra Mundial e, perante aquela realidade, foi muitas vezes levada pelos pais para,

⁴⁸ Para a metodologia defenderíamos algo como „*Ein Stück von Tanztheater*”.

junto de sua tia no *bunker* de Wuppertal, que era grande e seguro. Teremos, nesta sua peça o retrato de uma memória marcada pelos horrores da guerra que, como referido pela crítica “[...] *portray[ed] the underworld and the asylum from a child’s perspective [...]*” (Steckelings, 2014: 33). Que infância a de Pina Bausch?

Para esta primeira fase estabelecemos o período que decorreu entre a altura em que Pina Bausch assumiu a direção artística do *Tanztheater Wuppertal* e o momento em que, após uma crise interna no grupo, que corria o risco de se desmembrar, Pina Bausch se decidiu por adotar um novo método de trabalho, em que passou a envolver os membros do grupo que para tal mostravam vontade e disponibilidade, colocando questões que serviam de estímulo à criatividade. Este período inicia-se em 1977, após forte reação contestatária por parte de alguns elementos, depois de *Die sieben Todsünden* (1976) como refere: “*Suddenly it was said that what I’ve been doing with it was really terrible. That hit me...I didn’t feel that I could do a new piece with thoes people.*” (Bausch *apud* Meyer, 2017: 42). Havia um descontentamento generalizado no seio do grupo relativamente ao trabalho que estava a realizar e às consequentes reações do público: em *Fritz* “*There was hardly any music. It was like a suffocating atmosphere.*” (Endicott *apud* Ottoni, 2014: para. 10) explica Jo Endicott, uma das bailarinas do elenco fundador do *Tanztheater Wuppertal* (1973-1987) que denuncia, a partir das reações na plateia, o ambiente vivenciado em palco.

Nesta primeira fase, as obras foram essencialmente orientadas e coreografadas de forma tradicional, em que da liderança de Pina Bausch se esperavam todas as decisões, incluindo as de ordem criativa que, sequência após sequência, dependiam só dela. O arranque com *Fritz* (1974) não foi uma experiência pacífica para nenhuma das partes, em que se incluem, gestores, coreógrafa, bailarino(a)s e público. Infelizmente, como já referido, não é uma peça que esteja acessível ao público, na medida que só esteve em palco em 1974 e os registos que existem resultam de filmagens de trabalho: “*A video on the screen. Black and white. No HD quality, but with the noise typical of older camera models.*” (Pina Bausch Foundation, sd.c: para. 1). À exceção da crítica à época, são poucos os autores que mencionam *Fritz*, talvez por falta de acesso à peça ou a registos dela, e a que Norbert Servos se refere assim: “*With Fritz [...] Pina Bausch ventured into the problematic world of childhood fears; a subject to which she did not return.*” (Servos, 2008: 19). Do elenco de *Fritz* fez parte João Penalva, o único bailarino português que integrou o *Tanztheater* de Wuppertal, e ali permaneceu apenas uma temporada (1973/74). O público não aprova a peça e a imprensa é

implacável: Pina Bausch recebe todo o tipo de intimidações e agressões, nunca baixando os braços e não deixando de se indignar perante as reações à sua volta: “*I’m not a person who simply gives up. [...] I don’t run away when things get difficult, but that is sometimes really hard. [...] I didn’t want to provoke anyone.*” (Meyer, 2017: 29).

Neste período, contudo, se de estética estivéssemos a falar, teríamos de considerar primeiro o que designamos como “mudanças intercalares por motivação”, para a questão da introdução de elementos externos à dança, como texto e canto: “*Die sieben Todsünden* [1976 com a dupla Brecht/Weill] é, com efeito, o seu primeiro espetáculo em que o texto (falas) recitado irrompe de maneira explícita, segundo uma vontade precisa de invasão de territórios especificamente coreográficos.” (Bentivoglio *apud* Vaccarino, 2005a: 154). Deste programa fazia parte o trabalho *Fürchtet Euch nicht*, em que o(a)s bailarino(a)s abordavam diretamente o público com questões como “*Hello, are you all there? [...] We’re here too.*” (Meyer, 2017: 40). É com esta produção que se inicia a participação regular da atriz Mechthild Großmann. De acordo com a informação disponibilizada na página da internet do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, no período a que respeita esta fase, as coreografias que a integram são:

1973

1 - FRITZ

Noite de Dança por Pina Bausch

Música: Gustav Mahler, Wolfgang Hufschmidt

Este programa foi completado com *Der Grünen Tisch* com coreografia de Kurt Jooss e *Rodeo*, com coreografia de Agnès de Mille

2 - IPHIGENIE AUF TAURIS

Ópera-dançada coreografada por Pina Bausch

Música: Christoph W. Gluck

1974

3 - ICH BRING DICH UM DIE ECKE

Pop music ballet por Pina Bausch

4 - ADAGIO – CINCO CANÇÕES DE GUSTAV MAHLER

Por Pina Bausch

1975

5 - ORPHEUS UND EURYDICE

Ópera dançada coreografada por Pina Bausch

Música: Christoph W. Gluck

6 - DAS FRÜHLINGSOPFER

Coreografia de Pina Bausch

Música: Igor Stravinsky

1976

7 - DIE SIEBEN TODSÜNDEN

Os Sete Pecados Mortais da Pequena Burguesia e Não Tenhas Medo

Noite de dança por Pina Bausch

Música: Kurt Weill; Texto: Bertolt Brecht

- **2ª Fase:** Período compreendido entre 1977 e 1986 – Inicia-se com *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper ‚Herzog Blaubarts Burg‘* (1977), a primeira produção colaborativa do grupo de trabalho do *Tanztheater Wuppertal*, após um período de rotura entre a coreógrafa e o(a)s bailarino(a)s da Companhia. Bausch adota o que chamamos ‘metodologia de incitação’, colocando questões e lançando desafios aos seus bailarinos e bailarinas que, através do movimento, partilham experiências, histórias de vida, vivências e até a intimidade de cada um(a). Em entrevista a Norbert Servos, Pina Bausch explica quando se inicia este processo: “*That problaby began with Blaubart. We had conflicts within the group that upset me very much. I felt a little bit hurt. We had just done the Brecht/Weill evening, and suddenly it was said that what I had done was terrible. That hurt me very deeply.*” (Bausch *apud* Servos, 2008: 234). Bausch deixou de “estar só” no processo criativo, passando a envolver os membros do seu grupo e, com esta atitude, a corresponsabilizá-los pelo resultado apresentado. A verdade é que a sua tarefa não era uma tarefa fácil, na medida em que contrariar a “estética estabelecida” trazia-lhe, a nível da estrutura do *Wuppertaler Bühnen*, outros problemas. Bausch explica assim, as controvérsias de produção desta peça, em particular:

The orchestra and chorus also made things very difficult for me. I wanted so much to develop something with the chorus. They turned down every idea. [...] In Bluebeard I was unable to put my idea into practice at all because they provided me with a singer who, although I liked him very much in all other respects, was not a Bluebeard at all. In my desperation I thought up a completely different idea with Rolf Borzik. We designed a sort of carriage with a tape recorder that was fastened to the ceiling of the room with a long cable [realce nosso]. Bluebeard could now push this carriage and run along with it wherever he wanted. He was able to rewind the music and repeat individual sentences. In this way he was able to wind forwards and backwards to examine his life [realce nosso]. (Bausch, 2007: para. 51-55)

Consequentes soluções foram sendo encontradas e as adversidades ultrapassadas. Nesta produção, Bausch substituiu a orquestra por uma gravação que não só colocou assumidamente no título da peça, como utilizou, com principal destaque, um gravador⁴⁹ em cena. Esta fase de produção de Pina Bausch integra duas das suas mais emblemáticas obras. São elas *Café Müller* (1978) e *Kontakthof* (1978).

De acordo com a informação disponibilizada na página da internet do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, no período a que respeita esta fase, as coreografias e peças que a integram são:

1977

8 - *BLAUBART - BEIM ANHÖREN EINER TONBANDAUFNAHME VON BELA BARTOKS "HERZOG BLAUBARTS BURG"*

Uma peça de Pina Bausch

9 - *KOMM TANZ MIT MIR*

Uma peça de Pina Bausch

10 - *RENATE WANDERT AUS*

Opereta coreografada por Pina Bausch

1978

11 - *ER NIMMT SIE AN DER HAND UND FÜHRT SIE IN DAS SCHLOSS, DIE ANDEREN FOLGEN...*

Uma peça de Pina Bausch, em coprodução com a *Schauspielhaus Bochum*

12 - *CAFÉ MÜLLER*

Uma peça de Pina Bausch

13 - *KONTAKTHOF*

Uma peça de Pina Bausch

1979

14 - *ARIEN*

Uma peça de Pina Bausch

15 - *KEUSCHHEITSLEGENDE*

Uma peça de Pina Bausch

⁴⁹ De acordo com filmagens disponíveis no canal Youtube, com data de 1977, Bausch colocou em cena uma mesa com um gravador de bobine (Demidov, 2017).

- **Mudança por motivação - intercalar 1** – Irrompe durante a segunda fase e refere-se ao período que se inicia em 1980, depois da morte do companheiro de Pina Bausch, em janeiro daquele ano e o nascimento do seu filho em 1981, fruto de uma nova relação, que se estende até à temporada de 1985/86. A vontade que Bausch tinha de fazer sentir que o que importa é aquilo que move as pessoas e não a forma como estas se movem, aplica-se igualmente à sua pessoa: o que a movia era o desejo de que o seu projeto seguisse o caminho que idealizara, ultrapassando cada adversidade. Esta caminhada, acompanhada de alterações na sua vida pessoal, repercute-se na sua obra e na forma como envolve aqueles que a rodeiam: por exemplo, nos ensaios de criação de *Walzer*, em 1982, registados pelo cineasta Wildenhahn, o filho de Pina Bausch participa do processo criativo e o grupo interage com o bebé na sala de ensaios, na fase em que apresentavam as propostas à mãe, Pina Bausch. Contudo, é com o nascimento do filho que a coreógrafa reduz a sua criação anual: “*Creating just one new piece per season began after my son was born* [1981].” (Bausch *apud* Servos, 2008: 233).

De acordo com a informação disponibilizada na página da internet do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, no período a que respeita esta “intercalar 1”, as peças que a integram são:

1980

16 - 1980 – *EIN STÜCK VON PINA BAUSCH*

Uma peça de Pina Bausch

1981

17 - *BANDONEON*

Uma peça de Pina Bausch

1982

18 - *WALZER*

Uma peça de Pina Bausch, em coprodução com o Festival-Holanda

19 - *NELKEN*

Uma peça de Pina Bausch

1984

20 - *AUF DEM GEBIRGE HAT MAN EIN GESCHREI GEHÖRT*

Uma peça de Pina Bausch

1985

21 - *TWO CIGARETTES IN THE DARK*

Uma peça de Pina Bausch

- **3ª Fase:** Período compreendido entre 1986 e 1998 – Inicia-se com *Viktor* (1986) e é o período que marca a produção a partir de ‘residências artísticas’, em várias cidades de países diferentes. Esta designação é, contudo, pouco utilizada, já que este período parece ser encarado como curtos períodos de passagem, para tornar possível a coprodução, sem se dar a verdadeira importância às experiências locais e ao que essas vivências podem representar no imaginário e na memória afetiva de cada bailarino-ator, ou bailarina-atriz e consequente colaboração. Este período inicia-se com a peça *Viktor* (1986) criada a partir da cidade de Roma. “*This getting to know the unknown, sharing it and experiencing it without fear started in Rome. It all began then with Viktor* [realce nosso].” (Bausch, 2007: para. 76). Este é o período em que se iniciam, de forma ainda mais acentuada, as produções com forte perfil intercultural, devido, não só à diversidade cultural dos indivíduos que colaboram no processo criativo, mas também à diversidade cultural dos locais em que desenvolvem o trabalho de pesquisa, em ‘residência artística’. O fenómeno da transculturalidade ganha relevância onde, esteticamente, vamos encontrar elementos criados pela motivação de indivíduos de múltiplas origens e diferentes culturas. O grupo de Pina Bausch é constituído por indivíduos de mais de uma dezena de países diferentes, com morada em Wuppertal/Alemanha (vd. Quadro: 3.1); desloca-se por um período de tempo para um outro país, para ali, junto da comunidade local fazer pesquisa de campo, etnográfica, que depois trabalha e, na sua linguagem artística (movimento, falas, gestos, interação com o público, ou silêncio) expõe à líder, Pina Bausch, cabendo a esta aceitar, ou rejeitar as propostas, trabalhá-las e compô-las numa sequência que é da sua escolha e responsabilidade, com figurinos e músicas que, tendo feito parte da recolha efetuada pelos seus colaboradores, fazem agora parte dos elementos de que dispõe para construir a sua próxima peça.

De acordo com a informação disponibilizada na página da internet do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, o período a que respeita esta fase, integra peças e um filme, que são:

1986

22 - *VIKTOR*

Uma peça de Pina Bausch, em coprodução com o Teatro Argentina, Roma

1987

23 - *AHNEN*

Uma peça de Pina Bausch

1989

24 - *PALERMO PALERMO*

Uma peça de Pina Bausch, em coprodução com o Teatro Biondo, Palermo e *Andres Neumann International*

1990

25 - *DIE KLAGE DER KAISERIN*

Filme por Pina Bausch

1991

26 - *TANZABEND II*

Uma peça de Pina Bausch, em coprodução com o Festival de Outono, Madrid

1993

27 - *DAS STÜCK MIT DEM SCHIFF*

Uma peça de Pina Bausch

1994

28 - *EIN TRAUERSPIEL*

Uma peça de Pina Bausch, em coprodução com o *Wiener Festwochen*, Áustria

1995

29 - *DANZÓN*

Uma peça de Pina Bausch

1996

30 - *NUR DU*

Uma peça de Pina Bausch, em coprodução com a Universidade da Califórnia, Los Angeles; a Universidade do Estado de Arizona; a Universidade da Califórnia, Berkeley; a Universidade do Texas, Austin, nos Estados Unidos da América e a *Darlene Neel Presentations* e *Rena Shagan Associates, Inc.* e *The Music Centre Inc.*

1997

31 - DER FENSTERPUTZER

Uma peça de Pina Bausch, em coprodução com a Sociedade do Festival de Artes de Hong Kong e o Goethe-Institut Hong Kong

- **Mudança por motivação - intercalar 2** – Irrompe durante a terceira fase e refere-se ao período compreendido entre 1998 e 2009 – Inicia-se com *Masurca Fogo* (1998), a produção criada a partir da ‘residência artística’ em Lisboa/Portugal, em setembro de 1997, e que é apontada, por muitos autores, como um marco na criação artística do *Tanztheater Wuppertal*. Questionada sobre esta diferença por ocasião da estreia de *Masurca Fogo*, em Paris, em maio de 1999, um ano depois da sua estreia mundial, Pina Bausch responde a uma jornalista: “*Je ne savais pas qu’une chose aussi forte était enfermée en moi. J’en suis surprise moi aussi. J’ai ressenti fortement avec ce spectacle une énergie nouvelle et c’est sorti comme ça.*”⁵⁰ (Bausch *apud* Boisseau, 1999). Pina Bausch e a sua equipa não ficaram indiferentes à luz de Lisboa, nem à receção naquela cidade:

*La residencia se realizó en septiembre, cuando empieza a llegar el otoño, pero ese año había sol, sol, sol. En mi vida personal hubo cambios drásticos y esos días entrañables fueron un alivio, también entre Lisboa y mi vuelta a Wuppertal viví un adiós doloroso, de esos que sirven para abrazar la vida con toda su intensidad. De todas las piezas en que asistí a Pina, Masurca Fogo es mi favorita. (Martinez-Ríos *apud* Rivas, 2014: 343)*

No período que corresponde a este último intervalo temporal, Pina Bausch produz onze novas peças e faz duas recriações, que aqui consideramos, da peça *Kontakthof* (1978) nas versões para “maiores de 65” (2000) e para “maiores de 14” (2008). Destas onze novas peças, oito são fruto de ‘residências artísticas’, em oito cidades diferentes: em 1999, *O Dido*-Roma/Itália; em 2000, *Wiesenland*-Budapeste/Roménia; em 2001, *Água*-S.Paulo/Brasil; em 2003, *Nefés*-Istambul/Turquia; em 2004, *Ten Chi*-Saitama/Japão; em 2005, *Rough Cut*-Seul/Coreia; em 2007, *Bamboo Blues*-Índia; em 2009, *...Como el mosquito en la piedra, ay si, si, si...*-Santiago do Chile/Chile. Estas oito peças constituem mais de cinquenta por cento do total das obras que produz em ‘residência artística’, entre 1986 e 2009. É também nesta terceira fase que a Companhia admite mais bailarinos, gerando, por isso, maior empregabilidade.

⁵⁰ Tradução da autora: “Eu não sabia que algo tão forte estava trancado dentro de mim. Estou surpresa também. Eu senti fortemente com este espetáculo uma nova energia e saiu assim.” (Bausch *apud* Boisseau, 1999).

De acordo com a informação disponibilizada na página da internet do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, no período a que respeita esta “intercalar 2”, as coreografias e peças que a integram são:

1998

32 - *MASURCA FOGO*

Uma peça de Pina Bausch, em coprodução com a *Expo '98* Lisboa e o Goethe-Institut Lisboa

1999

33 - *O DIDO*

Uma peça de Pina Bausch, em coprodução com o Teatro Argentina em Roma e *Andres Neumann International*

2000

34 - *KONTAKTHOF*

Mit Damen und Herren ab „65“
Uma peça de Pina Bausch

35 - *WIESENLAND*

Uma peça de Pina Bausch, em coprodução com o Goethe-Institut Budapeste e o Théâtre de la Ville, Paris

2001

36 - *ÁGUA*

Uma peça de Pina Bausch, em coprodução com o Brasil, o Goethe-Institut São Paulo e Emilio Kalil

2002

37 - *FÜR DIE KINDER VON GESTERN, HEUTE UND MORGEN*

Uma peça de Pina Bausch

2003

38 - *NEFÉS*

Uma peça de Pina Bausch, em coprodução com o Festival Internacional de Teatro de Istambul e Fundação de Cultura e Artes de Istambul

2004

39 - *TEN CHI*

Uma peça de Pina Bausch, em coprodução com a Prefeitura de Saitama, a Fundação das Artes de Saitama, Japão e o Centro Cultura Nipónico

2005

40 - *ROUGH CUT*

Uma peça por Pina Bausch, em coprodução com o Centro de Artes LG e o Goethe-Institut Seul, Coreia

2006

41 - *VOLLMOND*

Uma peça de Pina Bausch

2007

42 - *BAMBOO BLUES*

Uma peça de Pina Bausch, em coprodução com o Goethe-Institut Índia

2008

43 - *SWEET MAMBO*

Uma peça de Pina Bausch

44 - *KONTAKTHOF*

Mit Teenagern ab '14'

Uma peça de Pina Bausch

2009

45 - *...COMO EL MUSQUITO EN LA PIEDRA, AY SI, SI, SI ...*

Uma peça de Pina Bausch, em coprodução com o Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil, no Chile e o apoio do Goethe-Institut Chile, em cooperação com *Andres Neumann International*

No descritivo acima pudemos verificar, de forma esquematizada, quais as peças do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* e cada uma das fases que, em nossa opinião, integram. Contudo, para podermos perceber a diversidade cultural que acompanha o quadro temporal de criação das obras, sabendo que, à presença de Pina Bausch além-fronteira germânica, se associava, através de uma disponibilidade para empregar novos elementos, a realização de audições nas cidades onde se apresentava a público, organizámos, no quadro 3.1 a informação relativa à naturalidade dos bailarinos-atores e das bailarinas-atrizes que, em 2009, por altura da sua morte, ainda faziam parte do elenco, assim como as datas em que

chegaram a Wuppertal, constituindo-se a terceira fase o período de maior número de admissões e maior diversidade cultural.

Quadro: 3.1
Origem dos bailarinos-atores e bailarinas-atrizes que faziam parte do elenco do *Tanztheater Wuppertal*, ou com ele colaboravam, em 2009

N.º	Naturalidade	Data de chegada a Wuppertal	Fases e Períodos intercalares
1	França	1973	1ª fase
2	Austrália	1973	1ª fase
3	França	1973	1ª fase
4	Marrocos	1979	2ª fase
5	Espanha	1980	1º Período intercalar
6	França	1981	1º Período intercalar
7	Alemanha	1985	1º Período intercalar
8	EUA	1986	3ª fase
9	Austrália	1988	3ª fase
10	Brasil	1991	3ª fase
11	Itália	1991	3ª fase
12	Brasil	1993	3ª fase
13	Grécia	1993	3ª fase
14	Itália	1993	3ª fase
15	Rússia	1994	3ª fase
16	EUA	1994	3ª fase
17	Alemanha	1995	3ª fase
18	Venezuela	1995	3ª fase
19	Coreia do Sul	1996	3ª fase
20	Colômbia	1997	3ª fase
21	Alemanha	1997	3ª fase
22	Argentina	2000	2º Período intercalar
23	Indonésia	2000	2º Período intercalar
24	Japão	2000	2º Período intercalar
25	Alemanha	2000	2º Período intercalar
26	França	2003	2º Período intercalar
27	Alemanha	2004	2º Período intercalar
28	Itália	2006	2º Período intercalar
29	França	2006	2º Período intercalar
30	Espanha	2006	2º Período intercalar
31	Jugoslávia	2008	2º Período intercalar
32	Tailândia	2008	2º Período intercalar

Fonte: Wenders, Donata & Wenders, Wim (2012). *Pina. Der Film und die Tänzer*. Munique: Schirmer/Mosel. p.256

Este capítulo, necessariamente complexo, não só devido à herança histórica e artística de Pina Bausch, mas também às opções metodológicas e estéticas, que viria a tomar ao longo do tempo, mostrou-nos como os ensinamentos dos mestres influenciam tomadas de posição, mesmo que tal não tenhamos presente, como ficará demonstrado no caso da herança do *Ausdruckstanz* e da dança moderna de Mary Wigman. Uma vez de forma assumida e outras vezes de forma naturalmente consequente, o agora legado artístico de Pina Bausch é não só extenso, mas complexo, envolvendo um largo número de bailarinos e bailarinas, em tempo seus colaboradores.

À longevidade do percurso de Pina Bausch associamos o facto de a coreógrafa ter sido promovida, desde o seu primeiro prémio, como embaixadora cultural do Estado alemão (DAAD e Goethe-Institut, entre outros) que, surgido da depressão do pós-Segunda Guerra Mundial reconhece, no trabalho desta artista, a sua força impulsionadora de renovação cultural, que uma nova Alemanha tanto desejava para se reafirmar. Parece-nos que, por oposição à reação do público no início da sua direção à frente do *Wuppertaler Ballett*, a partir dos anos noventa, o poder descansou numa macro mediação cultural, alicerçada no trabalho por si liderado do *Tanztheater* de Wuppertal.

Neste capítulo foi não só importante darmos a conhecer a herança cultural de Pina Bausch, mas também o que a influenciou e aqueles que, de uma ou de outra forma, tiveram ascendência sobre a sua carreira e as decisões mais importantes da sua vida. Foi igualmente importante conhecer-se o seu percurso à frente do *Tanztheater* de Wuppertal e a responsabilidade social que demonstrou ter, ao lutar pela manutenção da Companhia, defendendo uma programação constante, ao longo de trinta e seis anos, ultrapassando as fronteiras geográficas sempre que necessário. Este aspeto, a que atribuímos relevância significativa, prende-se também com o facto de ter permitido aos membros do elenco que consigo permaneceram, prolongarem a sua atividade profissional como bailarino(a)s, até à idade da reforma que, na Alemanha, se situa nos 63 anos de idade, aspeto que, considerando os limites dos fatores físicos envolvidos, foi largamente ultrapassado, se considerarmos que em Portugal se defende, para o(a)s bailarino(a)s, uma pré-reforma aos 45 anos de idade⁵¹. Esta questão não é só uma questão de ordem estética, a que se associa muitas das vezes juventude e beleza, mas essencialmente uma questão de sobrevivência para estes

⁵¹ Dec.-Lei N.º 491/99 de 9 de novembro, Artigo 3º. Aprovado o “Regime de Bailarinos Profissionais”, a 21 de dezembro de 2018, 41 anos depois da criação da Companhia Nacional de Bailado.

profissionais. Nas fases que entendemos enquadrar a obra de Pina Bausch, encontramos aspetos significativos de tomada de decisões, como a adoção de uma ‘metodologia de incitação’ que culmina no que designamos por ‘criatividade participada’ e que permitiu ao elenco ter participação ativa na criação das obras que a coreógrafa depois assinava. Ainda que não partilhasse a sua autoria, Pina Bausch também não o escondia, referindo-se muitas vezes a ela, publicamente, como colaboração. Tendo, após o nascimento do seu filho, em 1981 criado apenas uma obra original por ano, a coreógrafa promoveu ainda uma aproximação acentuada à população envolvente, levando a comunidade, adolescentes e séniores, para o *Lichtburg*, com eles fazendo contacto, melhor dizendo, partilhando em palco e em película, a peça que criara para a sua Companhia em 1978, intitulada *Kontakthof*. Nos trinta e seis anos à frente do *Tanztheater* de Wuppertal, Pina Bausch desenvolveu um trabalho inédito, à luz de conceitos e princípios que a geração da primeira metade do século XX incrementou e promoveu, de que aqui destacamos o expressionismo alemão, a dança moderna, o teatro épico, o *Tanztheater* e os processos colaborativos de criação artística.

CAPÍTULO 4 – ‘Residências Artísticas’ e transferência cultural

Para podermos compreender melhor os aspetos multi- e interculturais na *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, a predisposição para a ‘criatividade participativa’ intercultural e os fenómenos transculturais na obra da coreógrafa é necessário conhecermos as origens de cada elemento e considerarmos o tempo de trabalho conjunto, dando especial atenção ao equipamento cultural em que trabalharam, o *Lichtburg*, à regularidade com que se apresentaram ao público e à cidade de Wuppertal, escolhida para sua morada. Embora cada um destes aspetos seja, só por si, objeto legítimo de atenção e reflexão, é na relação do seu conjunto que reside a relevância do nosso estudo. Esta realidade relacional assume significativa importância quando sabemos que Pina Bausch levou a sua Companhia além-fronteira germânica para, junto de outros países e povos colher impressões culturais, trabalhá-las e reproduzi-las à sua maneira sobre a forma artística de expressão: *Tanztheater*. Aos períodos em que permaneceu nesses países denominámos ‘residências artísticas’ e é do resultado e do significado da realização destas coproduções internacionais, para intensificar a já existente transferência cultural no processo de criação, que tratamos neste capítulo. Por fim, abordaremos as questões de autoria *versus* coautoria e a problemática que estas levantam, a partir de um processo criativo, larga e repetidamente participado.

4.1 ‘Residências Artísticas’ em coprodução internacional

The dancers hit the town in the name of research. [...] They had a loose brief from Bausch: go where your eyes and ears take you, see who you meet and what you feel. (Wiegand, 2017: para. 2)

Tomámos a Europa e o seu papel colonial como ponto de partida. Durante séculos, cinco, como refere Boaventura de Sousa Santos (De Sousa Santos & Boff, 2013) a Europa desenvolveu e expandiu conhecimento, tomando-se como figura central da produção de ciência. No entanto, tal como proposto por aquele autor, não nos devemos focar nesta ideia, pensando apenas nas rotas marítimas percorridas ao longo do tempo por estes “portadores de conhecimento”, mas antes alargar o seu âmbito, considerando a mobilidade a que assistimos nas últimas décadas, a Norte e a Sul, a Este e a Oeste, pontos cardeais de um mundo em transformação.

Com a forma positivista de fazer ciência aprendemos não só a forte relação entre “sujeito e objeto”, como a separação daquelas ciências que, regendo-se por princípios

diversos das das ciências naturais, entrariam no campo empírico do conhecimento. A consciência filosófica da ciência moderna, que tivera no racionalismo cartesiano e no empirismo baconiano as suas primeiras formulações, veio a condensar-se no positivismo oitocentista. Segundo De Sousa Santos (1987) só há duas formas de conhecimento científico – as disciplinas formais da lógica e da matemática e as ciências empíricas segundo o modelo mecanicista das ciências naturais – e as ciências sociais nasceram para ser empíricas (De Sousa Santos, 1987a). Separadas das artes, das humanidades e da religião, as ciências sociais viram, no século XX, o seu campo de reflexão epistemológica alargado à “[...] análise das condições sociais, dos contextos culturais, [e] dos modelos organizacionais da investigação científica [...]” (*idem*: 11). De Sousa Santos ilustra esta sua forma de pensar a desconstrução da produção europeia do apuramento da verdade científica com um alargamento, não só a outras disciplinas e ao seu âmbito de estudo, mas também a outras culturas. Neste sentido, a relação que se estabelece entre ciência e cultura, nomeadamente através de manifestações artísticas e da sua contribuição para suportes teóricos, leva-nos a compreender melhor a crescente necessidade de uma discussão alargada na academia e a partir dela, conseguida também, no caso da Dança, através da realização sistemática de eventos científicos, sobretudo na última década, em que se realçam os aspetos práticos e teóricos desta disciplina artística. Como exemplo apresentamos aquele que resultou no livro *Dance [and] Theory*, um trabalho coordenado por Gabriele Brandstetter e Gabriele Klein (2012), por tratar das questões que aqui nos interessam: a mobilidade, a consequente interação entre indivíduos e as alterações socioculturais que daí advêm. Um evento onde

The panels hold a wide spectrum of discussions related to and within dance [and] theory, choreography, politics, geopolitical mobilization and social change; the multitude of angles that alter the conditions for artists and scholars. The choreographers/dancers in their lived contexts and social relations, the body/subject in its own corporeality and materiality is at core (even if not vocally so). (Olsson, 2013: 1-2)

Com este exemplo, pretendemos alertar para a preocupação ora alargada a áreas que importam aos bailarino(a)s e coreógrafo(a)s, nomeadamente áreas sociais, para além dos aspetos ligados à aprendizagem e *performance* da Dança, no âmbito do caminho percorrido pelas artes e, no caso em estudo, no âmbito das relações interculturais. Há, no entanto, que lembrar que não podemos olhar a Europa como o centro de produção e difusão de conhecimento, ignorando o que acontece à sua volta. Com a descolonização a que se assistiu durante o século XX, o mundo apercebeu-se de que há, para além do povo colonizado, um

saber nativo que importa estudar, reconhecer, compreender e legitimar. Para tal, contribui o debate que Avtar Brah nos dá a conhecer através da “[...] análise das interconexões entre racismo, classe, gênero, sexualidade ou qualquer outro marcador de “diferença” [...]” (Brah, 2006: 331) e a certeza da necessária reflexão sobre a “[...] problemática da subjetividade e identidade para compreender a dinâmica de poder da diferenciação social.” (*idem*: 332). Feito este pequeno introito, vejamos como se posiciona, perante esta realidade social, o trabalho do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*.

O grupo de Teatro-dança intitulado *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* iniciou o seu percurso em 1973, como *Ballet de Wuppertal* sob a liderança de Pina Bausch, com cerca de trinta elementos de múltiplas origens, alguns dos quais ainda ali permaneciam em 2017. Ao considerarmos a diversidade cultural do grupo e a singularidade de cada origem, em que as dinâmicas sociais se refletem através das condições comuns, como a formação em Dança, o corpo como elemento mediador de comunicação e o convívio num espaço físico circunscrito, os aspetos interculturais espelharão essa dinâmica pela partilha de espaço e funções, por tempo considerado suficientemente longo para que tal se registre. Desta estreita relação resultaram uniões e filhos: Dominique Mercy e Malou Airaud, ambos de origem francesa, estão ligados ao grupo desde 1973 e são pais de Thusnelda Mercy, também bailarina-atriz na Companhia. No filme *PINA. Dancem, dancem ou então estamos perdidos*, de Wim Wenders, Thusnelda faz o seguinte depoimento: “Sendo filha do Dominique e da Malou, fui a primeira criança da Companhia. Cresci com o “*Tanztheater*”. A vida sem a Pina... Não sei o que isso é.” (Neue Road Movies *et al* & Wenders, 2011).

Por ‘residências artísticas’, de cujo duplo vocábulo já demonstrámos a pertinência de se colocar entre aspas simples, entendemos o período em que um determinado grupo se concentra num espaço físico circunscrito para individual ou coletivamente, trabalhar na criação de uma nova produção artística. No caso da *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, tal aconteceu com parcerias entre o Goethe-Institut⁵² (do local onde se realizava a residência) e uma, ou mais, entidades locais (públicas ou privadas) no período que decorreu entre 1986 e 2009, em 14 cidades, de 13 países diferentes, onde se incluem Lisboa e Portugal.

⁵² O Goethe-Institut foi o principal parceiro económico das coproduções do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, nomeadamente a nível da sua representação em cidades no exterior da Alemanha, onde está sediado. Esta instituição tem uma presença constante e relevante no apoio e difusão do que se considera representativo da cultura alemã.

Desta movimentação, do trabalho efetuado e das relações que se estabeleceram entre os membros do grupo e entre estes e as cidades por onde passaram resultou um processo de partilha (inter)cultural na criação de novas produções, liderado, no caso em estudo, pela bailarina e coreógrafa Pina Bausch. Se considerarmos a distribuição espaço-geográfica destas ‘residências artísticas’ e a premissa de esperança nas decisões dos povos, percebemos como é que Bausch se afirma para além do contexto artístico em que se integra. Vejamos como exprime a responsabilidade cosmopolita de pertença comum a um único mundo:

O medo sempre existiu nos meus espectáculos, mas antigamente era outro, mais pessoal, relacionado com os próprios problemas do indivíduo na sociedade. Agora, este medo tornou-se colectivo e fundamental. **É o medo de toda a humanidade, condicionada pelo perigo permanente de uma guerra nuclear e por um futuro social que se apresenta bem sombrio.** [realce nosso]. Nenhum país está excluído. O que importa é que ainda haja esperança e que os povos saibam não se destruir e preservar o universo. (Bausch *apud* Coelho, Sasportes & De Assis, 1994: 148)

É no trabalho desenvolvido por Pina Bausch, pelo seu elenco e as equipas responsáveis pela seleção musical, pelos cenários e adereços e pelos figurinos, que se inspiraram na observação das cidades e interação com estas, de lugar em lugar, a partir de um ponto a que sempre retornaram (a cidade de Wuppertal, na Alemanha) e no despertar de memórias geradas pelas novas experiências vividas, que nos iremos focar para explicar a importância das ‘residências artísticas’ e a especificidade da obra *Masurca Fogo*.

O estudo e análise das dinâmicas conseguidas no seio e a partir da Companhia, onde a diversidade teve um papel importante, vão ajudar-nos a compreender não só a pertinência da interculturalidade projetada na obra, como a relevância de esta se constituir a partir de um grupo de trabalho multiétnico e multicultural. A mobilidade a que obrigou e obriga os bailarinos-atores e as bailarinas-atrizes a saírem do seu círculo familiar e profissional e viajarem até Wuppertal, na Alemanha, sabemos ser um fenómeno transversal a outras artes e a outras cidades. Como exemplo, temos o testemunho do bailarino-ator Daphnis Kokkinos que explica o que aconteceu quando chegou a Wuppertal:

“I was on the train for three days,” he says. “When I arrived, I hadn't shaved, I'd hardly eaten. I was terrified – I didn't know anyone. But I found my way to Pina's studio, knocked on the door, and said, 'Good morning, I'm Daphnis from Crete' [realce nosso].” Bausch held him in a hug (in so far as her tiny body could envelop a 6ft Greek) and let him stay. (Mackrell, 2010: para. 2)

É este abraço cultural que Pina Bausch estende, através de coproduções, a muitas outras pessoas, em muitas outras cidades. Sobre a importância do trabalho desenvolvido nas

‘residências artísticas’, a coreógrafa deixou uma mensagem bem clara, quando, por ocasião da atribuição do *Prémio Quioto 2007*, na categoria de *Arte e Filosofia*, discursou na respetiva cerimónia, em Quioto, a 11 de novembro de 2007:

One of the most beautiful aspects of our work is that we have been able to work in such a variety of countries for so many years. The idea from the Teatro Argentina in Rome of working with us on a piece that was to come about through experiences gained in Rome was of decisive, I could even say fateful, significance for my development and way of working [realce nosso]. Since then almost all of our pieces have come about from encounters with other cultures in co-productions. Be it Hong Kong, Brazil, Budapest, Palermo, Istanbul... and also your own wonderful country [Japão]. Getting to know completely foreign customs, types of music, habits has led to things that are unknown to us, but which still belong to us, all being translated into dance [realce nosso]. [...] Now the co-productions are simply part of the dance theatre. Our network is getting bigger and bigger [realce nosso]. (Bausch, 2007: para. 76)

Esta realidade assume significativa relevância quando sabemos que Pina Bausch levou a sua Companhia além-fronteira germânica para, junto de outros países e povos, colher impressões culturais, trabalhá-las e reproduzi-las à sua maneira sobre a forma artística de expressão, *Tanztheater*. Tendo compreendido a forma adotada de ‘residência artística’, consideremos, na sua análise, a dispersão geográfica da produção que ponteámos no mapa-mundo da figura 4.2. Neste exercício, pudemos observar que na sua localização se destaca uma forte presença ao Centro e a Sul e a Oriente em período (pós)colonial, ora em países que foram colonizadores, ora em países que foram colonizados, realidade que apresentamos no esquema da figura 4.1, organizada por códigos/categorias e que se distribui da seguinte forma: são europeus os 4 países colonizadores, 5 os países que, entre a Ásia e as Américas foram colonizados e 5 outros países, de que se destaca a Itália, na Europa, com 3 coproduções. Para Stuart Hall existe “[...] uma íntima relação entre o ressurgimento da “questão multicultural” e o fenómeno do “pós-colonial”.” (Hall, 2003: 56), quando “vários novos Estados-nação multiétnicos e multiculturais, foram criados” (*ibidem*):

As culturas nativas, deslocadas, se não destruídas pelo colonialismo, não são inclusivas a ponto de fornecer a base para uma nova cultura nacional ou cívica. Somam-se a essas dificuldades a pobreza generalizada e o subdesenvolvimento, num contexto de desigualdade global que se aprofunda [...]. Cada vez mais, as crises nessas sociedades assumem um carácter multicultural ou “eticizado”. (Hall, 2003: 56)

Pina Bausch tinha grande preocupação pelo sofrimento dos povos, já sustentado neste trabalho e confidenciado por pr₃. Este registo, tão importante quanto relevante, se considerarmos a origem dos convites e as ‘residências artísticas’ efetuadas, na medida em

que tal não se regista a Norte e a Ocidente, fator importante se tivermos em linha de conta o acolhimento e recetividade do grupo e do seu trabalho final. Em cidades como Londres e Nova Iorque, onde a aceitação foi inicialmente difícil, não se efetuou nenhuma ‘residência artística’ e outra houve, como Madrid, em que a obra *TANZABEND II* que, em 1991 resultou da ‘residência artística’ naquela cidade, teve pouca aceitação por parte do público (ba₂) e apenas se apresentou duas vezes além da estreia. Foram elas em 1992 e 1993, na cidade de Paris.

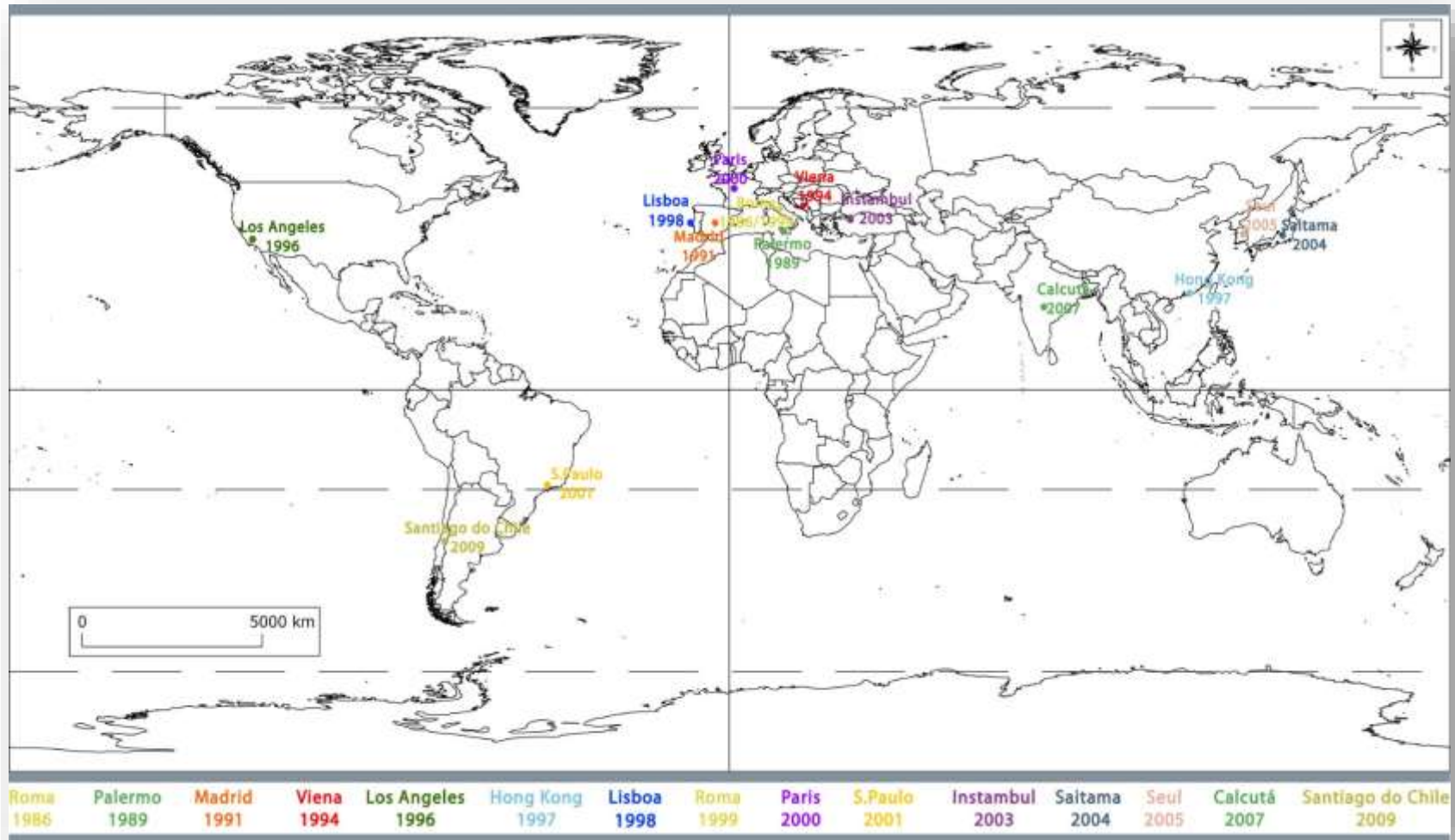
Se, além da mobilidade a que obrigou o trabalho em ‘residência artística’ considerarmos a constituição multicultural do grupo, já mencionada, onde a língua oficial do país de acolhimento não era, numa fase inicial de integração, a língua comum, a inevitável procura identitária aconteceu de forma natural e espontânea, dentro e fora do espaço de trabalho, como denunciou ba₃: “Quando estamos todos à mesa falam-se à vontade três ou quatro idiomas diferentes”. Neste sentido, será importante percebermos em que medida esta realidade multicultural, dentro e fora do grupo, se projetou no trabalho desenvolvido por Pina Bausch e a sua equipa. Vejamos a figura 4.1 abaixo com a relação dos países onde produziu, nomeadamente colonizadores e colonizados.

Figura: 4.1
Output MAXQDA2018 - Codificação para a condição de país colonizador, colonizado ou outro nas ‘residências artísticas’ do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Lista de Códigos	Residências artísticas
<ul style="list-style-type: none"> <ul style="list-style-type: none"> Colonizador <ul style="list-style-type: none"> Espanha França Inglaterra Portugal Colonizado <ul style="list-style-type: none"> Brasil Chile China (Hong Kong) Estados Unidos da América (Califórnia) Índia Outros <ul style="list-style-type: none"> Áustria Coreia do Sul Itália Japão Turquia 	<ul style="list-style-type: none"> 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 3 1 1 15

Fonte: Página da internet do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*
 Retrieved from <http://www.pina-bausch.de> [04.11.2017]

Figura: 4.2
 Mapa-mundo pontado com a localização geográfica de cada uma das 'residências artísticas' realizadas entre 1986 e 2009



Fonte: Página da internet do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*
 Retrieved from <http://www.pina-bausch.de> [04.11.2017]

Neste contexto, um outro aspeto, paradoxalmente barreira e desafio, passa efetivamente pela comunicação, não obstante a Dança poder constituir-se numa linguagem que utiliza o corpo para mediar essa comunicação, através do movimento. Por exemplo, Mary Wigman (1933), bailarina e coreógrafa considerava que “[...] *dance is a language which is inherent, but slumbering in every one of us. It is possible for every human to experience the dance as an expression in his own body, and his own way* [realce nosso].” (Wigman *apud* Huxley & Witts, 2003: 402). Mais recentemente, Franz A. Cramer sustenta que “[...] *dance can be speechless while remaining eloquent. In fact, that might be the truly specific feature of dancers: They do not necessarily need words in order to make themselves understood. They have movement.*” (Cramer, 2003: 82). Nesta dualidade de “discurso e comunicação” e “linguagem e movimento”, de que nos falamos Wigman e Cramer, a que gostaríamos de associar outras competências que consideramos necessárias quando se junta comunicação a interculturalidade, como por exemplo empatia e altruísmo, cabe-nos trazer para a nossa reflexão, por considerarmos significativo, o que neste âmbito promove a UNESCO (2013):

Communication includes language as well as nonverbal behaviour, [realce nosso] which includes everything from use of sounds (paralanguage), movements (kinesics), space (proxemics), and time (chronemics), to many aspects of material culture (food, clothing, objects, visual design, architecture) and can be understood as the active aspect of culture [realce nosso]. (UNESCO, 2013: 12)

Conscientes de que linguagem e comportamento não-verbal são aspetos ativos de uma cultura, então, num grupo em que a proveniência dos seus membros é de várias origens e outras tantas culturas, também a sua linguagem corporal o será, ainda que a formação em Dança, que se constitui num elemento comum promova, em sede de *Lichtburg*, o natural entendimento entre as partes. No âmbito desta discussão, outros autores, como Gabriele Klein, revelam sensibilidade e preocupação no que concerne à adoção da Dança como forma de comunicar, associando-lhe o processo a ‘tradução’ (*translating*). Para Klein (2014), o trabalho desenvolvido pelos bailarinos-atores e bailarinas-atrizes do *Tanztheater Wuppertal*, constitui-se numa verdadeira tradução de mensagem, usando no processo o corpo como mediador das suas ideias e das de Pina Bausch: “Apresentei a Pina o meu movimento e com isto Pina criou uma cena” afirmou Fernando Suels sobre o bailado *Vollmond* (2006), no filme *PINA. Dancem, dancem ou então estamos perdidos* (2011), de Wim Wenders. Neste ato de

corpo-tradutor, *Translation*, como refere Klein, utilizando as próprias palavras de Pina Bausch,

[...] is always a negotiation and mediation between things that are different. [...] is therefore culture, just as culture is a permanent translation. Of course there are many cultural differences, but are also always commonalities [...] It is about finding a language [...] which makes something that has always been there noticeable [realce nosso] [...] It is wonderful when things come together, with all of these different people, [...], then we experience together something unique, unrepeatable [realce nosso]. (Bausch apud Klein, 2014: 27-28)

Neste processo de tradução, que deve ser entendido como: “[...] a combination of physical and mental activities, whereby the mental aspect of practice is registered, ratified, confirmed and observed.” (Klein, 2014: 31), a expressão corporal transforma a informação em arte universal. Quando tanta gente diferente chega a um entendimento, experimenta-se algo único e irrepetível, acreditava Bausch. Esta singularidade e importância é, igualmente, destacada por Ronald Kay, quando afirma que “A notação de uma peça não é fixada de forma abstrata, mas sim unicamente ao vivo, mediante o corpo vivo do grupo e enraizada inseparavelmente e definitivamente nele.”⁵³ (Kay, 1988: 108) – corpo-tradutor munido de competência intercultural, fator que Alvin Fantini considera igualmente importante e define, como uma complexa rede de “[...] abilities needed to perform effectively and appropriately when interacting with others who are linguistically and culturally different from oneself.” (Fantini apud Sinicrope et al, 2007: 1). Contudo, na sua sensibilidade, Bausch estava ciente de que, como as suas peças não se circunscreviam a uma linguagem de movimento e por isso, não-verbal, antes porém possuíam falas em diversas línguas, tinha de solicitar aos seus bailarinos-atores e às suas bailarinas-atrizes um esforço para, quando em *tourneé*, traduzissem os seus textos, como é realçado por Gudrun Norbistrath: “From 1977, the ensemble set off each year on month-long foreign guest appearances; If a piece had a lot of text, the dancers had to learn it in Russian, Portuguese or Japanese. Pina Bausch always wanted people to understand her.” (Norbistrath, 2012: 164). A esta realidade também Kay não foi indiferente, pois defendeu a existência de um código para as peças, afirmando ser o código o próprio desempenho e defendendo que “Peça e encenação coincidem, são

⁵³ Tradução da autora. Texto no original: „Die Notation eines Stückes wird nicht abstrakt, sondern allein in vivo über den lebendigen Körper des Ensembles fixiert und untrennbar von und definitiv in ihm verankert.“ (Kay, 1988: 108).

idênticas.⁵⁴” (Kay, 1988: 108). Por outro lado, a particularidade do ato performativo que coloca o grupo em palco, fora do palco e em interação com o público remete-nos para a necessidade de, neste universo, compreendermos que “[...]colonização, exílio, emigração, errância, contaminação e consequências não intencionais, juntamente com as ferozes compulsões de ganância, desejo e inquietação, [...]” (Greenblatt, 2010: 2) moldam a “história e a difusão da identidade e da língua e não um enraizado sentido de legitimidade cultural” (*ibidem*), como defende Stephen Greenblatt no seu manifesto para a mobilidade cultural.

A questão da língua e da comunicação verbal é igualmente pertinente quando consideramos a realidade daqueles que, não sendo oriundos da Alemanha, se deparavam com igual dificuldade nas falas em língua alemã, quando os espetáculos se faziam naquele país, em Wuppertal, ou noutras cidades alemãs. Vejamos o exemplo abaixo, de uma entrevista a um bailarino e a uma bailarina do elenco, em 2010:

When I ask him [Kokkinos] and Morganti how many languages they have had to learn, the list is astonishing: Mandarin, Cantonese, Portuguese, Brazilian, Korean, Japanese (“that was very hard,” says Kokkinos, “I had to speak three whole pages”), Spanish, Italian, French, German, Dutch, Polish, Russian, English, Turkish, Greek and Hungarian (“that was the worst,” says Morganti). (Mackrell, 2010: para. 12)

A comunicação ganha, em Pina Bausch, tanto mais importância quanto a inter- e transculturalidade de que se reveste: bailarino(a)s de múltiplas culturas, ouvem, registam e comunicam, com movimento e palavra, numa linguagem que procuram lhes seja tão acessível quanto entendível pela plateia, “4ª cortina” ultrapassada por força do conteúdo das peças. A esta realidade Pina Bausch nunca foi indiferente, defendendo-a no que consideramos o seu discurso/depoimento mais emblemático de sempre, por ser autobiográfico, na cidade de Quioto, em 2007:

As a company, too, we are very international. So many different personalities from such a variety of cultures...how we influence each other, inspire each other, and learn from one another. We don't only travel – we ourselves are already a world of our own. And this world is constantly being enriched anew by encounters and new experiences. (Bausch, 2007: para.78)

⁵⁴ Tradução da autora. Texto no original: „Stück und Inszenierung fallen zusammen, sind identisch.“ (Kay, 1988: 108).

Vejam, a título de exemplo, no quadro 4.1, os países e as línguas em que a peça foi traduzida.

Quadro: 4.1
Masurca Fogo – apresentações fora de Wuppertal entre 1998 e 2018

N.º	Ano	Cidade	País	Idioma
1	1998	Lisboa	Portugal	Português
2	1998	Berlim	Alemanha	Alemão
3	1999	Paris	França	Francês
4	1999	Barcelona	Espanha	Espanhol
5	2000	Istanbul	Turquia	Turco
6	2000	Sidney	Austrália	Inglês
7	2000	Palermo	Itália	Italiano
8	2000	S.Paulo	Brasil	Português
9	2001	Hong Kong	China	Mandarim/Cantonês
10	2001	Paris	França	Francês
11	2001	Nova York	EUA	Inglês
12	2002	Londres	Inglaterra	Inglês
13	2002	Tóquio	Japão	Japonês
14	2002	Otsu	Japão	Japonês
15	2003	Seul	Coreia do Sul	Coreano
16	2003	Ludwigsburgo	Alemanha	Alemão
17	2003	Bruxelas	Bélgica	Francês/Flamengo
18	2004	Otava	Canadá	Inglês/Francês
19	2007	Santiago do Chile	Chile	Espanhol
20	2007	Moscovo	Rússia	Russo
21	2007	Taipei	Taiwan	Mandarim/Cantonês
22	2008	Lisboa	Portugal	Português
23	2008	Essen	Alemanha	Alemão
24	2009	Paris	França	Francês
25	2010	Munique	Alemanha	Alemão
26	2012	Toulouse	França	Francês
27	2015	Oslo	Noruega	Noruguês
28	2015	Luxemburgo	Luxemburgo	Francês
29	2015	Antuérpia	Holanda	Holandês
30	2017	Londres	Inglaterra	Inglês
31	2018	Tel Aviv	Israel	Hebraico
	15 anos diferentes	27 cidades diferentes	22 países diferentes	17 idiomas diferentes (possíveis)

Fonte: *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*. Retrieved from <http://www.pina-bausch.de/en/works/complete-works/show/masurca-fogo/> [04.11.2018]

No caso específico da peça em estudo, podemos ainda verificar o espaço geográfico e temporal em que se apresentou fora de Wuppertal e os idiomas em que os textos foram reproduzidos: num intervalo temporal de vinte anos, *Masurca Fogo* foi apresentada em quinze anos diferentes, em vinte e sete cidades, de vinte e dois países, podendo, tendo-se respeitado a prática adotada, ter sido apresentada em dezassete idiomas diferentes - Pina Bausch gostava de lembrar: “[...] *everything that influences us in our co-productions and flows into the pieces also belongs to the dance theatre forever. We take it with us everywhere. It’s a little bit like marrying and then becoming related to one another.*” (Bausch, 2007: para.77).

Neste trabalho de residência além-fronteira (geográfica e cultural) o lugar e a memória a ele associados passam a fazer parte do legado construído pelo(a)s bailarino(a)s que, como defende Leslie Satin “*In performing the self, [...] moves between spheres of memory (personal recollections, muscular reminiscences) and the present moment.*” (Satin, 1997: 37). Satin não deixa dúvidas quanto à importância e à contemporaneidade do papel representativo da culturalidade de cada um(a), para que, como sustentado por Greenblatt, não se permaneça com “um enraizado sentido de legitimidade cultural” (Greenblatt, 2010: 2), mas se desenvolva um sentimento de alteridade e aproximação ao outro.

4.2 Processo criativo e transferência cultural

*Tenho um respeito enorme pela dança e, talvez por isso, não a utilizo muito.
[...] Penso que dentro das pessoas com quem trabalho existe dança,
até quando não se mexem. (Bausch apud Melo, 1998: 100)*

O processo de criação desenvolvido no seio do grupo da *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, aqui considerado entre 1977 e 2009, usufruiu da disponibilidade dos vários elementos envolvidos na construção de cada uma das obras que protagonizaram, partilhando recursos sob a forte liderança de Pina Bausch. A partilha de recursos criativos por parte de indivíduos oriundos de variados países conferiu ao conjunto um espaço em que o diálogo e a partilha de usos e costumes aconteceram de forma espontânea. Não será, por isso, demais lembrarmos o pensamento cosmopolita de Johann Wolfgang von Goethe, a que Stephen Greenblatt se refere quando introduz os aspetos reunidos em “*Cultural Mobility: A Manifesto*”:

“Perhaps people will soon be persuaded,” Goethe wrote in 1826, toward the end of his long life, “that there is no patriotic art and no patriotic science. Both belong, like everything good, to the whole world and can be promoted only through general, free interaction among all who live at the same time.” These words lie at the heart of what Goethe called Weltliteratur, world literature, which he conceived of as a ceaseless process of exchange across the borders of nations and cultures. (Greenblatt, 2010: 4)

Esta ideia, alargada ao processo de criação, percebe a transferência cultural quando a cada um(a) foi solicitado que, com recurso ao mais íntimo do seu ser, encontrasse assim respostas para as perguntas e estímulos lançados pela coreógrafa, utilizando o seu corpo e, sob a forma de movimento, exprimir essa parte de si. Ruth Amarante, brasileira, membro do *Tanztheater Wuppertal* desde 1991, explica esta circunstância, numa entrevista concedida à investigadora, sua conterrânea, Ciane Fernandes:

Everything is very personal. There is lots of personal history in each improvisation. Sometimes it is not easy at all, especially for the new people who enter the company. I still haven't left the hard phase. Perhaps in the next piece it will become easier. But it is very hard. (Amarante apud Fernandes, 2001: 113)

Estas e outras partes, que resultam do contributo de cada um(a) a partir de experiências pessoais, unidas como se constituíssem peças de um *puzzle* criativo, deram origem às novas obras do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, cujo princípio podemos associar à referência de Greenblatt a Goethe, na ideia de que é na livre interação daqueles que vivem numa determinada época que o “[...] processo através do qual textos, imagens, artefatos e idéias são movidos, disfarçados, traduzidos, transformados, adaptados e reinventados no incessante e engenhoso trabalho da cultura.” (Greenblatt, 2010: 4).

Do mesmo modo, o público não fica indiferente às apresentações do *Tanztheater Wuppertal* na medida em que é levado a envolver-se em cada uma das cenas, quer através de um processo de empatia, proporcionado pela própria construção e distribuição cénica, quer por solicitação direta dos bailarinos-atores e das bailarinas-atrizes para a intervenção “em cena”, como referido por Schmidt: “*The Wuppertal dancers speak less with themselves than with the audience: about the big and small things in everyday life, about their problems, their memories, their childhood, death, latterly increasingly also about the poisoning of the environment.*” (Schmidt, 2002: 11).

De outra particularidade se reveste o *Tanztheater* de Wuppertal: uma colagem à forma brechtiana de fazer teatro, distanciando-se de papéis, apresentando-se e tratando-se pelo próprio nome, ‘mostrando-se’ a si próprio, vem reforçar esta nossa ideia da importância da

participação do indivíduo no processo criativo e na *performance*. Vejamos como Roland Barthes se refere a este distanciamento, ou ausência de autor, em Bertolt Brecht:

The removal of the Author (one could talk here with Brecht of a veritable 'distancing', the Author diminishing like a figure at the far end of the literary stage) is not merely an historical fact or an act of writing; it utterly transforms the modern text (or – which is the same thing – the text is henceforth made and read in such a way that at all its levels the author is absent). (Barthes, 1977: 145)

Esta “ausência de autor” na “transformação do texto moderno”, de que nos fala Barthes, trata, em nosso entender, de uma “transferência de autor”. No caso do *Tanztheater* de Wuppertal, a *pluri* contribuição, falada na primeira e terceira pessoa do singular, ou do plural, trata, com isso, igual quantidade de autorias, ou da ausência/transferência delas, se de um autor classicamente concebido estivéssemos a falar, em que alguém só representa outro alguém. É desta forma que chegamos ao que consideramos constituir-se como ‘criação participativa’, que entendemos como parte integrante de um processo em que o criador se apresenta simultaneamente nessa qualidade e como agente participante. A transferência cultural acontece quando os criadores e agentes participativos são, relativamente à sua origem e às experiências de vida de cada um(a), naturalmente diferentes. No decorrer da construção coreográfica intercultural assistimos a uma partilha e troca de histórias de vida, usos e costumes de cada um(a) que, sendo “aprovadas”, integram as peças de Pina Bausch. Por ocasião da apresentação destas, como já visto, o público é também envolvido, revendo-se naturalmente nas pequenas histórias contadas, por força da atitude convidativa e provocatória do elenco.

4.3 *Die neuen Stücke* e as questões de autoria

Em que consiste essa curiosa unidade que designamos por obra? Que elementos a compõem? [...] Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa por autor? (Foucault, 2012: 37)

Die Stücke, as peças, designam-se assim por vontade de Pina Bausch, a partir da criação de *1980 – ein Stück von Pina Bausch* (1980). Importa então refletir sobre a razão pela qual designa Pina Bausch o seu trabalho por “peças” e não apenas por coreografias. “Peça” é uma designação que aproxima a produção da forma teatral de expressão artística:

em língua portuguesa, por exemplo, as expressões utilizadas são “peça de teatro”, para uma produção teatral e “bailado”, se nos referirmos à produção em Dança, ou “coreografia”, se nos referirmos ao seu autor. Pina Bausch cria, concomitantemente, “peças” em Teatro e Dança e assume também o papel de produtora: não conhecemos outra designação para a sua profissão se não a de coreógrafa. Nas suas peças combina movimento e falas numa linguagem própria, que não é só de texto, nem só de Dança, mas de ambas e é por isso que a expressão mais adequada é a de uma produção em *Tanztheater*, como é defendido por Robert Kay que confere à crítica responsabilidade em atribuir às suas “peças” o género de Teatro:

A mania da crítica do bailado e do teatro de atribuir ao *Tanztheater* o género de teatro – uma vez que Pina Bausch entende a linguagem como movimento e assim como dança e dá nesta sua qualidade espaço a ela nas peças –, deve-se a uma confusão muito disseminada entre linguagem e texto⁵⁵. (Kay, 1988: 108)

Às suas peças atribuíram ainda, entre outras, a designação de “manta de retalhos”, “*patchwork*” por cada uma das cenas parecer acontecer sem uma aparente e esperada ligação com a cena que a sucede, ou antecede, mas que, no conjunto, se transformam em partes indissociáveis, processo por outros autores designado como montagem ou colagem. Nós preferimos chamar-lhe ‘composição’, em que ao todo se chega a partir da leitura das partes, como aliás é referido pela própria, numa tradução de Alexandra Carita a propósito do processo de escolha dos contributos do(a)s bailarino(a)s, quando se refere à pesquisa coreográfica efetuada por altura da conceção de *Masurca Fogo*: “[...] 90 por cento daquilo que recolhemos irá desaparecer. Ficarão momentos e cenas que estarão muito perto daquilo que eu sinto, da minha intuição. Pode ser um sentimento, uma palavra. Só depois virá a composição.” (Carita, 1997: 22). Por ‘pontos de viragem’ consideramos os aspetos a partir dos quais se demarcam as criações de Pina Bausch e a sua representatividade dos restantes criadores contemporâneos nas áreas da Dança, do Teatro e do Teatro-dança: as *Neue Stücke*, as novas peças de Pina, representam um ‘ponto de viragem’ na Dança pós-modernista ocidental.

⁵⁵ Tradução da autora. Texto no original: „Die Manie der Ballett- und Tanzkritik, das Tanztheater der Gattung des Theaters zuzuordnen – da Pina Bausch auch die Sprache als Bewegung und deshalb als Tanz versteht und sie in dieser Eigenschaft in ihren Stücken walten läßt –, beruht auf einer allgemein verbreiteten Verwechslung von Sprache und Text.“ (Kay, 1988: 108).

Para Leslie Satin, por exemplo, “*Dance is not always about narrative, nor is it a substitute for narrative, but it gathers together the story of the teller and its mode of telling within the moving body.*” (Satin, 1997: 36). Na sua tese debruça-se sobre o trabalho desenvolvido pelo *Judson Dance Theater* de Nova Iorque, grupo que esteve na génese das iniciativas em *collaborative dance*, a partir do livre trabalho individual.

Para podermos compreender o processo criativo de composição de Pina Bausch teríamos de analisar os recursos utilizados que, no caso em estudo, são os que a coreógrafa usou na criação das suas obras, a partir de 1977, colocando questões aos bailarinos e bailarinas, quer na forma de pergunta, quer pelo ato provocatório e/ou sugestivo de uma expressão, ou palavra. Vejamos, por exemplo, o que solicitava Pina Bausch aquando do processo criativo de *Walzer*, registado em vídeo por Wildenhahn, no *Lichtburg*, local de ensaio, na primavera de 1982:

Pina Bausch - *Just a simple sentence. It doesn't matter what. It can be a question if you like. Any way not a long sentence. Just one to try with, just a simple sentence. But write it down somewhere, so that it's there. You shouldn't change again later. Write it down. Just playing, acting, with gestures. Try to express what you wrote down. You can also make it simpler, even change the order. Do you understand what I mean?*

Jan Minarik [bailarino-ator] - *But not play with the face or [but] with gestures.*

Pina Bausch - *No, not play with the face.*

Jan Minarik [bailarino-ator] - *So, not with behaviour.*

Pina Bausch - *That's right. Don't try to illustrate it by smiling or anything like that. Just see if you can get across us with gestures. What it is. So, let's see if we understand anything.* (NDR, WDR & Wildenhahn, 1983)

Entendemos que, com o envolvimento dos seus bailarinos e bailarinas e independentemente da sua liderança, Pina Bausch tornou-os corresponsáveis pelo produto final. O facto de deixar de estar só neste processo foi tão importante quanto foi o peso da responsabilidade que sentiu quando, no início do *Tanztheater* de Wuppertal, receava desiludir aqueles que esperavam de si todas as decisões: os dirigentes e o(a)s bailarino(a)s. Só depois de enfrentar a rotura, em 1976, após a produção de *Die Sieben Todsünden* [*Os Sete Pecados Mortais*] conseguiu encontrar uma estratégia que, através de estímulos da sua parte, incentivava os bailarinos e as bailarinas a fazerem propostas, construindo as suas peças a partir do conjunto dos contributos seleccionados: “*First I embark on a search. The first thing we do is search for material [...] From the material we develop, I find – I hope – small things with which I can then carefully start to put something together.*” (Bausch *apud* Servos, 2008: 242). Apesar da dificuldade registada no discurso, evidenciado pela forma como

utiliza o “eu” e o “nós”, Pina Bausch reconhece que “[...] *the dancers put in an unbelievable amount of effort – the responsibility that they have for their stories. That plays a major role in our work.*” (*idem*: 241). Já Laura Cull explica-nos que este processo em que se explora a criação coletiva como prática da *performance* “[...] *is defined not simply in terms of a rejection of the (transcendent) figures of “the director” and “the author” but as a practice that constitutes an immanent rethinking of both directing and authorship.* [realce nosso]” (Cull, 2013: 129). No entanto, no caso de Pina Bausch, a liderança não se põe em causa, na medida em que as propostas de movimento não surgem apenas no seio do grupo, para o grupo, mas de cada elemento individualmente, apresentado à sua líder, que depois seleciona e gere de acordo com a ideia que vai construindo e por isso explica: “*Nothing is certain. I start something, and I have no idea where it will take us. The only thing that exists is my dancers.*” (Bausch *apud* Servos, 2008: 242). No entanto, Jean-Laurent Sasportes, um dos bailarinos-atores da Companhia, entrevistado por Marion Meyer, revela a certeza que todos tinham sobre as questões de autoria. À questão colocada por Meyer, “*Did she always decide what would be done and how? Or could one as a dancer also say, actually I think this is more beautiful?*” (Meyer, 2017: 194) Jean-Laurent Sasportes respondeu “*No, not that. She was the one who created the work. [...] She was completely open to listening and trying it out. But she had the final say* [realce nosso].” (Meyer, 2017: 194).

Ainda que Pina Bausch incluísse no processo criativo, os membros do grupo e que fosse sua a última decisão, tal não invalida que se considerem o(a)s bailarino(a)s como coautores, na medida em que estes são não só envolvidos na construção mas também participantes nas peças. Susan Melrose, que se debruçou sobre as questões de autoria em processos colaborativos em Dança, expressa-se assim sobre a necessária sensibilidade que o assunto implica: “*The notion of the dancer as creative artist collaborating with the choreographer, to make a work that will bear the latter's name rather than her own seems to me to have a certain delicacy to it, that we might need to unpick.*” (Melrose, 2018: 29). Na sua longa reflexão sobre o processo de trabalho de uma das produções de Rosemary Butcher avança com uma noção que consideramos ser relevante e pertinente, por atribuir ao trabalho corporal e criativo uma assinatura, que designa como “*a mark of intellectual property and aesthetic ownership*” (*idem*: 31), indo mais longe quando reforçou, com convicção, que as ideias apesar de trabalhadas, continuam a fazer parte de um todo. Melrose escreve assim:

Signature and sensibility are identifiable, 'in the work', as singular, a mark of intellectual property and aesthetic ownership [realce nosso] to which a name is given; but it is also a matter of dispersed and heterogeneous particles, rallied by and impressed into, and partly transformed, and it is these transformed particles, that, in significant part, constitute 'the work', or rather 'the dance work'. (ibidem)

As razões apontadas por Melrose veem reforçar a nossa ideia de que a contribuição individual do elenco para o todo atribui ao trabalho desenvolvido por Pina Bausch, no âmbito do processo criativo das suas peças, igual designação de ‘colaborativo’ que, muito embora não seja uma designação atribuída à autoria das peças (a assinatura não é de ‘Pina Bausch e seus colaboradores’, ou mesmo simplesmente do ‘*Tanztheater Wuppertal*’) é uma realidade a que própria nunca refutou. No seu processo de trabalho, a coreógrafa considerava os seus bailarinos e bailarinas igualmente importantes, como realçado pela própria quando refere que “Estabelec[e] sempre uma relação de igual para igual com as pessoas com quem decid[e] trabalhar. Nunca [se sentindo], nem chefe, nem diretora.” (Bausch *apud* Bentivoglio, 1994: 15). Este sentimento estende-se ao que promoveu entre os seus colaboradores como, por exemplo, sustenta Julie Shanahan,⁵⁶ membro do grupo desde 1988 e ainda em 2017: “*Pina believed every performer was of the same importance,*” says Shanahan. “*I love that. There’s no ‘star quality’ or ‘I’ve got the lead part, so out the way’.*” (Shanahan *apud* Dow, 2016: para. 24). Podemos então avançar com a convicção de Cull, de que “[...] *because an organization has a named director, or a performance a named author, does not mean that immanent, collective creation is not going on* [realce nosso] [...]” (Cull, 2013: 140) e voltarmos ao debate que nos propusemos trazer para a nossa reflexão sobre questões de autoria, lembrando que, como sustentado por Eco, “[...] Todas as partes da obra são vistas não em função dos momentos isolados [...], mas em função do organismo artístico enquanto forma total [...]” (Eco, 2018: 18). O que significa então ser-se autor? No debate que se seguiu à apresentação de uma comunicação por Michel Foucault à Sociedade Francesa de Filosofia (1969), o filósofo Jean Ullmo, participante no debate, exprime-se assim:

[...] o que especifica um autor é justamente a capacidade de alterar, de reorientar o campo epistemológico ou o tecido discursivo, como [Michel Foucault] formulou. De facto, **só existe autor quando se sai do anonimato** [realce nosso], porque se reorientam os campos

⁵⁶ Julie Shanahan (australiana) é casada com Rainer Behr (alemão), bailarino do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, de quem tem dois filhos. Em *Masurca Fogo* brincam com as diferenças de altura de um e outro, para se beijarem e Shanahan diverte-se com a aplicação de uma loção em creme nas pernas do colega/companheiro – na versão original de 1998 é Stephen Brinkman que propõe o *sketch*, onde a brincadeira com o beijo e a diferença de altura não temos conhecimento que aconteça.

epistemológicos, porque se cria um novo campo discursivo que modifica, que transforma radicalmente o precedente. (Ullmo *apud* Foucault, 2018: 86)

Pelo acima sustentado podemos afirmar que, para haver autoria terá de haver diferenças relativamente ao estabelecido e saída do anonimato, com a assinatura de que já se falou. No caso particular do grupo de trabalho do *Tanztheater* de Wuppertal haverá, contudo, e naturalmente, outros fatores associados devido à já mencionada origem diversificada dos membros do grupo, que trarão à sua contribuição, através de processos de interação e partilha, “partículas transculturais”, como lhes chamou Susan Melrose (2018).

Dos exemplos que reunimos, destacámos já a importância das línguas faladas, a que se associa, como defendemos, o papel da comunicação no processo de afirmação da identidade cultural de cada um(a). Numa conversa de Tom Tangney com Wim Wenders sobre o *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, a propósito do filme *PINA Dancem, dancem ou então estamos perdidos* (2010) de sua autoria, Tangney coloca a seguinte questão: “[...] *all these dancers speak these different languages, or their thoughts do. How German is Pina Bausch?* [realce nosso]” (Wenders *apud* Tangney, 2012); a que Wim Wenders respondeu: “*Well, her ensemble isn't German at all. There is a couple of Germans in there. They're 36 dancers, but they are really from all of the world. I counted. They speak all together 18 languages. In the film, we do situate. They are from all continents.*” (*ibidem*). Talvez a pergunta “*How German is Pina Bausch?*” devesse ter sido “*How German is the Tanztheater Wuppertal?*” Estes aspetos, a que Susan Sontag foi igualmente sensível, quando no *television essay*, *A Primer for Pina* coloca a questão “*How German is it? How German is Bausch's work?*” (Sontag *apud* The Channel Four TV Company & Wimhurst, 1984), tentando explicar que as raízes do trabalho desenvolvido no seio do *Tanztheater Wuppertal* são tão relevantes quanto relevante é aceitarmos que desta diversidade de línguas faladas, a que, no caso em estudo, se acrescenta a comunicação através do movimento, utilizando o corpo como mediador e assinatura, se torna, como realçado por Pannewick citando James Clifford “[...] *increasingly hard to conceive of human diversity as inscribed in bounded independent, cultures. Difference is an effect of inventive syncretism.*” (Clifford, 1988 *apud* Pannewick, 2010: 217). Ainda e para reforçar esta ideia da importância da assinatura e autoria que aqui defendemos para o corpo, gostaríamos de acrescentar o facto

de, por um lado, muitos dos contributos serem relativos a circunstâncias do foro íntimo e, por outro, de, na obra, se registar a inscrição do próprio nome⁵⁷.

Como acreditamos ter conseguido demonstrar, as ‘residências artísticas’ assumem particular importância no nosso estudo, não só pelos fatores mobilidade e interculturalidade largamente presentes, mas por a peça a que dedicamos o nosso estudo de caso ser fruto de uma ‘residência artística’, em Lisboa/Portugal. Por outro lado, o assento multicultural a partir do qual se desenvolve, devido à constituição do grupo de trabalho, bem como a ‘criatividade participativa’ de que se reveste, traduz uma natural transferência cultural, tornando a obra criada numa obra naturalmente transcultural devido às transformações que opera, não só no trabalho dos artistas, mas também nos espetadores. Desta realidade presente somos transportados para o complexo universo da autoria, que defendemos dever ser alargada ao elenco do *Tanztheater* de Wuppertal.

⁵⁷ Em *Masurca Fogo* há duas situações em que isto acontece: uma é protagonizada por Cristiana Morganti, com a inscrição na parede do fundo da palavra “CRIS” e outra, por Julie Shanhan com a inscrição no chão, à boca de cena, com a palavra “JULIE”.

PARTE III
A ESCOLHA DO *FESTIVAL DOS 100 DIAS DA EXPO'98*

CAPÍTULO 5 – *Masurca Fogo*: o caso em estudo

*Masurca Fogo*⁵⁸, peça aqui em estudo, criada a partir de uma ‘residência artística,’ em Lisboa é considerada a diversidade cultural do grupo e a metodologia adotada por Pina Bausch para construir cada uma das suas peças, envolvendo cada elemento do elenco, também palco de inter- e transculturalidade. Quando utilizamos a expressão “palco de inter- e transculturalidade” queremos realçar o facto de, neste caso em particular, registarmos participações com momentos na fase de produção e na obra final, que refletem essa pluralidade cultural, conseguida a partir do contributo dos bailarinos e bailarinas que integravam, na altura da sua criação, o *ensemble* do *Tanztheater* de Wuppertal.

À parte o programa organizado pela equipa de produção, em Lisboa, com espetáculos e visitas a locais carismáticos ou típicos, Pina Bausch dava aos seus bailarinos e bailarinas total liberdade para pesquisarem na cidade, estendendo essa faculdade à colaboração que depois lhes solicitava: que com ela partilhassem, traduzidos em forma de movimento, mímica ou falas, o que lhes havia despertado a atenção, ou que, de alguma forma, lhes teria estimulado, na sua memória afetiva, histórias vividas. Estes momentos não se cingiam apenas a uma recolha etnográfica, mas também a um estímulo que lançava através de frases curtas, ou palavras, com a mesma finalidade de, a partir dali e utilizando o corpo como elemento central de comunicação, registar dinâmicas que traduziam emoções através do movimento. Esta partilha não se restringia apenas ao que viam e ouviam, mas também ao que esses momentos despertavam em cada um. Em *Masurca Fogo* encontramos múltiplos aspetos interculturais, desde o título, ao cenário e adereços utilizados, às imagens projetadas em fundo, aos gestos, falas e movimentos, que cuidadosamente analisámos e que, considerando-se a mudança operada na abordagem criativa de Pina Bausch, que neste estudo considerámos como “Mudança por motivação – intercalar 2”, tornam a peça um objeto transcultural.

⁵⁸ Coprodução entre o *Tanztheater* de Wuppertal e o *Festival dos 100 Dias*, da *Expo '98* de Lisboa.

5.1 *Masurca Fogo*⁵⁹ uma produção intercultural participada a partir de Lisboa

[...] sentia[-se] [António Mega Ferreira] bastante feliz por Pina Bausch ter aceiteado o seu projecto, proposta que surgiu de uma ideia de Maria João Seixas. (Ferreira e Sousa, 1997)

Tal como algumas das peças que antecederam a criação de *Masurca Fogo*, a partir de coproduções estabelecidas com múltiplas cidades e instituições, de diferentes países, também *Masurca Fogo* resultou de um convite para que Pina Bausch criasse uma nova peça, tendo, neste caso em particular, Lisboa como tema central. Este convite partiu da organização do *Festival dos 100 Dias* (12.02.1998-21.05.1998) da *Expo '98*, que teve por tema *Os Oceanos, um Património para o Futuro*.

A 11 de setembro de 1997, a imprensa portuguesa recebeu um convite para uma ‘conferência de imprensa’ que teria lugar no Hotel Tivoli, em Lisboa, a 12 de setembro, às 10h30mins., com a presença de Pina Bausch e Peter Pabst, por parte do *Tanztheater Wuppertal*, António Mega Ferreira, por parte da administração da *Expo '98* e Gabriela Cerqueira, por parte da direção executiva do *Festival dos 100 Dias*. No convite⁶⁰ podemos ler:

A coreógrafa e bailarina alemã **Pina Bausch** encontra-se em Lisboa com cerca de 30 elementos da sua companhia de bailado - o Wuppertal Tanztheater - a recolher elementos para a preparação do espectáculo a apresentar no Centro Cultural de Belém nos dias 11, 12 e 13 de Maio do próximo ano [1998], no âmbito do **Festival dos Cem Dias**. Trata-se de uma criação que terá Lisboa como tema central. (*Expo '98*, fax, setembro 11, 1997)

A Pina Bausch e à sua equipa foram cedidas as instalações da Companhia Nacional de Bailado, à Rua Serpa Pinto, em Lisboa, onde trabalharam durante cerca de três semanas, entre 2 e 20 de setembro de 1997⁶¹ e onde Fernando Lopes registou uma parte dos momentos, que integraram depois o documentário *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998). *Masurca Fogo* foi a designação atribuída à peça, criada a partir de um processo de pesquisa etnográfica levada a cabo pelos bailarinos-atores e pelas bailarinas-atrizes do *Tanztheater Wuppertal* que, no período da ‘residência artística’ em Lisboa, se passearam por locais

⁵⁹ No Anexo B deste estudo disponibilizamos a ficha técnica de acordo com a informação na página da internet da *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*.

⁶⁰ No Anexo C deste estudo disponibilizamos uma cópia do respetivo convite, enviado pelo Gabinete do Porta-voz da Administração da *Expo '98*.

⁶¹ No Anexo D deste estudo disponibilizamos uma cópia da respetiva nota de imprensa.

típicos da cidade e seus arredores, se sentaram em esplanadas e outros lugares, observando e ouvindo os transeuntes, assistiram a espetáculos, contactaram com artistas portugueses de renome internacional, como Amália Rodrigues e frequentaram bares, como o bar de música africana, B.Leza e restaurantes e esplanadas locais. Irene Martínez-Ríos, mexicana, membro da equipa de produção de Pina Bausch, refere-se assim a *Masurca Fogo*:

[...] *Amo entrañablemente Masurca Fogo que, siendo inspirada en Lisboa, tiene un título africano. En esta pieza Pina alcanza un punto muy alto en el cuestionamiento a la vida y la cultura europea, pone sobre la mesa con un respeto inmenso la migración africana en Portugal que es finalmente todas las migraciones y las migraciones, tú también lo puedes constatar, son en esencia el origen de todo el desarrollo humano.* [realce nosso] (Martínez-Ríos *apud* Rivas, 2014: 346)

No seu depoimento, Martínez-Ríos fala de um momento importante do “questionamento da vida e da cultura europeia”, que tem por fundo uma Lisboa das migrações e que traz à discussão o período (pós-)colonial, a mobilidade africana e o hibridismo cultural, refletido a partir de uma forte presença mestiça no quotidiano lisboeta. Já a componente vídeo da peça ilustra momentos musicais numa plantação de bananeiras, em Cabo Verde (Fazenda da Achada – São Tiago), sem uma única imagem da cidade de Lisboa, mas dos seus arredores, onde não foi esquecida a viagem de autocarro à Herdade dos Palha; onde, por sugestão da banda sonora, o espetador é levado a acompanhar a forte corrida do que sugere ser uma manada de touros; e onde a presença de flamingos nos transporta para a apaziguadora paisagem da Lezíria Ribatejana. Tem dois fados na sua seleção musical e é construída a partir de pequenos retratos e memórias, fruto do trabalho desenvolvido pelo(a) bailarino(a)s.

Não estamos, portanto, perante imagens que mostram uma Lisboa à beira Tejo, em que os monumentos acompanhariam qualquer descrição histórica da cidade, as largas avenidas e alamedas contrastariam com as ruelas dos bairros típicos de uma Lisboa de outros tempos, e nem mesmo a tão badalada luz e o céu azul de Lisboa aparecem ali refletidos. Mas estamos, sim, perante uma cidade onde não passam despercebidos os modos e os hábitos da população e uma forte presença de herança colonial, com constantes referências a Cabo Verde⁶², quer

⁶² Uma nota histórica de interesse para o estudo sobre Cabo Verde: “[...] foi num quadro pluri-étnico, de europeus e africanos, de categorias sociais diferentes, num ambiente natural estranho e até hostil aos povos de origem, que se moldou a Cultura Cabo-verdiana. Se na formação geral da massa populacional cabo-verdiana, os portugueses eram maioritários, no inicial contingente europeu estiveram também nas ilhas de Cabo Verde castelhanos, franceses, ingleses, genoveses e elementos de outras nações europeias. De igual forma, nos

através de imagens, quer através da música e da dança⁶³, quer através de algumas cenas mais teatrais, em que o Brasil também está presente, não só nas referências musicais, mas também na clara alusão à favela, qual bairro da lata, de uma Lisboa tão pouco retratada. É um retrato onde o humor releva a situação e onde não é descuidada a alusão ao mar, em que as batidas das ondas nos transportariam para qualquer praia para lá da beira-rio da cidade. Que Lisboa é esta que é apresentada ao mundo, por *Masurca Fogo*? Ana Marques Gastão, considera que

[...] ninguém do público resiste na procura de identificação possível. [...] Rejeita-se então, por comodismo, a barraca que os intérpretes constroem no palco com a imensa felicidade para lá dentro acabarem a dançar, as rixas de rua, o lixo, o sórdido; e a Lisboa excessivamente caboverdiana de Pina, ainda que África sejamos nós, hábeis na plasticidade social, empurrados pelos «exageros» da carne para miscigenação, o que não quer dizer que envergonhadamente racistas. (Gastão, 1998c)

A própria Pina Bausch não explicava e nenhuma explicação estaria acessível a partir de qualquer um dos membros da sua equipa, ou parte da estrutura do *Tanztheater* de Wuppertal. Esse papel, defendia, seria sempre algo que caberia ao espetador. Dizia mesmo que as suas peças eram para ser vistas e não explicadas, o que em nosso entender faz todo o sentido, na medida em que uma explicação prévia das peças pode condicionar outras leituras e essa era uma liberdade que valorizava conceder ao seu público. Leia-se, por exemplo, o testemunho de Raimund Hoghe, seu dramaturgo durante uma década, por ocasião da estreia de *Keuschheitslegende* (1979) [Lenda da Castidade]: “*She [...] asked me to write something for their programme for the premiere of the piece. She warned me that she didn't want too much spelt out about the intention of the work [realce nosso] or be too explanatory or*

povoadores de origem africana participaram igualmente várias etnias, pelo que todos eram assim portadores de hábitos e costumes muito diferentes.” (Carita, 2008, aula 9, ponto 1, para.1).

⁶³ A ilha do Fogo foi, depois de Santiago, a segunda ilha do arquipélago a ser povoada. “O cultivo da música em Cabo Verde é referido pouco tempo depois do povoamento, como cita logo nos meados do século XVII o padre António Vieira, que passou por Cabo Verde ao redor de 26 de Dezembro de 1652, referindo os cónegos da sé da Ribeira Grande como “negros como azeviche”, mas “muito doutos e bons cantores”. Já então, por certo, se juntavam as qualidades de ritmo adquiridas no passado africano com as formas de canto vindas da Europa. O mesmo se passaria, entretanto, com os instrumentos musicais, parte herdados de África, parte da Europa e, outros, ainda obtidos por combinação [...]” (*idem*, ponto 5, para.1). Outros autores há que referem a particularidade de, na ilha do Fogo haver uma variante da mazurka denominada *rabolo* (Ribeiro, 2012). Contudo, de acordo com a bibliografia consultada, as referências aprofundadas sobre esta variante apontada dizem respeito ao facto de se lhe ter associado um poema: “Na sua adaptação à Ilha do Fogo, a mazurka acabou por sofrer alterações de enriquecimento, ao ser dotada de uma letra.” (Tavares, s.d.: 51) que, segundo o mesmo autor, alude “[...] a um emigrante chegado dos Estados Unidos da América e que se auto-alcunhou de “Rabolo de Nha Culélé.” (*idem*: 100). Embora a forma como a mazurka é dançada nas ilhas de S.Nicolau e Fogo seja coreograficamente idêntica, nesta última e concretamente o exemplo em estudo, quando é dançada descalça e em deslize, regista-se uma acentuação sobre o pé dianteiro, como se estivesse a fazer pressão, podendo apresentar-se como um elemento (realçado por Pina Bausch) representativo desta diferença coreográfica.

render any meaning to the piece that the audience was about to see.” (Hoghe & Weiss, 2016: 203). Esta prática adotada resistiu no tempo e, efetivamente, nenhum dos programas a que tivemos acesso de espetáculos realizados na cidade de Wuppertal, explicam a peça a que se referem: podem encontrar-se fotografias, a ficha técnica, o elenco e pouco mais. É informação sem interpretação, o mesmo não acontecendo nos espetáculos fora daquela cidade e da responsabilidade dos promotores locais, como aconteceu em Lisboa (1998), com textos complementares de José Sasportes e Fernando Lopes.

O elenco do *Tanztheater Wuppertal*, embora residente em Wuppertal/Alemanha é oriundo de vários países e, nesta medida, como já referido, de constituição multicultural. O trabalho que desenvolveu para a produção de *Masurca Fogo*, antes de ser integrado na peça, passou, por um lado, por um olhar individual sobre o mundo que rodeia o(a)s bailarino(a)s e, por outro, sobre uma busca nas memórias mais afetivas do(a)s bailarino(a)s, a que recorreram na sequência do que iam vivenciando. Fernando Suels (venezuelano), por exemplo, recorda as iguarias venezuelanas, tal como Nazareth Panadero (espanhola), as conversas com a avó; Julie Shanahan (australiana) a sua professora de dança; e, Regina Advento (brasileira) os animais que a família criara e a aprendizagem de uma nova língua, a alemã. A participação ativa destes elementos na criação e apresentação da peça ao longo de mais de uma década, torna-os não só cúmplices da temática intercultural encontrada, como parte desta, na medida em que não só para isso contribuíram, como nela participaram e dela fizeram parte. É destes aspetos que de seguida trataremos.

5.1.1 O título da peça: *Masurca Fogo*

Foi a última coisa que nos enviou (pr₃)

Masurca Fogo foi o nome atribuído, por Pina Bausch, à peça que resulta da ‘residência artística’, em Lisboa. É importante a sua análise, por não se constituir como uma frase, ou expressão, antes, porém, ser composto por duas palavras, sem ligação aparente: “Masurca”, que remete para um género musical de origem polaca dançado em Cabo Verde⁶⁴; e “Fogo”,

⁶⁴ A “Rota da Música”, assim denominada por ser relativa ao percurso de composição e prática musical, a par de outras rotas, como a do açúcar, permeabilizou o comércio de escravos, de mercadoria e de outras

o nome de uma das ilhas daquele arquipélago de origem vulcânica, que tem significativa presença imagética na obra, cujo cenário é constituído por uma única peça, que simula rocha/lava de vulcão e cuja criação é explicada assim, pelo próprio cenógrafo:

Pina came by once again and had a look at what I had come with...she seemed somewhat impatient. "I was not expecting that", she mumbled gruffly and left. [...] after the third day I finally said to her, "Pina, we have to decide on something now, otherwise we won't have anything in the end." She looked at me somewhat astonished and said, "But I already told you!" Me: "What did you tell me?" "That I liked it" And to that I said, "Oh, okay, I must have missed that (laughs) I didn't hear you." And with that we had the set design for MASURCA FOGO. (Pabst, 2010: 22-23)

Por si só este título pouco revelará, pouco sentido fará, sobretudo quando recuperamos a informação de que a peça foi encomendada para ter como tema central a cidade de Lisboa. No caso da primeira apresentação de *Masurca Fogo*, em Lisboa, já que a estreia⁶⁵ mundial foi em Wuppertal, José Sasportes escreveu assim, no texto que integra o programa distribuído por ocasião da primeira apresentação em Lisboa: “[...] em 4 de Abril deste ano [1998], a peça se veio a estrear no *Schauspielhaus* de Wuppertal com o título, ganho no último momento, de «Masurca Fogo», [...]. Título enigmático e quente, não explicado, nem na singularidade ortográfica, [...]” (Sasportes *apud* CCB, 1998: 12). Não obstante o enigma referido por Sasportes, deveremos analisá-lo como duas palavras que, juntas, tal como acontece na composição das peças e a que *Masurca Fogo* não foi exceção, formam um todo: “Masurca” e “Fogo”, *Masurca Fogo*. De que resulta então esta “estranha combinação” (Bausch *apud* Lobo, 1998: 19)? Numa primeira abordagem, a leitura seria linear: tipo de dança, Mazurka, que se dança na ilha do Fogo, em Cabo Verde. Contudo, chegar à raiz da solução encontrada foi um longo percurso, até por causa do processo de trabalho de Pina Bausch, que esta peça não contrariou: lê-se na *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, a 3 de abril de 1998, por ocasião do ensaio geral, que a peça a estrear não tinha título: “Se a peça [...] terá título na estreia mantém-se em aberto até ao último momento, e a coreógrafa também mantém silêncio sobre os detalhes artísticos, como habitualmente.” (Schmidt, 1998a: para.1). Sabemos, por informação cedida por elementos que colaboraram com a produção

práticas e tradições, como a utilização da braguinha, de inspiração madeirense. Esta rota, segundo Vitor Sardinha teria o seguinte percurso: Europa, Madeira, Cabo Verde e Brasil (Vitor Sardinha, conversa pessoal, novembro 7, 2017).

⁶⁵ No filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* de Fernando Lopes (1998), a data de 4 de abril é avançada como antestreia, com uma plateia repleta de técnicos, fotógrafos, jornalistas e fotojornalistas, algo também testemunhado por Walter Vogel (2013).

de *Masurca Fogo* (pr₃), que o título da obra foi a última informação a chegar à organização, em Lisboa e, sabemos, por testemunhos de membros da equipa de Pina Bausch (ba₁), que o título fora atribuído já depois do ensaio geral.

Esta forma de manter a peça em constante processo de criação fazia parte do modo de trabalhar de Pina Bausch. Diferente de *Masurca Fogo*, mas a propósito da estreia de *Ein Trauerspiel*, em 1994, escreve assim para o jornal *Die Zeit*, o jornalista Rolf Michaelis:

Claro que esperávamos o Senhor de fato escuro, que vem ao palco antes do início para avisar: **you see a work in progress that has no name** [realce nosso]. O Senhor aparece. Também a expressão de pedido de desculpas *work in progress* foi ouvida - na verdade a fórmula mágica para a arte da versatilidade da coreógrafa. Então a surpresa. Desde os ensaios durante a última noite, a nova peça tem um nome: "*Ein Trauerspiel*"⁶⁶. (Michaelis, 1994: para. 1-2)

Esta característica, consequência de um "*ongoing process*"⁶⁷, não deixava de causar alguma estranheza, mesmo para aqueles que acompanhavam de perto o seu trabalho e foi também registada pelo seu amigo e fotógrafo Walter Vogel: "*In April 1999 a new piece managed to reach premiere still with the working title of "A Piece by Pina Bausch", later changed to the more evocative O Dido.*" (Vogel, 2013: 116). Quanto a *Masurca Fogo*, podemos verificar, na figura 5.1, através da tela afixada na fachada da *Schauspielhaus* de Wuppertal a seguinte informação: „*Von 4 bis 13 de Abril 1998/Tanztheater Wuppertal/Ein neues Stück von Pina Bausch (UA)*“ [De 4 a 13 de abril 1998/*Tanztheater* Wuppertal/Uma nova peça de Pina Bausch (Estreia)]. Esta foto foi partilhada na página/comunidade do *Facebook* sob o nome *Ehemaliges Schauspielhaus Wuppertal*⁶⁸ [Antiga casa de Teatro em Wuppertal] e é uma imagem igualmente registada por Fernando Lopes no filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998) de onde retirámos o respetivo fotograma.

⁶⁶ Tradução da autora. Texto no original: *Natürlich haben wir den Herrn im dunklen Anzug erwartet, der vor Beginn auf die Bühne kommt, um zu warnen: Sie sehen ein work in progress, das noch keinen Namen hat* [realce nosso]. *Der Herr erscheint. Auch die Verzeih-Floskel work in progress ist zu hören – in Wahrheit Zauberformel für die wandlungskräftige Kunst der Choreographin. Dann die Überraschung. Seit den Proben in der letzten Nacht hat das neue Stück einen Namen: „Ein Trauerspiel“.*⁶⁶ (Michaelis, 1994: para. 1-2)

⁶⁷ Um processo em permanente mutação em que as alterações acontecem de forma natural e não constituem um problema. Considera mesmo a coreógrafa que as suas peças não estavam nunca concluídas, podendo sofrer alterações, sempre que necessário.

⁶⁸ Embora não mencionado pelo gestor da página do *Facebook* pode, a imagem que se refere, muito bem ser um fotograma de *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998).

Figura: 5.1
Schauspielhaus Wuppertal, 1998



Fonte: Fotograma do filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998)
© Fernando Lopes

Há ainda um outro pormenor a considerar: “Masurca⁶⁹” é uma palavra que integra o vocabulário da língua portuguesa em finais do século XIX e a sua redação é diferente da que surge no título desta peça: “Mazurka”, dança polaca de compasso ternário seria a redação mais correta. Onde teria Pina Bausch encontrado esta referência? Sabemos que ao título se associa um dos momentos coreográficos da peça, em que a dança tem como suporte musical uma melodia, na qual identificámos a sonoridade de uma mazurka, dançada em Cabo Verde, nomeadamente na ilha de Santiago, ainda que com diferenças no “tempo” (de mais rápido, para mais lento e, conseqüentemente, mais melancólico) e a designação de “Raquel”.

Masurca Fogo foi um título atribuído no limite, um dia antes da estreia, a 4 de abril de 1998 e a crítica internacional, nomeadamente Chris Wiegand explica assim o título da residência de Lisboa: “[...] *Masurca Fogo* is named after a tender dance from Cape Verde, the former Portuguese colony, [...]” (Wiegand, 2017: para. 3). No material facultado a Pina Bausch por ocasião da produção da peça encontrámos uma reportagem da, à época,

⁶⁹ Mazurka: “s.f. 1. Dnç. dança polaca em compasso ternário. 2. Mús. composição instrumental com as características dessa dança. Em pol. mazurka, der. de mazurque ‘dança da Masúria (província polaca)’, pelo Fr. mazurca (1829), mús e dnc ‘id.’; f. hist. 1856 mazurka, 1858 masurka, 1858 masourka (vol. xii, p. 5362)”. (cf. AGC, p. 508).

designada Televisão Nacional de Cabo Verde (TNCV), onde se pode ler a legenda “Masurca-Fogo” e que explica o título da peça: os pormenores coreográficos da dança em parilha e em fila, o pé descalço e os homens com chapéu, são o rigor que Pina Bausch fez passar para a peça, quando o(a)s bailarino(a)s dançam ao som de “Raquel”, de Bau. Disse, na apresentação de *Masurca Fogo*, em Lisboa: “Tinha tanto significado para mim, envolvia tantos sentimentos, que gostei desta estranha combinação e achei que seria um bom título.” (Lobo, 1998: 19).

Figura: 5.2
Mazurka: dança anunciada como “Masurca”, pelo grupo
“Fogo em Chama” da ilha do Fogo - Cabo Verde



Fonte: Fotograma do vídeo da Televisão Nacional de Cabo Verde facultado a Pina Bausch pela produção executiva do *Festival dos 100 Dias - Expo '98*.

Esta “estranha combinação” a que se refere Pina Bausch resulta também do facto de, na escolha do título, ter retirado o hífen patente na legenda, “Masurca-Fogo”. É, desta forma, que podemos identificar a fonte em que Pina Bausch se inspirou para atribuir, mesmo na véspera da estreia, ao seu “*neues Stück*” o título, *Masurca Fogo*. Contudo, não deve ser desvalorizada a forma como Walter Haubrich escreve, a partir de Lisboa, o título da peça por ocasião da sua estreia, na medida em que, pela forma aproximada do original e pela explicação entre parêntesis, denuncia o acesso privilegiado a informação e o grau de proximidade com a coreógrafa, que gostaríamos de sublinhar: “Pina Bausch tem uma nova coreografia para a exposição mundial que criou com elementos de dança portugueses,

brasileiros e polacos. “**Masurca-Fogo**” [realce nosso] (Mazurka de fogo) é o título da peça e virá a Lisboa após a sua estreia em Wuppertal.⁷⁰” (Haubrich, 1998: para.10).

Figura: 5.3
Momento de *Masurca Fogo*, onde se vêem o(a)s bailarino(a)s a dançar Mazurka da ilha do Fogo – Cabo Verde



Fonte: Fotograma do filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998)
© Fernando Lopes

As escolhas de Pina Bausch não deixam ninguém indiferente e, neste caso em particular, a relevância é grande e assenta logo no título, que confere à peça um enredo interculturalmente enigmático e que põe, necessariamente, o espetador a pensar sobre que Lisboa lhe é apresentada por Pina Bausch. Na figura 5.3 acima podemos ver o momento em que Pina Bausch observa o elenco da peça a dançar “Masurca”, num registo de Fernando Lopes, com a coreógrafa de costas e em primeiro plano, durante a antestreia⁷¹ do espetáculo.

⁷⁰ Tradução da autora. Texto no original: „Pina Bausch hat für die Weltausstellung eine neue Choreographie mit portugiesischen, brasilianischen und polnischen Tanzelementen geschaffen. „**Masurca-Fogo**“ (*Mazurka aus Feuer*) [realce nosso] heißt das Stück und wird nach seiner Uraufführung in Wuppertal nach Lissabon kommen.“ (Haubrich, 1998: para.10).

⁷¹ Em legenda, Fernando Lopes anuncia uma antestreia a 4 de abril de 1998. Na medida em que a estreia é largamente anunciada para esta data, considerámos que Fernando Lopes considerou como estreia o espetáculo em Portugal, em maio do mesmo ano e dessa forma, o que designa por antestreia ser o primeiro espetáculo apresentado ao público, em Wuppertal. Em nossa opinião, o espetáculo de 4 de abril é efetivamente a estreia mundial e o espetáculo em Portugal, a primeira apresentação neste país.

Na imagem abaixo assistimos a uma conversa atenta entre Pina Bausch e Maria João Seixas, de que esta última toma apontamento, um momento que revela o envolvimento desta personalidade portuguesa na produção desta *neue Stück* de Pina Bausch, como mediadora cultural e colaboradora da produção.

Figura: 5.4
Maria João Seixas e Pina Bausch no estúdio da CNB em Lisboa



Fonte: Arquivo pessoal de Maria João Seixas
© Fotografia de Manuel Costa e Silva

Vejamos, nos pontos que se seguem, como descrevemos este trabalho da coreógrafa alemã e as relações que estabelece com os seus colaboradores.

5.1.2 A multi- interculturalidade do elenco de *Masurca Fogo*

I love my dancers, each in another way. [...] When I am engaging somebody, surely I hope that I have found a good dancer, but besides that it is something unknown. (Bausch, 2007: para. 74)

Em setembro de 1997, Pina Bausch chegou a Lisboa com um grupo de bailarino(a)s e técnico(a)s para uma estadia de dezoito dias, a convite do *Festival dos 100 Dias da Expo '98*. Neste período cabia-lhes conhecer a cidade, observar e escutar a fim de, através das suas propostas, ajudar a coreógrafa a construir o que viria a ser a peça *Masurca Fogo*.

Deste grupo fizeram parte e contribuíram para a pesquisa etnográfica pretendida, as bailarinas-atrizes Regina Advento, Ruth Amarante, Béatrice Libonati, Cristiana Morganti, Nazareth Panadero, Anne Rebeschini, Julie Shanahan, Aida Vainieri, Raphaëlle Delaunay e Chrystel Guillebeaud e os bailarinos-atores, Rainer Behr, Stephan Brinkmann, Daphnis Kokkinos, Dominique Mercy, Jan Minarik, Jorge Puerta Armenta, Michael Strecker, Fernando Suels e Michael G. Whaites. Organizámos esta informação no quadro 5.1, a que acrescentámos a naturalidade dos bailarinos-atores e das bailarinas-atrizes e os idiomas falados, para que se tenha a verdadeira perceção da diversidade cultural e necessariamente linguística registada. A esta questão somos particularmente sensíveis por constituir um fator de relevo no que respeita à pesquisa na cidade de Lisboa e seus arredores. Sobressai, claro está, a familiaridade com a língua portuguesa, que se revelou particularmente significativa e foi realçada por Irene Martinez-Ríos, de naturalidade mexicana e assistente de Pina Bausch:

*En Lisboa colaboré por tercera vez con Pina en una residencia de manera oficial. Me sentía en pleno dominio de mis tareas, **la hermandad del portugués con nuestro idioma nos hace sentir una familiaridad muy agradable y tanto pensar en Mandinga me liga al África y a mi quizás no tan remota sangre negra** [realce nosso]. (Martinez-Ríos *apud* Rivas, 2014: 343)*

Como constatado por aquele elemento da equipa do *Tanztheater*, a familiaridade com a língua foi importante no trabalho de pesquisa do(a)s bailarino(a)s da Companhia e esse fator é notado no cuidado que a coreógrafa teve, não só a selecionar as propostas que integrariam a obra, como a participação de cada elemento do elenco. No caso particular em estudo, Chris Wiegand, jornalista que entrevistara Regina Advento para o jornal *The Guardian*, por ocasião das apresentações de *Masurca Fogo*, em Londres (2017) evoca esta questão nas palavras da bailarina-atriz, natural do Brasil:

It was a special time for Advento: they had toured to her native Brazil just before landing in Portugal [realce nosso] in late summer to create a show for the Lisbon Expo of 1998. The dancers hit the town in the name of research. “We were free to choose what we wanted to see,” Advento explains. “We were open to everything, seeking new experiences and challenges.” (Wiegand, 2017: para. 2)

A informação já recolhida e aqui partilhada diz-nos quão multiculturalmente significativa foi a constituição do grupo, registando-se, entre os dezanove elementos do elenco original de *Masurca Fogo*, um total de dez naturalidades diferentes, com três países da América do Sul, um país da Oceania, e seis países europeus, em que os idiomas falados são: o português, o espanhol, o italiano, o grego, o francês, o inglês, o alemão e o checo.

Quadro: 5.1
Elenco da criação de *Masurca Fogo* em 1997-98

Masurca Fogo			
Nome	Género	Naturalidade	Idioma
Aida Vainieri	F	Itália	Italiano
Anne Rebeschini	F	França	Francês
Béatrice Libonati	F	Itália	Italiano
Chrystel Guillebeaud	F	França	Francês
Cristiana Morganti	F	Itália	Italiano
Daphnis Kokkinos	M	Grécia	Grego
Dominique Mercy	M	França	Francês
Fernando Suels Mendoza	M	Venezuela	Espanhol
Jan Minařík	M	República Checa	Checo
Jorge Puerta Armenta	M	Colômbia	Espanhol
Julie Shanahan	F	Austrália	Inglês
Michael Strecker	M	Alemanha	Alemão
Michael Whaites	M	Austrália	Inglês
Nazareth Panadero	F	Espanha	Espanhol
Rainer Behr	M	Alemanha	Alemão
Raphaelle Delaunay	F	França	Francês
Regina Advento	F	Brasil	Português
Ruth Amarante	F	Brasil	Português
Stephan Brinkmann	M	Alemanha	Alemão

Fonte: Programa de *Masurca Fogo* – CCB Lisboa, maio de 1998

Ainda, e de forma complementar, há a registrar as relações que se estabeleceram entre alguns dos elementos do grupo, acentuando-se os laços de cumplicidade e, por consequência, a convivência multicultural: Jan Minarik (checo) e Béatrice Libonati (italiana criada na Bélgica) são um casal; Rainer Behr (alemão) e Julie Shanahan (australiana) são outro casal; Dominique Mercy (francês) foi casado com uma antiga bailarina do *Tanztheater Wuppertal*, de seu nome Malou Airaudó (francesa), de quem teve uma filha, que viria a ser bailarina do *Tanztheater Wuppertal*, de seu nome Thusnelda Mercy (francesa); Nazareth Panadero (espanhola) é mulher de Janusz Subicz (polaco), ex-bailarino da Companhia e Regina Advento (brasileira) casou com um cidadão alemão, entre outros cujos laços familiares não aprofundámos. Temos ainda conhecimento, por ter sido avançado por Cristiana Morganti, ex-bailarina-atriz, numa conversa após um espetáculo autobiográfico, a que tivemos oportunidade de assistir, em Berlim, intitulado *Jessica and Me*, da seguinte realidade: quase todos permaneceram em Wuppertal, mesmo tendo deixado a Companhia.

Volvidos três anos após o primeiro encontro com aqueles que, de entre os bailarinos do *Tanztheater* de Wuppertal, connosco acederam em conversar sentámo-nos à mesa, num *brunch* oferecido por ba₂ e ba₃, num Sábado de Aleluia, na páscoa de 2018. A refeição, cuidadosamente preparada tinha, entre outras iguarias, ovos cozidos coloridos, como é tradição na Alemanha, feitos por ba₂, não autóctone, paté de azeitona, comprado em Paris, doces trazidos pelos colegas que haviam estado recentemente em Taipé e, chocolate holandês *Tony* fabricado com a garantia de não recorrer a mão-de-obra infantil na colheita do fruto, a que juntámos Bolo de Mel e Vinho Madeira levados da ilha, nossa morada. A proximidade e partilha entre estes indivíduos e com estes indivíduos, ajudou-nos a compreender a pertinência da proposta em título, '*Criatividade participativa*' *intercultural* e defender, para as artes performativas, mecanismos de análise que ajudem a ultrapassar os naturais constrangimentos criados pela *inner* exposição de cada um.

O registo no quadro 5.1 ajudar-nos-á, igualmente, a compreender a peça em estudo e os contributos de alguns dos elementos, na medida em que a sua naturalidade e as ligações de cumplicidade que estabeleceram estão diretamente ligadas às histórias que veriam e ouviriam e que resultaram em momentos propostos para integrarem *Masurca Fogo*. Vejamos de seguida a relevância desse contributo.

5.1.3 Descrição de *Masurca Fogo*⁷² com identificação dos aspetos interculturais

*Das Original eines Stückes existiert weder vor, noch nach noch außerhalb einer Aufführung. Es konstituiert sich immer nur und erst auf der Bühne.*⁷³ (Kay, 1988: 108)

Nesta descrição de *Masurca Fogo*, que reporta essencialmente à apresentação da peça no Centro Cultural de Belém, em 2008 e que procurámos fosse tão extensiva quanto considerámos necessário, pretende-se, também, dar a conhecer os momentos mais significativos que se revestem, na sua expressão artística, de interculturalidade, quer sejam falados, mimados, teatralizados ou dançados.

Na metodologia adotada, dado que se trata de uma narrativa, considerámos duas grandes categorias: **realçámos a negrito** os momentos que considerámos resultarem da ‘pesquisa etnográfica’ (trabalho de campo efetuado) pelo(a)s bailarino(a)s, equipa técnica e por Pina Bausch; sublinhámos aqueles que considerámos derivarem do contributo conseguido a partir da ‘memória afetiva’ (reflexão interior com recurso à memória/recordação dos afetos) despertada, quer pelas experiências vivenciadas, quer pelos estímulos lançados por Pina Bausch, fosse em forma de questão, situação, ou mesmo através de uma só palavra, não sendo invulgar registarem-se momentos que consideramos integrarem ambas as categorias. Na medida em que se trata de uma atividade performativa procurámos dar-lhe uma redação ritmada, de modo a proporcionar, através da leitura, o acompanhamento da atividade desenvolvida. Realçamos o facto de, entre si, os protagonistas da peça se tratarem pelo nome próprio, motivo pelo qual adotámos a mesma metodologia, alterando a designação sempre que necessário e oportuno, consoante o tipo de momento a que nos referimos, realçando-se o teor do seu desempenho: mais Teatro (rapaz, rapariga, homem, mulher, casal), ou mais Dança (bailarino ou bailarina).

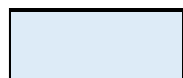
Nesta descrição registámos, ainda, uma acentuada relação de proximidade entre quem colaborou na criação da peça e quem atuou, uma vez que neste elenco mais de cinquenta por cento dos elementos (10) colaboraram na criação de *Masurca Fogo*, em 1998, como se procura demonstrar no quadro 5.2. Foi a partir desta descrição, conseguida após observação direta da peça e observação aprofundada do registo em vídeo, que fizemos a análise dos dados recolhidos.

⁷² Considerado o espetáculo e respetivo elenco, no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, em maio 2008.

⁷³ Tradução da autora: “O original de uma peça não existe antes, depois ou mesmo fora de uma apresentação. É sempre constituído apenas e apenas no palco.” (Kay, 1988: 108).

Quadro: 5.2
 Quadro comparativo dos elencos de *Masurca Fogo* em Lisboa, no Centro Cultural de Belém, em 1998 e 2008.
 Suas origens, género e idioma falado

Cidade de Lisboa - Portugal												
N.º de elementos no elenco	Elenco CCB em maio de 1998					Elenco CCB em maio de 2008						
	Nome	Género	Naturalidade	N.º	Idioma	N.º	Nome	Género	Naturalidade	N.º	Idioma	N.º
1	Aida Vainieri	F	Itália	1	Italiano	1	Aida Vainieri	F	Itália	1	Italiano	1
2	Anne Rebeschini	F	França	2	Francês	2	Andrey Berezin	M	Rússia	2	Russo	2
3	Beatrice Libonati	F	Itália	1	Italiano	1	Anna Wehsarg	F	Alemanha	3	Alemão	3
4	Chrystel Guillebeaud	F	França	2	Francês	2	Azusa Seyama	F	Japão	4	Japonês	4
5	Cristiana Morganti	F	Itália	1	Italiano	1	Damiano Ottavio Bigi	M	Itália	1	Italiano	1
6	Daphnis Kokkinos	M	Grécia	3	Grego	3	Daphnis Kokkinos	M	Grécia	5	Grego	5
7	Dominique Mercy	M	França	2	Francês	2	Ditta Miranda Jasjfi	F	Indonésia	6	Indonésio	6
8	Fernando Suels Mendoza	M	Venezuela	4	Espanhol	4	Dominique Mercy	M	França	7	Francês	7
9	Jan Minařík	M	República Checa	5	Checo	5	Eddie Martinez	M	EUA	8	Inglês	8
10	Jorge Puerta Armenta	M	Colômbia	6	Espanhol	4	Fernando Suels Mendoza	M	Venezuela	9	Espanhol	9
11	Julie Shanahan	F	Austrália	7	Inglês	6	Jorge Puerta Armenta	M	Colômbia	10	Espanhol	9
12	Michael Strecker	M	Alemanha	8	Alemão	7	Julie Shanahan	F	Austrália	11	Inglês	8
13	Michael Whaites	M	Austrália	7	Inglês	6	Kenji Takagi	M	Alemanha	3	Alemão	3
14	Nazareth Panadero	F	Espanha	9	Espanhol	4	Michael Strecker	M	Alemanha	3	Alemão	3
15	Rainer Behr	M	Alemanha	8	Alemão	7	Nayoung Kim	F	Coreia do Sul	12	Coreano	10
16	Raphaelle Delaunay	F	França	2	Francês	2	Nazareth Panadero	F	Espanha	13	Espanhol	9
17	Regina Advento	F	Brasil	10	Português	8	Pau Aran Gimeno	M	Espanha	13	Espanhol	9
18	Ruth Amarante	F	Brasil	10	Português	8	Rainer Behr	M	Alemanha	3	Alemão	3
19	Stephan Brinkmann	M	Alemanha	8	Alemão	7	Regina Advento	F	Brasil	14	Português	11
							Silvia Farias Heredia	F	Argentina	15	Espanhol	9
	Género Feminino = 10 Género Masculino = 9		10 nacionalidades diferentes		7 idiomas diferentes		Género Feminino = 9 Género Masculino = 11*		15 nacionalidades diferentes		11 idiomas diferentes	



Elenco comum nos dois espetáculos.

* - O elenco fixo são 19 elementos, mas pode haver desdobramento ou mesmo 2º Cast.

Fonte: Folhas de Sala dos espetáculos de *Masurca Fogo* no CCB, em maio de 1998 e maio de 2008

Masurca Fogo é uma peça em duas partes com, considerando-se o intervalo, aproximadamente duas horas e trinta minutos de duração variável em cada espetáculo, em função das dinâmicas conseguidas. No caso da participação dos intérpretes, estas alterações podem igualmente acontecer de espetáculo para espetáculo.

Segue-se a descrição de *Masurca Fogo* com a identificação dos momentos que resultam da pesquisa etnográfica efetuada e os momentos que derivam da memória afetiva estimulada e ainda, os que detêm ambas as características.

O espetáculo vai começar. O pano de boca está aberto. O palco tem o chão e as paredes brancas, destacando-se ao fundo um bloco de **lava/rocha** cinza-escuro.

- Primeira parte -

As luzes abrem-se e a música inicia-se: o espetáculo começa com um **energético solo** de Rainer Behr que, diferente dos restantes, que vestem calça e camisa, veste calça escura e uma malha de manga comprida, com um pequeno decote em bico, de cor *bourdeaux*. **Dança descalço num género de “movimento livre”⁷⁴**.

Entra lentamente Ruth Amarante para uma cena com/ao microfone, para o qual emite gemidos de prazer e respiração ofegante. A música de Rainer mantém-se até entrarem os homens⁷⁵... A canção de fundo é agora interpretada pela cantora, K.D.Lang. Toda a cena se reveste de grande sensualidade. Sete homens alinham no chão e, um oitavo, que fica de pé no final da fila, aguarda a chegada de Ruth que, depois de ter passado por cada um deles num movimento suspenso pelas mãos de cada um, é recebida por este último. **O movimento repete-se e Ruth segue dançando com três homens e depois um quarto e mais quatro,**

⁷⁴ “Movimento livre”, forma não codificada de dançar, ou seja, que não obedece a construções coreográficas condicionadas a códigos de escola clássica ou moderna, mas a partir destas, dando ao bailarino a liberdade de orientação no espaço, recorrendo ao tipo de movimento e construção coreográfica que mais lhe aprouver, onde não é esquecida a sua própria formação académico-artística. É a verdadeira expressão do criador. Associamos a esta nossa descrição, o conceito de “imagem-nua”, de José Gil, quando “[...] o movimento corre demasiado depressa para que uma significação se enlace a uma imagem, ou para que um buraco de consciência – nada se passa, nada se inscreve entre dois gestos demasiado rápidos – se preencha com um conteúdo dotado de sentido.” (Gil, 2001: 162)

⁷⁵ Cena escolhida pelo realizador Pedro Almodôvar para o filme *Fala com Ela* (2002).

até estes últimos saírem. Rainer entra e fica com Ruth no chão, sempre em gemido e com respiração ofegante, sobreposta à canção de K.D.Lang e um segundo homem, que a apoia, quando se junta um terceiro, que traz uma cadeira e Rainer se afasta, para ir ao encontro de uma mulher que, entretanto, entrou e se posicionou deitada no chão, no lado oposto do palco, à esquerda do olhar do espetador. A cadeira que trouxeram a Ruth serviu para se sentar, de frente para quem nela segura, cujo microfone é controlado pelo terceiro homem. É rodopiada até atingir o que sugere ser um orgasmo. O microfone é depois entregue à segunda mulher, a quem é facultada a mesma cadeira, pelo homem que a rodopia até atingir, o que sugere, igualmente, ser um orgasmo. Saem de palco, onde fica um homem sozinho que continua a dançar, enquanto a canção de K.D.Lang continua a soar “[...] *my baby is gone* [...]”. “*Did you forget something my love?*” é a frase final que se escuta.

Desce o ciclorama ao fundo do palco e é projetado **um vídeo com três músicos, junto a bananeiras onde tocam e cantam músicas de Cabo Verde** [Grupo Tradição, Achada Fazenda, Ilha de Santiago]. Uma bailarina dança um solo no palco atravessada pela imagem do vídeo projetado. Não fora o foco de luz a incidir, tornava-se parte daquela projeção, fundindo-se a sua figura na imagem projetada. Ainda com a projeção em fundo, a música muda, mantendo-se, no entanto, uma sonoridade de acordeão [El Sol Sue?o], dando-nos a ilusão de continuidade. Um bailarino dança a solo sob um foco de luz branca. Há uma certa dessincronia entre a imagem projetada e a sonoridade da música selecionada que acompanha o movimento do bailarino. O estilo de dança é difícil de definir, havendo dificuldade em identificar movimentos codificados, denominando-se, por isso, de “movimentos livres”.

Flashback à cena do microfone: regressa a bailarina com a respiração ofegante, que se coloca atrás do bailarino, que dança. Um outro bailarino traz uma cadeira que coloca junto à bailarina. A cena do orgasmo, com esta sentada na cadeira em que é rodopiada por um bailarino, repete-se aqui, com Ruth Amarante. Sai Ruth e entra Rainer. A música muda e, a sonoridade torna-se muito forte. Rainer volta a dançar sozinho.

Um homem chama por “Rainer” atravessando o palco e cruzando-se com ele como quem “brinca”, trazendo vários adereços para cena (cadeiras, mesas, balde) que entram e saem. Noutra espaço do palco entra um bailarino com um sapato em cada mão, diz algo sobre os dois formarem um par e deixa-os cair; procede de igual modo a partir do balde: tira um objeto, um pedaço de relva plástica, diz algo sobre comer relva e atira-a ao ar, deixando-a cair. Entram vários bailarinos e bailarinas que aparentam “brincar”, fazendo demonstrações

e acrobacias diversas, onde se incluem flexões, por mais do que um bailarino, à boca de cena, **movimentos alusivos a espetáculos de circo e variedades**, enquanto **um outro homem**⁷⁶ **que veste fato e gravata e usa chapéu observa, do alto da lava, o que se passa em cena**, até nela se deitar. Eram cinco homens e uma bailarina, que saiu...

Michael Strecker, bailarino de naturalidade alemã, aproxima-se da boca de cena com um microfone posicionado de frente para o público e diz:

Silvia⁷⁷, **Silvia onde estás? Silvia... estou aqui, estou filho. *I'm coming to get you. Silvia, where are you? Anda cá, Silvia. Estou justamente atrás de ti. Silvia I am coming for you. Sou o senhor das trevas. Silvia, anda cá. Where are you? Come to me. This is your end this is your time. Silvia anda cá*** [em surdina e saindo].

Neste momento Silvia Farias Heredia circula à sua volta, aproximando-se e distanciando-se até à saída de Michael que, pela sua atitude corporal, sugeria estar a falar com o público e não com Silvia. Segue-se um momento de humor quando uma bailarina⁷⁸ tira com o pé, o chapéu de **um bailarino que diz texto à boca de cena** [*“And you...you are all so beautifully dressed”*] e sobe a lava, onde se encontra o homem do chapéu à sua espera. **Simula a escrita do nome CRIS... no ciclorama, de costas para o público, no que aparenta ser uma alusão às inscrições a grafitti em espaços públicos**. O homem aproxima-se e observa-a intimidando a conclusão da sua escrita. Quando a bailarina sai, regressa à lava, onde se deita. **Regina Advento e outra bailarina entram em cena, brincando e disputando algo: fitas, de cor preta presas aos pulsos de Regina, que a bailarina puxa, como se de rédeas se tratasse, “apresentando-a” ao público**.

Nazareth Panadero desce a rocha de lava para dançar um solo⁷⁹. Quando conclui o seu solo, sai.

Chega um casal que põe uma mesa e uma cadeira. **Fica uma mulher sentada a chamar por alguém: espera muito, chama várias vezes por alguém** [*“por favor”*, diz] e **vai-se embora, depois de deitar um pacote de um quilo de açúcar que retira de um saco**

⁷⁶ Este homem é apontado pela crítica portuguesa como sendo “Fernando Pessoa”, faltando-lhe elementos caracterizadores, como os óculos, o bigode e a pasta, de que se fazia, normalmente acompanhar.

⁷⁷ No espetáculo de 2018, em Wuppertal, a protagonista era Aida Vainieri e o texto alterou-se nesse sentido: Michael chamava por Aida.

⁷⁸ Na versão de 1998 é protagonizado por Cristina Morganti, que dá o mote criativo para o momento, como é apresentado por Fernando Lopes, em *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998) e partilhado, justamente por Cristiana Morganti.

⁷⁹ Na versão finalizada da peça, ao contrário do registado por Fernando Lopes, em *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998), a banda sonora não se altera.

de plástico [alude à espera interminável nos cafés e esplanadas de Lisboa]. O homem que se deitara na lava desce para ir ao encontro desta bailarina, mostrando-lhe serpentinhas que caem do seu chapéu... Um outro homem entra e sai com a mesa e a cadeira. A lava ilumina-se e **cinco raparigas estendem-se em fato de banho, como se estivessem a apanhar sol.**

Nazareth entra em cena para contar uma história ao público: “A minha avó dizia: “Eu era muito, muito, bela e à noite ia passear no boulevard e os homens escondiam-se atrás das árvores e quando eu passava eles diziam: Ohhhh, ...” [dá o mote para que a cena de sensualidade se reproduza com vários homens que vão chegando e dizem “Ohhhh”; um casal dança abraçado: ele lê um livro; a cena compõe-se na retaguarda em cima da rocha].

Nazareth passeia-se e reentra com outra mulher. Fernando Suels fala à boca de cena: “O meu avô tinha uma coleção completa disto” [mostra garrafas de água]. [Os “Ohhhh” mantém-se em sons de fundo]. Nazareth diz agora:

Jorge, vem cá para eu te beijar... vem, vem, vem, vem, [beija na testa] **hum... Michael, vem cá para eu te beijar... vem, vem, vem, vem,** [beija na testa] **hum... Moço**⁸⁰ [virada para a plateia] **venha cá** [muda o tempo verbal e já não há nomes próprios] **para eu te beijar...venha, venha, venha, venha, vem, vem,** [beija um rapaz na primeira fila da plateia]. **E continua “Trabalho é trabalho... Moço** [virada para o lado direito da plateia] **venha, venha cá** [muda o tempo verbal e já não há nomes próprios] **para eu te beijar, venha, venha, venha, venha... trabalho é trabalho... Fernando vem, vem cá, para eu te beijar, vem, vem, vem, hum... Rainer vem, vem cá para eu te beijar, vem, vem, vem, vem... Moço venha cá, para eu te beijar** [virada para o bastidor esquerdo e sai], **venha, venha, venha, venha...**

Fernando Suels avança em direção ao público e conta uma história:

Sonhei que tinha ido para a Venezuela e que em nossa casa tinha visto a minha mãe e nos abraçámos... e depois, comecei a chorar, mas não sei porquê...depois estava no quarto com a minha mãe e a minha avó e conversávamos... no ano passado cozinhei pratos venezuelanos e no meu sonho, a minha avó estava um pouco dececionada, que não lhe tinha trazido nada... isto são feijões pretos da Venezuela, chamam-se “caraotas”... Regina [chama a colega que estava ao sol que se veste e desce. Retoma o texto] e há dois anos, a minha avó mandou-me estes feijões, mas no ano passado ela morreu e desde então nunca mais quis cozinhar os feijões...não sei porquê!

Anna Wehsarg entra e explica ao público: “**Trago uns sapatos da minha amiga, um vestido da minha mãe... isto é o isqueiro do meu pai e a cueca interior do meu namorado...**”

⁸⁰ Os “Moços”, tratados assim, são bailarinos que se deslocam à plateia, como se estivessem a fazer passar-se por cidadãos anónimos no público, mas que não o são. Não são tratados pelo nome próprio como os colegas que se encontram em palco.

À chamada de Fernando, **Regina desce a lava/rocha e dança um solo ao som de uma canção de Cabo Verde...** [A Mar]. Durante o solo de Regina o ciclorama desce e as bailarinas que se encontram na lava saem. Inicia-se nova **projeção de imagens, agora fruto da visita efetuada à Herdade dos Palha, onde contactaram com toureiros, campinos e a caminho da qual tiveram oportunidade de ver a paisagem de que fazem parte os flamingos e a Lezíria Ribatejana. Estas imagens mostram, no interior do autocarro, parte da equipa e no exterior, o percurso que vão fazendo.**

Uma outra bailarina desce, e dança outro solo, mas de forma autónoma, no mesmo espaço partilhado com Regina. A elas juntam-se dois rapazes à boca de cena, que **trazem velas que “comem”, apagando-as na boca, como se de inspiração circense se tratasse.** A “viagem” ainda decorre. **Em cena está um casal que procura entendimento tocando na face de um e de outro.** No desentendimento ela sai. Desce **Regina com baldes à cabeça. Movimenta-se em cena e dirige-se à plateia vendendo peixe, enquanto um rapaz entra e começa a construir uma cadeira** [teria, na sua exploração etnográfica, passado por uma carpintaria?] **Enquanto isto alguém chama por ele, a partir do bastidor e o rapaz responde à medida que constrói a cadeira, repetindo: “Já vou, já vou. Mais um minuto [estou quase a acabar]. Tou indo, tou indo, tou indo, OK, OK”.** Sai a correr, deixando lá a cadeira...

Ouve-se em fundo, pela primeira vez, a música Raquel. Vários casais entram em cena, dançando em parilha, de pé descalço e eles de chapéu na cabeça, formando uma fila. Um outro casal atravessa o palco e junta-se à fila que se forma à esquerda do olhar do espetador e em passo repetido e marcado, desenhando um círculo ao centro. Desfaz-se o cordão com uma brincadeira de Regina com Michael que, ao sair da formação, dá o lugar a Rainer. A cena muda, para que **Dominique Mercy dance um solo, ao som de um fado cantado por Alfredo Marceneiro** [*Recordo triste o que fui nos tempos em que eu cantava*].

Julie Shanahan entra em cena coberta com **balões vermelhos, em torno do peito e da cintura.** Tem os mamilos tapados por estrelas douradas e veste uma cueca vermelha. Conta ao público uma história, enquanto vai distribuindo e acendendo cigarros de atentos nove rapazes, que a rodeiam e lentamente se aproximam. Diz:

When I was 8 years old I had a terrible school teacher...Mrs. Panon⁸¹...but we used to call her "Fish face": "Cara de Peixe". She had an overlarge bottom lip: like this [demonstra com as mãos] and in the midday break she would always walk through the children and say: "Kiss my hands, darlings!" And it was panic. We just have to kiss her with our lips... horrific... but sometimes with had a choice between a kiss or a hit and I always take a hit even [it] was worst. No, I would always use to take a kiss even it was worst then giving a hit. And every day she used to come into the classroom with her face full of make up and ask: "How do I look today, darlings?" And we would always have to stand up and say: You look very beautiful today, Mrs. Panon". One day she came to the classroom without any make up on and she very slowly opened her handbag and she very slowly put on her make-up and a specially very slowly her red lipstick and asked: "How do I look today, darlings?" And I always, we all stood up and said: "You look very beautiful today Mrs. Panon, but she said: "More, say I look very, very beautiful today, darlings". One day she came into the classroom and asked: "Is there a girl called Julie Shanahan in the class [...]?"

Neste momento, os balões são rebentados pelos rapazes, que nas mãos têm os cigarros que Julie acendeu enquanto contou a sua história. Fica praticamente nua e sai envergonhada. É retomado um forte tema musical e um solo é dançado por Jorge Puerta Armenta. Uma bailarina entra e coloca uma mesa com uma taça em cena e observa do bastidor. Chega Julie que tira da taça, com a boca, frutos variados mergulhados em água, apoiada por Jorge, que lhe afasta os cabelos à medida que mergulha a cara na taça e recolhe, um a um, os frutos molhados. **Há movimentos que se repetem com uma bailarina e alguns bailarinos na retaguarda: ela atira-se de cima deles e de cima de um móvel, que entra e sai. Alguém traz uma galinha que come os pedaços de melancia deixados à boca de cena⁸².**

Entra Nazareth na personagem de "Amália" [cena de imitação dos cumprimentos, na despedida de Amália, aos bailarinos durante os ensaios]: **Nazareth atravessa o palco curvada dirigindo-se para o público⁸³. Diz: "Adeus! O senhor de onde é? Lisboa! Eu conheço Lisboa muito, muito bem [risos]. Adeus! A senhora de onde é? Lisboa! Tenho amigos em Lisboa [risos]. Adeus! O senhor, de onde é? Lisboa! De facto, vou todos os anos a Lisboa [risos]. Adeus! A senhora de onde é?"** A cena é cortada por uma forte música que faz entrar Julie para dançar um solo. Sai, mas **a música continua e o movimento de grupo, com rapazes e uma rapariga, repete-se.** Os rapazes saem e ela fica a dançar a solo, entrando depois Julie com um rapaz que a deixa ali e **um outro que traz uma jarra com água e flores, que lhe despeja no regaço e que esta depois deixa cair** [num gesto que sugere o "Milagre das Rosas"]. Por detrás de Julie **uma rapariga traz uma cadeira com**

⁸¹ Esta designação deriva do que é perceptível à audição, não tendo sido possível confirmar o verdadeiro nome da precetora. De referir ainda, o facto de, em países de influência britânica, as hierarquias serem tratadas pelo apelido e não pelo nome próprio.

⁸² Este episódio tem inspiração nas raízes de Regina Advento (Wiegand, 2017).

⁸³ Esta cena é retratada por Fernando Lopes, em *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998).

uma bacia com água, a partir da qual se lava... Entra Rainer para ser besuntado de creme⁸⁴ e tentar beijar Julie, sendo necessária a ajuda de um colega para o conseguir, devido à diferença de altura de ambos. Rapazes e raparigas entram e brincam com acrobacias diversas, até Anna vestir um deles com um casaco e atirarem água um ao outro, quando se aproxima uma terceira rapariga a quem acaba de lavar o cabelo ensaboado e saem, dando mote para a **cena da manga plástica com água, que simula praia, onde as brincadeiras continuam**. Enquanto a cena decorre na retaguarda, entra **uma banheira, com água e espuma que cobre a nudez de Regina, que animadamente lava pratos e os entrega a Andrey Berezin**, que os seca e coloca no chão, à boca de cena, junto ao público. Há adereços e restos de comida espalhados pelo chão molhado. Sai a manga plástica e uma morsa surge por detrás, atravessando lentamente o palco e produzindo sonoridades próprias do animal, ao mesmo tempo que a música se mantém em fundo. Regina aparece em palco, vestida com um robe branco e, ao microfone anuncia: INTERVALO, enquanto a música ainda se ouve e o público se levanta lentamente.

Durante o intervalo é projetado um filme de um concurso cabo-verdiano de danças típicas de “Salão de Festa”, intitulado **“Dançar Cabo Verde”, edição de 1996, transmitido pela Televisão Nacional de Cabo Verde**.

- Segunda parte -

A segunda parte inicia-se e a projeção do concurso de dança, promovido pela televisão de Cabo Verde, mantém-se, replicando-se em cena o mesmo tipo de dança, até a luz abrir e Regina vir dançar o seu segundo solo, a que se junta um bailarino e uma bailarina que depois saem. O ar surpreendido com que se encontram e a brincadeira de “flic-flac” à frente para os seus braços, parece uma “disputa” até ele, Michael, dizer: **“Regina, gosto de ti.” Ela afasta-se e volta a aproximar-se dizendo: “Eu também gosto de ti”**. A cena continua com o seguinte diálogo: **Michael – “Quero-te beijar”; Regina – “não beijas”; Michael – “Despe-te”; Regina repete: “Despe-te”. Michael começa a despir-se e Regina foge, regressando na brincadeira com outro**.

⁸⁴ Esta cena partiu de uma proposta inicial de Stephan Brinkmann e é retratada por Fernando Lopes, em *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998).

Julie entra e senta-se “abruptamente” na frente do palco⁸⁵. Entram outros bailarinos e a cena compõe-se com um casal que fica deitado no chão e Julie, que volta para repetir o movimento. Levanta-se e escreve, com giz branco no chão, o seu nome: “Julie”. Fica uma bailarina em palco sozinha, a que se junta **Regina e que fica só e sendo vestida com peles de animais**, vem à boca de cena dizer ao público: **“Todos os animais que eu tinha... morreram”**. Junta-se Daphnis Kokkinos, a quem pinta e beija os lábios, de cor vermelha e saem.

Entra Nazareth, que atravessa o palco a solo, com movimentos calmos e serenos, quase mímicos, como se estivesse a desfilar. Sai e entra **Anna que traz uma cadeira e um cálice na mão. Senta-se à boca de cena, mostra a perna e sai. Entra um casal que sussurra e “namora”**. Ele bebe de um cálice e fuma um cigarro. A conversa não teria sido agradável porque ela molha a sua gravata no líquido do cálice e sai... ele permanece em cena, juntando-se a Nazareth. **Outro casal está em cena dançando em parelha: ele lê um livro**. Regina é ajudada por dois bailarinos a fazer flexões, enquanto os restantes, em que se inclui Ruth, observam. Nazareth imita-a e Fernando vê um animal que se mexe. Parece um animal voador, como uma borboleta, ou um pássaro, mas na realidade é apenas um adereço de papel. Fernando fala com este “adereço” enquanto os outros, à sua volta, observam com curiosidade:

Olha, está-se a mexer...meu Deus, mas o que é isto? Estou a ver que força, que incrível. Tão pequena e tão forte. Olá! Como estás? Estás completamente sozinha. Sim, ela está completamente sozinha. E tem todo o seu peso, assim [gesticula] na cabeça. Olá! Posso acompanhá-la? E um caminho tão longo. Ela é só um pouco lenta. Incomodo? Eu dou as minhas...pobrezita...

A cena muda. Fica um bailarino a solo e **os flamingos da Lezíria Ribatejana surgem em fundo em vídeo projeção, inculindo dinâmica ao cenário**. Os jogos com outros rapazes continuam até serem cortados pela entrada de uma **bailarina, Ditta Miranda, que dança ao som de um fado cantado por Amália Rodrigues [Naufrágio]** e depois um tango, ao som do qual entra um homem alto, **Andrey, com um longo vestido de modelo “cai-cai”, que ensina dois casais a dançar em parelha.**

⁸⁵ Este é mais um gesto mostrado por Fernando Lopes, em *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998).

Entra Fernando para explicar ao público, posicionando-se à boca de cena, as três fases de um orgasmo e sai: **“Um orgasmo tem três fases: a 1ª a positiva, sim, sim, sim, sim, sim, sim; a 2ª a negativa, oh não, oh não, não, não não; a 3ª a metafísica: ai meu Deus, Deus, Deus Deus.”** Entra Julie para dizer em português ao público: **meu quarto é vermelho...**

Dois bailarinos entram e movimentam-se de forma autónoma. A luz aumenta e diminui com a força da música que toca. Ele é “amparado” por Ruth, que se aproxima de um terceiro bailarino, que se movimenta agora a solo. A banda sonora permanece... o movimento de luz repete-se... o bailarino sai e a banda sonora é agora outra.

Regina entra e dirige-se ao público, em português⁸⁶ a quem explica como se diz perna, braço e coluna vertebral em alemão: Sabe como se diz “perna”, em alemão? Explica percorrendo a mão pela perna: “Bein!” e braço? Explica percorrendo a mão pelo braço: “Arm!” e coluna vertebral? Explica percorrendo, virando-se de costas e apontando para a coluna: “Wirbelsäule!” insiste e repete. Sai de forma sensual ao som de K.D.Lang.

Entra uma rapariga e depois um rapaz que vai ao seu encontro. **Ele, que aparenta ser o empregado de um restaurante, vai buscar uma mesa, onde brinca com a rapariga, utilizando uma chávena, até chegar uma mulher, provavelmente a sua mãe, com uma cadeira e um tacho. A rapariga sai e ele senta-se à mesa. A “mãe” põe-lhe um guardanapo à frente, em jeito de “babete”, acaricia-o na cabeça e sai. Volta para por dois pratos fartos de comida e um prato com fruta, repetindo o gesto de carícia ao rapaz, que continua a comer, voltando a sair. Entra um casal a quem se destinam os pratos fartos, mas que escolhe comer uma maçã, mordendo alternadamente, consoante vai trocando a prótese superior por debaixo da mesa⁸⁷ e brinda com um cálice de pé partido, rindo à gargalhada, enquanto a senhora, curvada e lenta, se mantém naquele ritual de alimentar carinhosamente o rapaz, a partir do tacho** (gesto não invulgar no seio da classe trabalhadora, numa obra, ou no campo). **Um outro casal entra e coloca uma mesa com uma televisão e dança o que aparenta ser um “slow”, pela forma adotada. O casal, a dona do restaurante e o rapaz, que estão à mesa, juntam-se à observação atenta do que passa na televisão.**

⁸⁶ Em Wuppertal, na Alemanha, este texto foi dito em inglês, sendo a questão colocada sobre a forma como se diz perna, braço e coluna vertebral em português.

⁸⁷ Segundo ba₂ este episódio tem inspiração nas raízes de Daphni Kokkinos.

A cena desmonta-se, mas Nazareth permanece, pois aproxima-se **uma rapariga com dois bebês, a que se junta Dominique, com mais dois**, que os entrega a Nazareth e, virando-se para o público, gesticula com a mão de um lado para o outro, repetindo, de entre outras coisas que diz, **“Bonjour, Bonsoir, tudo bem, tudo mal”**, até Nazareth sair aos gritos e voltar, para o cumprimentar. Entra **um(a) “sem abrigo” que atravessa o palco arrastando-se pelo chão**, enquanto outros membros da companhia se movimentam em diversas direções. **Regina é uma delas. Apanha uma casca de banana do chão, que alguém atirou e deita-a no caixote do lixo. A casca de banana “regressa ao chão”⁸⁸ quando Regina se vira. “Muito trânsito”, o que, pela sonoridade parece sugerir o exterior, e, quatro homens juntam-se para jogarem o que aparenta ser “à malha”, pronunciando gritos de vitória e alegria, num verdadeiro estímulo ao jogo. Na retaguarda, a cena compõe-se com mais um casal que discute por causa de uma mesa, um rapaz que atira flores vermelhas⁸⁹ a uma mulher que não se mexe, junto a um painel, de cor negra e, uma outra mulher, que barafusta, chamando à atenção do seu marido, até chegar um rapaz que através de movimentos acrobáticos atrai a atenção dos que jogavam**, sob o desespero da mulher que continua a barafustar, dizendo e repetindo: “venha cá”. **Uma rapariga entra com um balde e senta-se nele à boca de cena, até adormecer e cair.** Enquanto a cena decorre, há um bailarino que dança sozinho à margem de tudo o que ali acontece...

Com a mudança de música a cena altera-se e Rainer volta a dar o mote, ficando só em cena, **dançando ao som do samba**, que depois acompanha a **construção da barraca onde todos se encontram e em cujo interior dançam animadamente**. Entram quatro rapazes que repetem construções coreográficas de momentos já dançados, noutras partes da peça. Saem e fica um bailarino só em cena, até voltarem a entrar. Durante este período, Rainer atravessa diversas vezes o palco no sentido esquerda-direita do olhar do espetador. No final, **as imagens projetadas são de touros** [da Herdade dos Palha] que se movem com rapidez. **A música muda para tambores, tornando-se ainda mais sugestiva no acompanhamento do movimento destes animais**. Em cena, bailarinos e Ruth repetem construções coreográficas do início da peça e quando a sonoridade muda para o **fado cantado por Amália Rodrigues, já ouvido**, mudam agora as imagens projetadas em fundo: **a rebentação**

⁸⁸ Está alguém dentro do caixote.

⁸⁹ Cravos de abril simbolicamente representados?

forte de ondas na areia, que prevalece quando a sua sonoridade vai inundando o palco, agora atravessado pela morsa e onde uma bailarina solitária continua o seu movimento, sob o olhar indiferente de um homem que desce **a lava, sugestivamente tornada rocha, no oceano.** A cena é interrompida por sereias que aprendem a nadar sob as instruções de um professor que pacientemente explica como se faz. Uma sugestiva combinação de sons de cordas acompanha a cena, a que se juntam casais e uma bailarina resgatada da plateia e ainda uma outra que emite os suspiros de início, sob as **instruções do professor de dança.** Temos agora imagens da transparência oceânica, a que não é indiferente **Regina, que regressa com baldes à cabeça** e é resgatada por um rapaz. Regressa a galinha ao cuidado de uma mulher e reinicia-se o alinhamento ao som de *Raquel*, mudando as imagens para a rebentação marítima, com a cena azulada dando ao palco uma visão única, que faz lembrar “A Dança de Paula Rego, até terminar a música e se preparar o final da peça, com os bailarinos a despirem as camisas, que cuidadosamente colocam no chão para, com as bailarinas, ali se deitarem. As imagens mudam para flores que abrem sob uma **iluminação sugestivamente portuguesa: vermelha, verde e amarela.** A atenção é agora centrada nas imagens projetadas e numa bailarina que se levanta e é a única que ainda dança.

“A nova peça de Pina Bausch” termina assim, como se, a partir da animada construção da barraca, se entrasse num *flashback* aos momentos mais significativos da Lisboa de *Masurca Fogo*.

5.1.4 Análise de *Masurca Fogo*: aspetos interculturais

*You have to see the individuals on the stage as people, not as dancers.
[...] I would like them to be seen as people who are dancing.
(Bausch apud Servos, 2008: 238)*

Da descrição da peça, em que procurámos mostrar detalhadamente a sucessão de momentos, teatrais e dançados, destacamos agora a interculturalidade na obra e a respetiva motivação para que se verificasse. Iremos debruçar-nos sobre alguns desses momentos, que criteriosamente seleccionámos, procurando demonstrar os aspetos mencionados. Trata-se de uma peça de Teatro-dança produzida por um coletivo com membros de origem diversificada, após um período de pesquisa em solo português. Estimulado pela sua líder, com questões, frases curtas ou simplesmente palavras soltas, através de uma metodologia que já adotámos

ser “de incitação”, o grupo, no qual reconhecemos o papel de etnógrafo, encontrou nas suas pesquisas de campo e histórias de vida aspetos que partilhou em cena, envolvendo o espetador e transitando com regularidade entre o palco e a plateia. Este trabalho extravasa a fronteira disciplinar da Dança e o limite que a esta confere, não só em termos de expressão artística, mas de suporte musical, cenografia, adereços e figurinos, o que nos remete para questões de ordem estética, importantes para compreendermos a *performance* em análise: a par da transdisciplinaridade assumida nos seus trabalhos, há ainda a considerar a posição da coreógrafa quando afirma “*I never create works for leotards.*” (Bausch *apud* Servos, 2008: 238) que nos ajuda a perceber o seu distanciamento da academia clássica e até mesmo da dança moderna, o que a coloca, como defendemos, num período pós-modernista de expressão artística. Em *Masurca Fogo* não podemos, contudo, deixar de mencionar o seu carácter dançante, com muito pé descalço e movimentos completamente soltos, em que a liberdade demonstra o total afastamento de qualquer combinação clássica codificada de “*chacé, pas-de-bourré, pirouette*”⁹⁰.

A análise efetuada foi elaborada com recurso à observação da peça em palco, à consulta das anotações recolhidas durante os espetáculos e à sua visualização em suporte de vídeo, em arquivo, a partir da qual produzimos, em texto, um documento de referência com a descrição da peça (*vd.* pp. 182-192 do presente trabalho). Utilizámos métodos de análise qualitativos e quantitativos, por serem complementares e por nos ajudarem a provar a interculturalidade observada. Os critérios para as opções efetuadas foram o de nos centrarmos em elementos com bastante participação na peça e tomar como exemplo algumas das suas contribuições. Nesta análise utilizámos os *softwares* Excel e MAXQDA 2018 que, através dos vários *outputs* criados, nos ajudaram a comprovar a interculturalidade na peça.

⁹⁰ Esta circunstância é o mote para um momento de ira protagonizado por Dominique Mercy, na peça *Nelken* (1982), em que pede para se retirarem as cadeiras de palco para que o possa demonstrar perante o público, mas não sem antes perguntar se o que estão interessados em ver são “*jetés*”, “*tour en l’airs*”, “*déboulés*” ou “*entrechats-sixs*”. Nesta linha de atitude performativa havia já a produção *Komm tanz mit mir*, em que a protagonista repete insistentemente a frase *Vem dançar comigo* (título da peça), como se Pina Bausch, a coreógrafa, estivesse a querer marcar uma posição perante o público, de que a sua expressão artística era, efetivamente Dança. Considerando-se o período pós-modernista em que situamos a obra de Pina Bausch lembramos, para melhor compreensão do que defendemos, que foi a partir da “[...] dança moderna, [que] o modelo do conhecimento do corpo [...] mudou: nem objecto físico, nem corpo biológico, mas um corpo energético, feixe de forças.” (Gil, 2001: 161).

5.1.4.1 Aspetos interculturais: análise qualitativa

Os aspetos interculturais na obra são por nós sustentados com base na relevância de alguns dos momentos e dos colaboradores selecionados, tendo, para o efeito utilizado o *software* MAXQDA2018. Com este *software* e através da opção de utilização de um *output* denominado “nuvem de palavras”, que permite verificar a frequência das palavras no texto, constatámos que, a partir do documento elaborado e considerando o nome/naturalidade do(a)s bailarino(a)s que colaboraram na construção de *Masurca Fogo*, a frequência verificada era a seguinte: para Fernando [Suels]/Venezuela, de 7 (0,16%); para Nazareth [Panadero]/Espanha, de 12 (0,27%); para Regina [Advento]/Brasil, de 21 (0,48%); e para Ruth [Amarante]/Brasil, de 10 (0,23%), totalizando uma frequência de 50 incidências, o que denota uma forte contribuição de aqueles que tinham, ora familiaridade com a História do país anfitrião, ora familiaridade e proximidade com a língua e população autóctone, como realçado por Nazareth Panadero: “[...] Sinto-me muito perto de casa, é muito próximo de Espanha, mas é muito mais doce que lá relativamente às pessoas. Gosto de estar perto de casa e que seja melhor que estar em casa.” (Peres, 1998a: 12).

Considerando o registo encontrado, e tendo em conta a extensão da obra, foi nossa opção destacar momentos pontuais a partir das contribuições do(a)s bailarino(a)s mais participantes, Regina Advento (Brasil), Nazareth Panadero (Espanha) e Fernando Suels (Venezuela), que analisámos de forma separada, como se segue, sob o critério de maior incidência e respetiva relevância. Neste contexto excluímos as contribuições de Ruth Amarante por, por um lado não traduzirem falas e, por outro, não traduzirem nenhuma participação com aparente relevância intercultural.

Iniciamos a nossa análise com a contribuição dada por Regina Advento, um dos elementos femininos com maior atividade na peça e um dos membros do *Tanztheater* com grande participação na criação de *Masurca Fogo*.

Regina Advento, natural do Brasil integrou o *Tanztheater* em 1993. Dos seus contributos destacamos a cena ilustrada pela figura 5.5, que resulta da pesquisa etnográfica efetuada por esta bailarina-atriz, em Lisboa. Sendo natural do Brasil está familiarizada com a língua portuguesa e com formas culturalmente enraizadas de, por exemplo, transporte de volumes à cabeça, com o qual os lisboetas, devido, também, a uma forte presença africana,

se habituaram a conviver. Este momento foi incluído no conjunto de propostas aceites por Pina Bausch para integrar a peça em análise.

Figura: 5.5
Regina Advento (Brasil) em *Masurca Fogo*



© Fotografia de Foteini Christofilopoulou 2017

A proposta reveste-se de particular interculturalidade, não só por ter sido percecionada por uma bailarina-atriz brasileira, como pelo facto de fazer parte de um conjunto representativo da realidade portuguesa. A figura 5.6, abaixo, ilustra o momento de apresentação da proposta a Pina Bausch, registado e partilhado por Fernando Lopes (1998).

Figura: 5.6
Regina Advento e Pina Bausch no período de criação de *Masurca Fogo*.
Lisboa, estúdio de dança da CNB à Rua Victor Cordon



Fonte: Fotograma do filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998)
© Fernando Lopes

Como se pode ver pela legenda no fotograma, Regina Advento explica à coreógrafa o que acabara de partilhar e o que a inspirara para fazer aquela proposta, mais simples e dinâmica do que o relatado, conforme registado no filme. Regina Advento explica:

Estava um grupo de mulheres a amanhar e a vender peixe, com vários baldes e alguidares... A polícia chegou e elas arrumaram tudo atrás das costas, sentaram-se em cima das caixas. Puseram-se à espreita e à espera... Quando a polícia se foi embora voltaram a pôr tudo no lugar e recomeçaram... (Advento *apud* Ceitil & Lopes, 1998)

Este é o retrato de um momento com particular significado intercultural, na medida em que retrata uma das formas de vida adotada pelas mulheres migrantes de Cabo Verde, residentes em Lisboa. Registado pela realizadora Catarina Rodrigues, no documentário sobre o Grupo de Batucadeiras⁹¹ *Finka-Pé*, em 1997 (mulheres de Santiago a viver no Bairro Alto da Cova da Moura) a venda não autorizada de peixe, em locais como os passeios, à porta de estabelecimentos e outros espaços, sempre fiscalizados é explicada, na primeira pessoa, por Fatinha:

Encontrei a polícia e a polícia me disse e pára o carro, depois o condutor parou o carro pediu os documentos do carro, entreguei, pediu os documentos do peixe, entreguei os documentos do peixe, entreguei os meus documentos, então a polícia dizia que eu tinha multa, que tinha de pagar multa de 50 contos. Eu disse que não podia [risos] que não podia, porque tenho 4 filhos para criar e o pai não dá nada para os filhos e era eu sozinha a lutar. Então e a polícia disse assim: “olha, agarra neste lixo de peixe que você tem aí e mete no caixote e a gente vai-se embora não vamos encontrar contigo neste sítio mais. Se a gente encontra contigo nesse sítio vai ser multada e presa.” Eu disse tá bem, e agarrei no lixo que tinha lá, do peixe de arranjar o peixe, fui deitar no lixo, fingi que meti o meu peixe no carro e foi-se embora para minha casa. Não tenho medo de polícia, não. Não tenho medo porque a polícia, primeiro uma pessoa tem de saber falar com eles, saber lidar com eles, uma pessoa sabe que não tem razão, uma pessoa tem que ir abaixo, ficar abaixo, se tem razão tem que ficar por cima, mas se não tem razão tem que ficar abaixo, porque não tem razão. Eu sei que não tenho razão, não vou ficar por cima deles. (Fatinha *apud* Mourão & Rodrigues, 1997)

Este e outros episódios de cariz idêntico dão origem a cantares, que depois integram o repertório das batucadeiras, “Mulheres do Batuque⁹²”, como explica um dos responsáveis

⁹¹ “O batuque é a atividade cultural mais antiga de Cabo Verde. É uma festa que se faz em qualquer momento, particularmente no espaço do baptizado, ou do casamento. É uma festa de mulheres. As mulheres é que cantam e dançam. Os homens podem cantar. Dançar é que não. E já houve alguém que disse que era uma iniciação das mulheres, isso nunca na vida foi, porque em Cabo Verde não há nenhum rito de iniciação da mulher. O cântico de batuque é cantigas de amor, escárnio e maldizer.” (Mourão & Rodrigues, 1997).

⁹² “A performance do batuque é anunciada pelo ritmo percutido em palmas ou na *tchabeta*... A *tchabeta* é um idiofone constituído por um “pano” enrolado sobre si próprio formando um rolo que se coloca entre as coxas, posição sentada, e se percute com as palmas das mãos. O pano, ou *pano di tera* (“pano da terra”), é um elemento simbólico e característico da cultura rural de Cabo Verde. Trata-se de um tecido de algodão, fiado em tear manual, [...]” (Ribeiro, 2012: 78).

pelo grupo: quando, por exemplo, “A propósito dos polícias andarem sempre a correr atrás delas quando estavam nos seus trabalhos de negócios nos passeios, ou então quando vendiam peixe, e para criticarem isso, fizeram uma cantiga.” (Mourão & Rodrigues, 1997). Esta cantiga foi registada em vídeo, por Raquel Castro, durante o período de preparação de um novo espetáculo das *Finka-Pé* (2009), com guião da atriz Amélia Videira, que descreve assim a sua atuação:

Apenas mulheres, sentadas em círculo, que partilhavam os seus cantos e danças... um canto que se inicia a uma voz para logo ser seguido por todas as outras. E as mulheres iam-se levantando e dançando endiabradas, na medida em que eram fogo, calor, energia herdada do fundo dos tempos, em que o ritual, protagonizado pelas sacerdotisas, se desenvolvia no seio da terra e a grande mãe era presença cultuada. (Videira *apud* Nave & Castro, 2013)

A canção acima mencionada tem a seguinte narrativa:

Tiraste o peixe do carrinho / Ai ai ai ó polícia / Diz-me polícia de Lisboa / Deixas-me vender na rua / Vim buscar o jantar do meu filho / Vim buscar o pão da minha criança / É que nós viemos de uma terra longe / Ai ai ai ó polícia / Ai ai ai ó que pena / Ai ai ai ó terra longe / Ai ai ai ó menina / Ai ai ai ó não é nada / Ai ai ai ó polícia / Deixas-me vender na rua / Vim buscar o pão da minha criança / Vim buscar o jantar do meu filho / Vim buscar o pão da minha criança / Ai ai ai ó polícia / Diz-me polícia de Lisboa / Eu ia morrendo, eu ia morrendo / Ai ai ai ó polícia / Ai ai ai... (Nave & Castro, 2013)

De referir que a importância deste trabalho desenvolvido pelas *Finka-Pé* não se relaciona apenas com a ligação que procurámos estabelecer entre a ação de Regina Advento e a forma como as próprias mulheres relatam os episódios do seu dia-a-dia, mas também com a participação deste grupo de mulheres, num espetáculo organizado no *Chapitô* pela produção⁹³ do *Festival dos 100 Dias*, que despertou o interesse de Pina Bausch por Cabo Verde, acabando por se centrar, a partir de material videográfico que lhe fora facultado, nesta ex-Colónia Portuguesa, para trabalhar a produção da nova peça inspirada em Lisboa, que viria a denominar, *Masurca Fogo*. Tendo dito isto, gostaríamos de acrescentar que esta ligação a Cabo Verde e à sua dança tem antecedentes no programa das comemorações de *Lisboa Capital da Cultura 1994*, de que a *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* também fez parte. Esta programação integrou um espetáculo com coreografia de Clara Andermatt e Paulo Ribeiro, após um período na ilha de S.Vicente, que se intitula *Dançar Cabo Verde* (1994).

⁹³ É importante realçarmos o papel da equipa de produção do *Festival dos 100 Dias* como mediadores culturais e, nessa condição, facilitadores inter- e transculturais.

De outros momentos a assinalar na peça em estudo destacamos a altura em que Regina Advento, casada com um cidadão de origem alemã, de quem tem uma filha, aborda diretamente o público, perguntando: “Sabe como se diz “perna”, em alemão? Explica percorrendo a mão pela perna: *Bein!* e... braço? Explica percorrendo a mão pelo braço: *Arm!* E... coluna vertebral? Explica virando-se de costas e apontando para a coluna vertebral: *Wirbelsäule!* Em solo alemão, nomeadamente na *Opernhaus* da cidade de Wuppertal, a questão é saber-se como se diz, perna, braço e coluna vertebral em língua portuguesa⁹⁴. Desta partilha sobressai a sua natural sensualidade para mostrar a importância da aprendizagem da língua, reforçando o papel do corpo como mediador desta mensagem.

Nazareth Panadero, natural de Espanha integrou o *Tanztheater* em 1979. Bailarina-atriz, é um dos elementos que se exprime em português e que, num recurso à memória afetiva, inspirada pelas largas avenidas⁹⁵ de Lisboa, conta a seguinte história: “A minha avó dizia: ‘eu era muito, muito, bela e à noite ia passear no *boulevard* e os homens escondiam-se atrás das árvores e quando eu passava eles diziam: Ohhhh, [...]’” (Panadero, *Masurca Fogo-CCB*, 2008). Nazareth Panadero contribui ainda com uma imitação de Amália Rodrigues, numa cena em que reproduz os cumprimentos da cantora aos bailarinos e bailarinas após a sua visita a um ensaio: atravessa o palco, curvada, dirigindo-se ao público, dizendo “Adeus! O senhor de onde é? Lisboa! Eu conheço Lisboa muito, muito bem [risos]. Adeus! A senhora de onde é? Lisboa! Tenho amigos em Lisboa [risos]. Adeus! O senhor, de onde é? Lisboa! De facto, vou todos os anos a Lisboa [risos]. Adeus! A senhora de onde é?” (*ibidem*). A proposta desta cena é retratada por Fernando Lopes em *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998), em que Nazareth Panadero atribui à cena a palavra “Lisboa”. Apesar da simples abordagem, a questão é tão pertinente quão reveladora da diversidade cultural do grupo, refletida, inclusivamente, na preocupação de Amália em saber de onde era oriundo cada elemento. Em solo alemão, nomeadamente na *Opernhaus* da cidade de Wuppertal, as falas são ditas em língua inglesa, utilizando-se a significativa expressão “*Where do you come from?*”. Segundo testemunho de ba₂, Amália reviu-se, por ocasião da apresentação da peça em Lisboa, em 1998, neste retrato de Nazareth Panadero.

Há, ainda, um outro dado não visível ao espetador mais atento, por desconhecer, por exemplo que, ao pedido de inscrição de um nome de um ente querido, Nazareth Panadero o

⁹⁴ De realçar o facto de, no espetáculo de março de 2018, Regina Advento ter sido substituída e, as falas em português, terem sido ditas por uma bailarina de origem norte americana.

⁹⁵ Um dos hotéis em que a equipa ficou hospedada situava-se na Av. da Liberdade.

tivesse feito com o movimento do corpo, mediador desta mensagem apenas para quem dela tenha conhecimento. Do seu momento coreográfico faz igualmente parte a palavra *SUNSET*, depois do estímulo lançado por Pina Bausch, sobre a luz de Lisboa. A interculturalidade de que se revestem os contributos de Nazareth Panadero é notória, não só pelo recurso à sua memória afetiva, a partir da realidade que observa, como pela pertinência da escolha de determinados momentos, coadjuvada pela agregadora Pina Bausch.

Fernando Suels, natural da Venezuela integrou o *Tanztheater* em 1995. Bailarino-ator, é outro dos elementos do grupo com bastante atividade em *Masurca Fogo*. É protagonista de um momento em que conta o sonho que teve, exprimindo-se em português. Este bailarino-ator recorre, na sua memória afetiva, às recordações que tem da avó e da gastronomia do seu país, que traz para palco a partir de vivências em Lisboa. Conta:

Sonhei que tinha ido para a Venezuela e que em nossa casa tinha visto a minha mãe e nos abraçámos... e depois, comecei a chorar, mas não sei porquê... depois estava no quarto com a minha mãe e a minha avó e conversávamos... no ano passado cozinhei pratos venezuelanos e no meu sonho, a minha avó estava um pouco dececionada, que não lhe tinha trazido nada... isto são feijões pretos da Venezuela, chamam-se “caraotas”... Regina [chama a colega que estava ao sol que se veste e desce. Retoma o texto] e há dois anos, a minha avó mandou-me estes feijões, mas no ano passado ela morreu e desde então nunca mais quis cozinhar os feijões... não sei porquê! (Suels, *Masurca Fogo-CCB*, 2008)

Os momentos interculturais atrás descritos foram por nós selecionados por, em nosso entender, serem particularmente significativos, mas não exclusivos. Vejamos outro momento da peça, em que Nazareth Panadero e dois colegas, Daphnis Kokkinos e Jonathan Frederickson, como retratado na figura 5.7, se encontram sentados na mesma mesa e em que uma refeição é retratada com humor e de forma absurda. Sobre esta cena aprendemos já que: *“The pleasures do not just include our own bodies and those of others; good food is also an essential pleasure, even when the well-meaning mother thoroughly over-feeds her son from an enormous cauldron.”* (Servos, 2008: 170). Em nossa opinião, trata-se de um retrato em dois planos: um plano em que uma figura masculina come diretamente da panela, com uma colher que segura de forma grosseira e, um outro plano, em que um casal tem, à sua frente, uma mesa bem recheada e bebe, no que sugerem ser copos de vinho espumante. Os três comem na mesma mesa e são servidos pelo mesmo elemento feminino (Cristiana Morganti).

Assumindo a leitura em dois planos, podemos, do ponto de vista do retrato social, identificar nesta imagem duas classes sociais diferentes: uma classe mais humilde, trabalhadora, inspirada em momentos de refeição captados, por exemplo, nas obras em curso

à época, para a *Expo '98*, de quem come de uma única panela e outra, mais abastada, que rega com vinho espumante a refeição farta que tem à sua frente. A cena descrita não acontece, contudo, sem um momento absurdo de humor, na medida em que o pé do cálice que Daphnis Kokkinos segura está partido e sistematicamente a cair. Por outro lado, a refeição decorre, não obstante a mesa farta, com base numa maçã que necessitam de trincar, simulando para o efeito a troca de uma prótese superior por debaixo da mesa, sem a qual não poderiam comer (cena inspirada num exemplo de extrema pobreza na Grécia, país de onde é oriundo Daphnis Kokkinos, explicou ba₂).

Figura: 5.7

Daphnis Kokkinos (Grécia), Cristiana Morganti (Itália), Jonathan Fredrickson (USA) e Nazareth Panadero (Espanha); Julie Shanahan (Austrália) e Andrey Berezin (Rússia) em *Masurca Fogo*



© Fotografia de Foteini Christofilopoulou 2017

Na figura 5.7, podemos ver, ainda, a cena em que tudo acontece, e já no momento em que é servido café, ser interrompida pela presença de um casal (Julie Shanahan e Andrey Berezin) que se junta ao momento, trazendo uma mesa com uma televisão e prendendo a atenção de todos, tal como se verifica ainda em Portugal, quando chega a hora de ver a telenovela ou um jogo de futebol.

De entre todos os momentos descritos, consideramos especialmente interculturais nas duas grandes categorias que estabelecemos, ‘pesquisa etnográfica’ e ‘memória afetiva’ já introduzidos na descrição da peça, os contributos para os momentos teatrais de Regina Advento, fruto da pesquisa etnográfica efetuada, no caso das vendedoras ilegais de peixe; de Nazareth Panadero, com recurso à sua memória afetiva, quando repete as frases da avó; e,

de Fernando Suels, fruto também de um recurso à sua memória afetiva, quando descreve o sonho que tivera com a sua avó, em que implica aspetos de ordem gastronómica e emocional. Para os momentos de dança, com recurso à memória afetiva, destacamos o solo de Nazareth Panadero e, com recurso à pesquisa etnográfica, os dois solos de Dominique Mercy e Ditta Miranda (Beatrice Libonati, na versão original) acompanhados respetivamente pelos fados de Alfredo Marceneiro e Amália Rodrigues. Mais difíceis de identificar são os movimentos dançados em grupo, cuja leitura podemos remeter, por exemplo, para o movimento das ondas do mar, quando uma bailarina é apoiada, no seu movimento aéreo, por um grupo de rapazes; o ritmo acelerado da cidade de Lisboa, sempre que este mesmo grupo de rapazes se move de forma repetida e enérgica; ou, ainda, quando uma mulher, apoiada no seu “amante”, empurra por entre as pernas deste, o seu “marido” que, lentamente cai. Qualquer uma destas sequências acontece mais do que uma vez durante o espetáculo e Ruth Amarante é, na versão original, o elemento feminino comum.

Não obstante as opções acima, seleccionámos e esquematizámos no quadro 5.3, os momentos interculturais que privilegiámos na nossa análise e outros, que despertaram a nossa atenção, tenham eles surgido a partir de um exercício de memória afetiva, estimulada durante a pesquisa efetuada, ou tenham sido fruto da observação direta realizada durante essa mesma pesquisa. De entre estes outros momentos, destacamos a figura do Mestre de Dança, protagonizado por Andrey Berezin, que alude às sessões em que participaram, na escola de danças de salão *Alunos de Apolo*, em Lisboa; do momento protagonizado por Julie Shanahan, quando partilha as histórias da Professora de Dança na sua terra natal, Austrália; do momento protagonizado por Michael Strecker, quando chama por Silvia Heredia de Arias e do momento em que esta, sentada numa cadeira de esplanada chama e espera tempo interminável por alguém para ser atendida, utilizando repetidamente a expressão “por favor, por favor”; das colaborações de Regina Advento, relativamente à cena da lavagem de pratos numa banheira e à presença de uma galinha viva, em palco; da repetição da expressão “tudo bem, tudo mal” por Dominique Mercy; dos momentos protagonizados pelo conjunto na construção de uma barraca em madeira, onde todos se colocam e dançam ao som de um samba; e, é claro, da *Masurca*, dança cabo-verdiana replicada na peça. Deste conjunto, à exceção de Andrey Berezin, que neste espetáculo, em 2008, substitui Jan Minarik, Ditta Miranda Jasjfi, que substitui Béatrice Libonati, Silvia Arias Faria, que substitui Ruth Amarante e, uma outra bailarina, que substitui Cristiana Morganti, todos os outros elementos

protagonistas dos momentos organizados no quadro 5.3 estiveram na génese da produção, o que se reveste de particular significado, por estarmos a falar de uma década (1998-2008) a “reproduzir Lisboa” pelo mundo.

Quadro: 5.3
 Quadro elucidativo de alguns momentos de interculturalidade
 protagonizados em *Masurca Fogo* pelo elenco do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*
 a partir do espetáculo realizado em Lisboa - Centro Cultural de Belém - 2008

Nome	Naturalidade	No <i>Tanztheater</i> desde	Estreou <i>Masurca Fogo</i>	Interculturalidade (pesquisa etnográfica e memória afetiva)
Andrey Berezin (no original protagonizado por Jan Minarik - República Checa)	Rússia	1994	Não	Protagoniza a figura de Fernando Pessoa and o Mestre de Dança da escola “Alunos de Apolo”.
Daphnis Kokkinos	Grécia	1993	Sim	Introduz e protagoniza com Nazareth Panadero, a partilha de uma prótese dentária à refeição, como faziam as famílias necessitadas na Grécia.
Dita Miranda Jasjfi (no original dançado por Béatrice Libonati - Itália)	Indonésia	2000	Não	Dança o fado “Naufrágio” cantado por Amália Rodrigues.
Dominique Mercy	França	1973	Sim	Protagoniza a cena em que reproduz a expressão “Bonjour, bonsoir, tudo bem, tudo mal”; dança o fado “Nos tempos em que eu cantava” cantado por Alfredo Marceneiro.
Fernando Suels	Venezuela	1995	Sim	Protagoniza o momento em que conta o episódio do sonho com a avó e os feijões da Venezuela.
Julie Shanahan	Austrália	1988	Sim	Protagoniza o momento em que conta o episódio da sua Professora de Dança na Austrália sob o mote: “ <i>How do I look, darlings?</i> ”
Michael Strecker	Alemanha	1997	Sim	Protagoniza o momento brechtiano na cena com Silvia Farias Heredia.
Nazareth Panadero	Espanha	1979	Sim	Relata conversas com a avó; protagoniza a figura de Amália Rodrigues.
Regina Advento	Brasil	1993	Sim	Protagoniza a vendedora de peixe; protagoniza a lavadeira de pratos (no original por Raphaëlle Delannay - França); dá a protagonizar a cena da galinha viva.
O Coletivo	Diverso	Diverso		Constrói uma barraca de madeira; dança Mazurka de forma inspirada na “Masurca” da ilha do Fogo, em Cabo Verde.

Onde começa e onde termina, em cada um(a) de nós, o imaginário de Pina Bausch? A interculturalidade na peça não se esgota nos momentos que selecionámos. O momento que em seguida descrevemos, escolhido por ser emblemático de *Masurca Fogo*, mostra, por exemplo, do ponto de vista da análise social, nomeadamente questões de género, a dominação masculina sobre o feminino, em que o elemento feminino surge de forma provocadora, mas vulnerável. Julie Shanahan veste um biquíni decorado com balões de cor vermelha, não escolhida ao acaso, passíveis de serem rebentados pelas borras dos cigarros acesos de nove homens que a rodeiam, deixando-a despida. O vermelho, num sinal de “acesso proibido” associado à vulnerabilidade de um balão, como a

[...] velha lâmpada vermelha dos bordéis, que poderia parecer contraditório, já que em vez de proibir, eles convidam, mas não são, quando consideramos que este convite se refere à transgressão da mais profunda proibição de o tempo em questão, o proibido jogado nos impulsos sexuais, a lúbrico, os instintos apaixonados. (Chevalier & Gheerbrant, 2008: Rouge/831)

A cena que de seguida descrevemos acompanha a narrativa de Julie Shanahan, bailarina-atriz australiana, sobre a sua Professora de *Ballet*. Nesta cena, Shanahan acende cada um dos cigarros dos homens que dela se vão aproximando (veja-se na figura 5.8 o maço de cigarros que detém na mão esquerda e o isqueiro na mão direita) à medida que vai contando um episódio da sua infância: “*When I was 8 years old I had a terrible school teacher...she had an overlarge bottom lift like this [demonstra com as mãos]... She would always walk through the children and say: “Kiss my hand!”. How do I look today, darlings?*” (Shanahan, *Masurca Fogo-CCB*, 2008). Torna-a este ato cúmplice da previsibilidade de que se reveste o momento que se segue? Sob o olhar atento e suspeito dos homens que a rodeiam, Shanahan que, na forma como interage parece estar a “reprender” alguém, está apenas a contar a sua história, transmitindo-a com vigor e teatralidade, estando patente na sua atitude corporal a energia incutida nesta ação. O ritmo de que a cena se reveste, pela forma cadenciada como Shanahan a relata, cria expectativa, dá relevo ao ato e, conseqüentemente, às mensagens que o espetador dali possa retirar. Deleuze ensina-nos que, como viu no teatro de Brecht, este é um *gestus*, um “[...] *gestus* que reage sobre o corpo dando-lhe hieratismo que é como uma austera teatralização ou, antes, uma «estilização».” (Deleuze, 2015: 307). É deste *gestus*, mais intenso que austero, que o estilo bauschiano se complementa além do movimento através de “uma teatralização directa dos corpos” (*idem*: 301).

A previsibilidade do resultado e a cumplicidade da sua protagonista denunciam um ato provocatório, no feminino, que se percebe pela forma atenta com que os homens assistem à cena, afunilando olhares e fechando o círculo sobre ela até à aproximação final, desafiando a formação clássica de um *corps de ballet*. A sua saída de cena faz-se de forma frágil, despida, encolhida e envergonhada frente à supremacia numérica masculina: o que acontecera ao vigor antes apresentado por Shanahan?

Figura: 5.8
Julie Shanhan (Austrália) e Rainer Behr (Alemanha) em *Masurca Fogo*



© Fotografia de Oliver Look 2018

Em matéria de figurinos, um outro aspeto significativo, seríamos levados a concordar com a expressão “*Pina-land*” (Winship, 2017: para. 4) melhor dizendo, “território de Pina”, na medida em que estes eram já, à altura, uma imagem de marca, identitária das produções do *Tanztheater*: vestidos e cabelos soltos, saltos altos e pé descalço, quando necessário, para as mulheres, calça e camisa, sapato de sola, ou pé descalço, para os homens, acrescentando-se ainda a esta composição, sempre que necessário, adereços complementares que entram e saem de palco, pela mão dos próprios protagonistas. A exceção são os balões que cobrem

Julie Shanahan, as peles que vestem Regina Advento, o vestido comprido de Andrey Berezin e os fatos-de-banho usados por alguns dos elementos do elenco.

Figura: 5.9
Regina Advento (Brasil) em *Masurca Fogo*



© Fotografia de Foteini Christofilopoulou 2017

Qualquer uma destas exceções representam alertas para circunstâncias da vida social, quer procurando sensibilizar para as questões relativas aos animais que perdem a vida para serem vestidos pelo ser humano, quer alertando para as questões de género, sempre num ato subtilmente provocador de que para alguns dos casos sugerimos a seguinte leitura: uma mulher que entra cheia de energia, mas que depressa é humilhada por um grupo de homens e, um professor, que podia ser uma professora, num hibridismo assumido de que, nesta e noutras profissões, o género não será significativo. Questionada, ao longo dos anos, sobre se esta sua posição teria outras leituras, nomeadamente como olhava, no seu trabalho, a mulher e o homem, Bausch respondeu a Elisa Vaccarino: “É uma pergunta difícil. Pode ter muitas respostas.” (Bausch *apud* Vaccarino, 2005a: 178). Sempre enigmática quanto à sua posição sobre questões de ordem complexa e à forma como afluía certos assuntos nos seus espetáculos, continua “[...] quando faço alguma pergunta embaraçosa, verifico que a

tendência dos homens vai no sentido de a contornarem [...] enquanto as mulheres, pelo seu lado, enfrentam sem hesitação.” (*ibidem*). Nesta peça em particular, a imagem das mulheres é trabalhada em várias vertentes, quer na sua sensualidade (na intenção de despertar, de forma libidinosa, para o ato sexual), quer na sua força e paradoxal futilidade, patente nos movimentos e através de pequenos *sketches*, em que a água, o beijo, o vermelho e a maçã são símbolos com presença constante. O vermelho⁹⁶ aparece sempre associado à participação feminina, nomeadamente dos momentos protagonizados por Julie Shanahan, quando veste balões vermelhos, ou quando diz que o seu quarto é vermelho e a maçã⁹⁷, que está presente em muitos momentos da peça e por antecipação a momentos chave de sedução. Não é invulgar haver maçãs vermelhas e Regina Advento não é exceção na sua manipulação: um companheiro dá-lhe uma maçã vermelha que recebe com olhar sedutor. Outro aspeto, numa clara alusão à posse do outro, retratado por duas mulheres, é uma vez mais Regina Advento que protagoniza o momento, quando entra em cena com outra bailarina, brincando e disputando fitas, de cor preta, presas aos seus pulsos, de Regina, que a bailarina puxa, como se de rédeas tratasse, “apresentando-a” ao público como o seu “objeto”. O *leitmotiv* da peça consideramos ser o “jogo de sedução” entre um dos rapazes e Regina Advento, que acontece em vários momentos ao longo das duas horas e meia de espetáculo. Luke Jennings apontou mesmo Advento como alguém que atua “[...] as the psychic axis of Masurca Fogo [...]” (Jennings, 2017: para. 3).

Como ficou demonstrado, o contributo do(a)s bailarino(a)s, quando falamos de aspetos interculturais, é particularmente importante, não só pelo material proposto, como pelo esforço que fazem para se exprimirem, neste caso, em língua portuguesa. Anna Wehsarg, bailarina-atriz natural da Alemanha, exprime-se em português e explica ao público, como está vestida: “Trago uns sapatos da minha amiga, um vestido da minha mãe... isto é o isqueiro do meu pai e a cueca interior do meu namorado.” (Wehsarg, *Masurca Fogo-CCB*, 2008). Contudo, não será menos importante o papel da coreógrafa no cuidado com a seleção dos contributos e seus protagonistas e ainda dos respetivos complementos musicais e de vídeo

⁹⁶ “O vermelho-escuro, [...], é noturno, fêmea, secreto e, no limite, centrípeto; ele representa não a expressão, mas o mistério da vida.” (Chevalier & Gheerbrant, 2008: Rouge/831).

⁹⁷ “[...] a maçã do Cântico dos Cânticos que aparece, ensina Orígenes, a fecundidade da Palavra divina, o seu sabor e o seu cheiro. É, portanto, em todas as circunstâncias, um meio de conhecimento, mas que às vezes é o fruto da Árvore da Vida, às vezes o da árvore da Ciência do bem e do mal [...]” (Chevalier & Gheerbrant, 2008: 776).

que gostaríamos de salientar. Falamos da “banda sonora”, ou seleção musical efetuada, que se reveste de particular importância devido à sua presença desde o início ao final da obra.

Analisemos então, com especial cuidado, a seleção musical de Pina Bausch para *Masurca Fogo* a partir de um conjunto alargado de fontes como: um espólio musical que reunira ao longo das diversas passagens por Lisboa; a oportunidade que tivera de gravar música ao vivo; e o que lhe fora mostrado e enviado para Wuppertal. Sobre esta sua escolha musical, sabendo que *Masurca Fogo* é uma produção que extrapola o tema de *Os Oceanos, Um Património para o Futuro* reservado à *Expo '98*, em que se evoca o colonialismo português, reveste este aspeto de especial significado: numa peça com a duração de duas horas e meia, em que das escolhas de Pina Bausch fazem parte cerca de 28 faixas⁹⁸ de música, só dois fados integram esta escolha, sendo um cantado por Amália Rodrigues e outro por Alfredo Marceneiro, figuras incontornáveis desta forma de canção portuguesa, ainda que, como menciona Sasportes: “Nas repetidas visitas [a Portugal] Bausch [tenha] colecion[ado] trechos musicais que veio a incluir nas bandas sonoras das mais diversas peças criadas noutras terras, mantendo viva nos seus espectáculos esta presença portuguesa⁹⁹.” (Sasportes, 2012: 315). Isto acontece, por exemplo, em *Danzón* (1995), uma das duas únicas peças em que Pina Bausch dançava e ao som de Fado de Coimbra, de que certamente era grande apreciadora, como registado por Lee Yanor, no filme *Coffee with Pina* (2006). Neste filme, onde Pina Bausch confia a vontade de voltar a participar numa peça futura, a banda sonora que se escuta é a inconfundível guitarra portuguesa e a música, Fado de Coimbra (*Os meus olhos* e *Meu amor é marinheiro* interpretados por Germano Rocha). As restantes músicas que integram a seleção musical adotada em *Masurca Fogo* têm origem diversa, nomeadamente lusófona (de Cabo Verde e do Brasil) destacando-se a música *Raquel* do cabo-verdiano Bau, que está relacionada com o título da peça e que é relançada no mercado, em 2002¹⁰⁰, por ocasião da apresentação do filme *Fala com Ela*, do realizador espanhol Pedro Almodôvar, que integra cenas de *Masurca Fogo*. Ainda a destacar temos os originais do

⁹⁸ Número aproximado, uma vez que, mesmo com a ajuda de ferramentas informáticas (App Shazam) não nos foi possível identificar com certeza algumas das músicas (vd. Apêndice D).

⁹⁹ Esta é uma realidade das peças *Nur Du* e *Danzón* e estende-se à literatura, quando frases de José Saramago são ditas por Nazareth Panadero e Mechthild Großmann, em *Ten Chi*, fruto da residência no Japão.

¹⁰⁰ Os CDs que integram a faixa *Raquel* têm como títulos *Tóp D'Coroa* (1993,1996) e *Cape Verdean Melancholy* (2002).

português Rui Júnior¹⁰¹ e a utilização que é feita das canções da cantora canadiana K.D.Lang, associada a momentos de lazer, prazer e sedução, que categorizámos como ‘sensualidade’. Não menos relevante e de salientar é o facto de, em *Masurca Fogo*, como em grande parte das suas peças, Pina Bausch utilizar canções e uma diversidade musical, diferente do expectável: uma escolha sonora mais clássica.

Gostaríamos ainda de realçar que, em Dança pós-moderna, período estético em que, na História da Dança enquadrámos o trabalho de Pina Bausch, se aceita uma natural flexibilidade por ocasião da escolha musical, na medida em que esta pode, ou não, acompanhar o processo criativo do coreógrafo que, por sua vez, pode querer explorar o movimento antes de lhe atribuir um suporte musical, ou mesmo, dele abdicar. Pina Bausch, tal como outros coreógrafos, em que se inclui, por exemplo, Merce Cunningham, iniciava o seu trabalho sem seleção musical prévia, o que fará sentido em determinada fase do processo, enquanto o(a)s bailarino(a)s trabalham sobre as suas propostas de movimento. Esta ausência musical, por vezes dolorosa para o(a) bailarino(a), é um aspeto importante da forma de criar, na medida em que a relação entre o(a) bailarino(a) e o seu interior é muito mais intensa sem estímulos externos: ganha relevância a audição dos ritmos internos, que se refletem depois na exteriorização em forma de movimento. Contudo, o caso complica-se quando se está em vésperas de estreia, como por vezes acontecia, no pressuposto de que o processo de construção da obra é um *ongoing process* [um processo contínuo de criação] obrigando o(a)s bailarino(a)s a um trabalho acrescido em que lhes era exigida uma grande disponibilidade e flexibilidade, tornando-os únicos. Para Mathias Burkert, um dos responsáveis pela banda sonora da peça “*It was always the most exciting moment, when we dared to let the dance meet a piece of music or the other way around. It was always a courageous step – there was always the risk of disturbing or even destroying something through a wrong choice.*” (Burkert *apud* Wiegand, 2014: para. 5). Há, em *Masurca Fogo*, pelo menos um episódio a registar, até ao ensaio geral do espetáculo, em Wuppertal, a que chegámos através do trabalho de Fernando Lopes (1998). O solo de Nazareth Panadero, aos aproximadamente dezanove minutos da peça, era dançado, até àquela altura, ao som da canção *Formiguinha*, com ritmo bossa nova, cantada por Amália Rodrigues. Contudo, aquilo a que hoje assistimos é algo completamente diferente e que acontece ao som do instrumental *Samba de Orfeus*

¹⁰¹ Como nos foi confirmado por Rui Júnior “[...] a peça é improvisada e os que estão a tocar são eu, Rui Júnior, João Balão e Carlos Mil Homens no Djembé.” (Rui Júnior, conversa pessoal, julho 18, 2017). Este original foi gravado ao vivo num dos ensaios para a *Expo '98*, para a qual preparavam uma grande apresentação.

(aka *Samba de Orpheus*) de Vince Guaraldi, naquela que foi a escolha final em prol do alinhamento musical da peça. Esta não seria uma circunstância invulgar do processo de construção de Pina Bausch, no que concerne a qualquer necessária escolha para o espetáculo. Vejamos, por exemplo, como se expressa Cristiana Morganti na peça *Rough Cut*, fruto da ‘residência artística’ em Seul/Coreia do Sul, estreada em 2005:

It's in your body. Your solo is in your body, you feel It [realce nosso]. *You hear the music, you would like to dance it and you can't. It's a bit like your baby. You did it, you tried it million times, because Pina wants to try 40 different musics. Then, when she finds the right music, it doesn't work with the next one, with the music before. You have to find the right place in the piece, you have to do it again and again... Sometimes at eleven at night, sometimes in the morning. At one point you hate this solo, you can't anymore. After, you fall in love because it's your baby, it's your thing. You want to show your baby to the public* [realce nosso] *and you can't: somebody else is wearing your dress...* (Morganti *apud* Wieseltier & Yanor, 2006)

Esta ideia consubstancia-se na convicção de Dominique Mercy quando afirma que, com Pina Bausch, nunca nada podia ser dado como garantido (Pina Bausch Foundation, sd.c: para. 4).

A atenção que demos à seleção musical efetuada deveu-se à importância que tem no conjunto dos momentos de que a peça se compõe, na medida em que contribui largamente para as dinâmicas conseguidas em palco e com o público, importante para o todo final. *Masurca Fogo* circunscreve um espaço performativo transcultural imbuído que está de momentos em que a partilha cultural dos seus criadores, ora com origem no seu interior, ora fruto da observação por eles efetuada, ocorre fisicamente num palco, com uma plateia à sua frente e desenvolve-se entre estes dois mundos – o dos artistas, em palco e o dos espetadores, na plateia – permitindo-se a uma permeabilização com o público. O mesmo, porém, não acontece em sentido inverso, na medida em que o público só interage quando para tal é convidado e não se desloca a cena. Este ato performativo acontece, de Ocidente a Oriente, mais do que uma vez em algumas cidades, acompanhando, na sua expressão oral, a especificidade da língua de cada país onde se apresenta (vd. Quadro: 4.1). É esta diversidade que atribui, ao trabalho da *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, a universalidade que se pode requerer a um coletivo artístico intercultural.

5.1.4.2 Aspectos interculturais: análise quantitativa

A fim de conseguirmos uma análise mais assertiva dos momentos interculturais de *Masurca Fogo*, importantes para sustentarmos a transculturalidade da peça, utilizámos o documento *Word* por nós gerado com a descrição desta e o *software* MAXQDA 2018¹⁰², cujo resultado pode ser comprovado pelo conjunto das figuras 5.10 e 5.11 e dos quadros 5.4 e 5.5.

Figura: 5.10
Output MAXQDA2018 - Codificação dos aspetos interculturais em *Masurca Fogo*

Lista de Códigos		masurca_fogo_aspetos_interculturais
▼	Banda sonora	
	Pesquisa etnográfica	8
	Sensualidade	4
▼	Cenário/Adereços	
	Pesquisa etnográfica	4
▼	Vídeo-projeção	
	Pesquisa etnográfica	6
	Sensualidade	1
▼	Dança	
▼	Figurinos	
	Pesquisa etnográfica	1
	Memória afetiva	2
	Pesquisa etnográfica	15
	Sensualidade	7
▼	Teatro/Sketch/Mímica	
▼	Figurinos	
	Pesquisa etnográfica	5
	Memória afetiva	11
	Pesquisa etnográfica	51
	Sensualidade	14
	SOMA	129

Fonte: Descrição de *Masurca Fogo*

¹⁰² Foi efetuada uma cuidada codificação (vd. Figura: 5.10) a partir do descritivo de *Masurca Fogo* (vd. pp. 170-180 do presente trabalho), para confirmar a análise já efetuada a partir da observação direta da peça em estudo e de elementos complementares em fotografia e vídeo.

Os códigos, ou categorias criadas permitem-nos identificar aspetos relativos a cada um dos momentos selecionados, que fazem parte desta análise. Apostámos então, em quatro categorias pensadas de acordo com as partes mais significativas da composição de um espetáculo desta natureza. Foram elas: a ‘Banda sonora’, o ‘Cenário/Adereços’, a ‘Dança’ e o ‘Teatro/Sketch/Mímica’, assim organizados por ordem alfabética. Dentro de cada uma criámos subcategorias, a fim de realçarmos outros aspetos, de entre os que marcavam as grandes áreas de ação, tendo totalizado, a partir da nossa descrição de *Masurca Fogo* (vd. pp.170-180 do presente trabalho), a seleção de 129 segmentos de texto, identificados através de vinte códigos, sete dos quais serviram apenas para enquadramento, ou “guarda-chuva”, tendo, nesses casos, sido considerados apenas os subcódigos ou subcategorias, conforme se pode comprovar na figura 5.10. Como podemos verificar, nesta figura sobressai, pela dimensão da frequência apresentada, o peso da ‘pesquisa etnográfica’ efetuada e a forma como transita para palco: teatral, quer seja em pequenas construções, a que chamamos *sketches*, quer seja em quadros mimados, ou falas soltas, registando-se um total de 51 segmentos de texto com aspetos interculturais assinalados.

Esta realidade encontra-se bem retratada na tabela a que se referem estes dados e que, devido à sua extensão, optámos por remeter para apêndice (vd. Apêndices E e F), mas de que aqui deixamos um exemplo:

Quadro: 5.4
Output MAXQDA2018 Código e segmento de texto codificado de *Masurca Fogo*

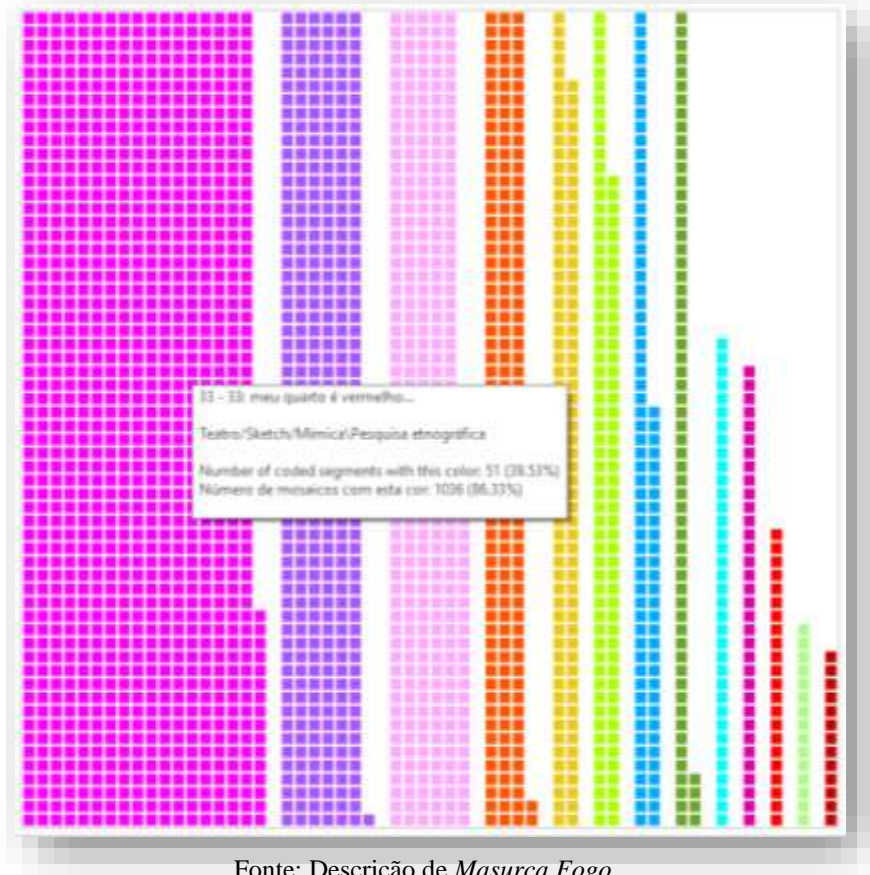
Código	Segmentos de texto codificados
Teatro/Sketch/Mímica\Pesquisa etnográfica	movimentos alusivos a espetáculos de circo e variedades masurca_fogo_aspetos_interculturais: 7 - 7

Fonte: Descrição de *Masurca Fogo*

A codificação pode, ainda, expressar-se em coloridos mosaicos, conforme se pode verificar pela figura 5.11, onde as colunas formadas e ordenadas pela intensidade da frequência dos códigos nos permitem identificar, através das manchas coloridas produzidas, a sua interculturalidade. A cada código ou categoria foi atribuída uma cor base ou principal e às subcategorias cores em *degradé* a partir dessa cor. A informação contida no retângulo sobreposto diz respeito ao quadrado selecionado e resulta da interatividade que a ferramenta permite e que, neste caso, sustenta bem o nosso raciocínio: refere-se ao segmento de texto

do parágrafo 33 do descritivo de *Masurca Fogo*, assinalado com a categoria “Teatro/Sketches/Mímica\Pesquisa etnográfica”, categoria esta que possui 51 segmentos de texto codificados, numa percentagem de 39,53% e um total de 1036 mosaicos (86,33% da totalidade dos mosaicos registados nesta subcategoria).

Figura: 5.11
Output MAXQDA2018 - Codificação de *Masurca Fogo* ordenado por frequência de cor



De forma mais pormenorizada transcrevemos a informação relativa a cada uma das cores, correspondente codificação e número de mosaicos. Temos:

- Relativamente às subcategorias de “Teatro/Sketches/Mímica”:

- **Cor magenta:** 1036 mosaicos para a subcategoria ‘Teatro/Sketches/Mímica\Pesquisa etnográfica’;
- **Cor roxa:** Cor 361 mosaicos para a subcategoria ‘Teatro/Sketches/Mímica\Memória afetiva’;

- **Cor rosa:** 323 mosaicos para a subcategoria ‘Teatro/Sketches/Mímica\Sensualidade’;
- **Cor magenta:** 34 mosaicos para a subcategoria ‘Teatro/Sketches/Mímica\Figurinos\Pesquisa etnográfica’;

Total: 1754 mosaicos

- Relativamente às subcategorias de “**Dança**”:

- **Cor-de-laranja:** 182 mosaicos para a subcategoria ‘Dança\Pesquisa etnográfica’;
- **Cor amarelo-torrado:** 115 mosaicos para a subcategoria ‘Dança\Sensualidade’;
- **Cor vermelho:** 22 mosaicos para a subcategoria ‘Dança\Memória afetiva’;
- **Cor vermelho-escuro:** 13 mosaicos para a subcategoria ‘Dança\Figurinos\Pesquisa etnográfica’.

Total: 332 mosaicos

- Relativamente às subcategorias de “**Cenário/Adereços**”:

- **Cor verde-escura:** 108 mosaicos para a subcategoria ‘Cenário/Adereços\Vídeo-projeção\Pesquisa etnográfica’;
- **Cor verde-alface:** 64 mosaicos para a subcategoria ‘Cenário/Adereços\Pesquisa etnográfica’;
- **Cor verde-água:** 14 mosaicos para a subcategoria ‘Cenário/Adereços\Vídeo-projeção\Sensualidade’;

Total: 186 mosaicos

- Relativamente às subcategorias de “**Banda Sonora**”:

- **Cor azul-turquesa escuro:** 91 mosaicos para a subcategoria ‘Banda sonora\Pesquisa etnográfica’;
- **Cor azul-turquesa claro:** 36 mosaicos para a subcategoria ‘Banda sonora\Sensualidade’;

Total: 127 mosaicos

Para se compreender melhor esta nossa ideia apresentamos ainda as percentagens apuradas para cada uma das categorias/subcategorias, no quadro 5.5, tendo partido da categoria com maior incidência, o ‘Teatro/Sketch/Mímica’ com 81 segmentos de texto, seguindo-se a ‘Dança’ com 25 segmentos, a ‘Banda Sonora’ com 12 segmentos e o ‘Cenário/Adereços’ com 11 segmentos. Os segmentos de texto a que nos referimos, num total de 129, refletem, naturalmente, as cenas e/ou momentos que descrevem.

Quadro: 5.5
Percentagem por categoria/subcategoria de interculturalidade em *Masurca Fogo*

Categorias/Subcategorias	Segmentos de texto	Percentagem
Teatro/Sketch/Mímica		
Pesquisa etnográfica	51	39,53
Sensualidade	14	10,85
Memória afetiva	11	8,53
Figurinos/Pesquisa etnográfica	5	3,88
TOTAL	81	62,79

Categorias/Subcategorias	Segmentos de texto	Percentagem
Dança		
Pesquisa etnográfica	15	11,63
Sensualidade	7	5,43
Memória afetiva	2	1,55
Figurinos/Pesquisa etnográfica	1	0,78
TOTAL	25	19,39

Categorias/Subcategorias	Segmentos de texto	Percentagem
Banda sonora		
Pesquisa etnográfica	8	6,20
Sensualidade	4	3,10
TOTAL	12	9,30

Categorias/Subcategorias	Segmentos de texto	Percentagem
Cenário/Adereços		
Pesquisa etnográfica	4	3,10
Vídeo-projeção/Pesquisa etnográfica	6	4,65
Vídeo-projeção/Sensualidade	1	0,78
TOTAL	11	8,53

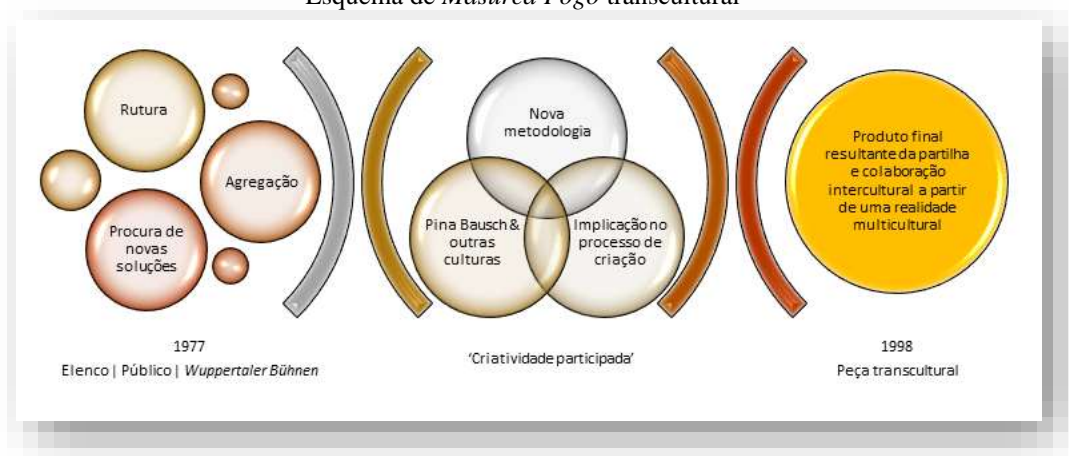
Fonte: Descrição de *Masurca Fogo* - output MAXQDA2018

Deste total de segmentos de texto, 90 dizem respeito a resultados de ‘pesquisa etnográfica’, subcategoria transversal às quatro grandes categorias (Banda Sonora, Cenário,

Dança e Teatro), o que corresponde a 69,77% dos segmentos com interculturalidade por nós identificada. Adotando-se o mesmo raciocínio para a subcategoria ‘sensualidade’ com 26 segmentos e 20,16% de presença, verificamos igualmente o seu grande significado. Já a ‘memória afetiva’, subcategoria transversal a apenas duas das categorias, o ‘Teatro/Sketch/Mímica’ e a ‘Dança’, registou-se em 13 segmentos de texto, o que corresponde 10,08% dos segmentos com interculturalidade identificada.

Tendo escolhido as duas subcategorias ‘pesquisa etnográfica’ e ‘memória afetiva’ para identificar a interculturalidade na obra e considerando que estas totalizam uma percentagem de 79,85% dos segmentos de texto com interculturalidade identificada, podemos, perante a evidência dos números e aceitando os critérios da nossa escolha, confirmar a presença de aspetos interculturais em *Masurca Fogo*. Esta nossa descrição, ilustrada pelas figuras 5.10 e 5.11 e registada nos quadros 5.4 e 5.5, comprova não só a intensidade de aspetos interculturais presentes na peça, como a sua motivação e a forma que nela toma. Na figura 5.12 procurámos ilustrar, de forma esquemática, o processo de criação de *Masurca Fogo*, desde o tempo de pesquisa etnográfica levada a cabo por todos os que participaram na sua produção, até à sua apresentação pública.

Figura: 5.12
Esquema de *Masurca Fogo* transcultural



Fonte: *Output Power Point*

Masurca Fogo, peça de Teatro-dança de carácter transcultural, produzida no seio do *Tanztheater* de Wuppertal, a partir de um processo criativo participado, sob a liderança de Pina Bausch: esta seria porventura a descrição mais curta e incisiva para *Masurca Fogo*.

Chegarmos aqui foi um longo processo, onde não foram esquecidas as múltiplas culturas envolvidas, só possível numa fase da História de Portugal, em que o país, volvidos vinte e quatro anos da revolução de abril, se aventurou, a partir de uma janela de oportunidade, a organizar a última exposição mundial do século XX. Antecedida por um festival artístico, que ao longo de cem dias preparou a capital portuguesa para receber os milhares de visitantes, que depois se vieram a confirmar, a produção, sob a liderança de Gabriela Cerqueira, organizou um arrojado programa de que fez parte a criação de uma peça inédita, encomendada a Pina Bausch e um documentário que, sob o olhar do realizador português Fernando Lopes, registou esse processo de trabalho em *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998).

CAPÍTULO 6 – Outros olhares sobre *Masurca Fogo*

Neste último capítulo dedicámos a nossa reflexão ao trabalho desenvolvido pelo realizador português Fernando Lopes, ao acompanhar a produção de *Masurca Fogo* e, sobre o olhar da crítica a esta peça, que não se escusa de se pronunciar acerca da possibilidade de ser dançada por outras companhias, problemática transversal a outras obras e que se reveste de particular importância ao considerarmos a preservação de um legado artístico performativo e, em particular, o de Pina Bausch.

6.1 O olhar de Fernando Lopes sobre o processo de criação de *Masurca Fogo*

[...] I liked that the camera takes over Pina's view.
So, it is not offering kind of objectivity but rather trying to follow her subjective view.
(Miriam Leysner, e-mail pessoal, setembro 21, 2017)

O processo de criação de *Masurca Fogo*, foco da nossa análise, foi registado em filme pelo realizador português Fernando Lopes e a sua equipa, de que resultou o documentário *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998). Rodado em Lisboa e em Wuppertal, o documentário apresenta, não só os momentos de partilha das pesquisas efetuadas pelo elenco, com Pina Bausch, mas também imagens de Lisboa e Wuppertal, contactos com personalidades no estúdio de dança, aspetos da capital portuguesa e arredores e, ainda, momentos de lazer e repouso nas pausas efetuadas. Imagens de cansaço, satisfação e frustração são apresentadas por Fernando Lopes com um cuidadoso posicionamento de câmara, dando-nos a observar, com maior grau de proximidade, a realidade retratada. Este trabalho, apontado como um *making of*¹⁰³ de *Masurca Fogo*, regista e procura cuidadosamente correspondência imagética entre os momentos em estúdio e os momentos em palco. Apesar das mais de quarenta horas de filmagem, o resultado tem a curta duração de trinta e cinco minutos.

O documentário de Fernando Lopes incide sobre o resultado da pesquisa dos bailarinos do *Tanztheater Wuppertal*. É parco em palavras e sons, tendo deixado ao elenco e a Pina Bausch o protagonismo do discurso e da movimentação, nos espaços físicos da sala de

¹⁰³ “Augusto Seabra, que considera este filme documental fruto do que designa de “atenção ao real de Fernando Lopes” (Seabra, 1998), uma das suas melhores produções desde *Abelha na Chuva*, alerta para o risco de Fernando Lopes utilizar o formato de um *making of*, sob perigo de, sendo limitativo, a ele ser colado o processo de criação, na medida em que haverá sempre uma “parte misteriosa da obra [produzida], que nunca será completamente esclarecida” (*ibidem*).” (Norton-Dias, 2014: 50).

ensaios e da sala de espetáculos. Situa o espetador no espaço e no tempo, através de títulos e uma legendagem pontual, que apresenta sempre que necessário.

Inicia-se com a paisagem de Lisboa e momentos de portugalidade com o fado “Gaivota” interpretado por Amália Rodrigues, onde se ouvem os primeiros versos, “Se uma gaivota viesse trazer-me o céu de Lisboa [...]”¹⁰⁴, avançando com imagens do interior do estúdio de dança e, em voz *off*, para a contextualização do que se tratará. O texto, da autoria de Maria João Seixas e apresentado logo no início do documentário, lido pelo próprio realizador, posiciona o leitor perante o que está prestes a ser-lhe apresentado: os bailarinos-atores e as bailarinas-atrizes, Pina Bausch e equipa técnica na preparação de *Masurca Fogo*.

Chegam de olhos e ouvidos bem abertos, de veias bem temperadas, atentíssimos aos sinais, às cintilações, aos sons, aos perfumes e às emoções que a cidade lhes foi sugerindo. Depois, com as evocações especiais das suas próprias vidas, agora entretecidas pela aragem de Lisboa, acontecerá a tal hora muito rara em que tudo isto e tudo o resto, pela batuta misteriosa do génio de Pina Bausch, ganhará um corpo próprio, uma nova alma. Essa terá por nome: “uma nova peça de Pina Bausch”. Ou outra coisa ainda. E essa é que será linda: MASURCA FOGO. (Seixas *apud* Ceitel & Lopes, 1998)

A forma de Fernando Lopes se posicionar perante o trabalho da coreógrafa alemã, cuja proximidade respeitava, foi notada e valorizada por Miriam Leysner (2017) cocuradora da exposição *Pina Bausch und das Tanztheater* [Pina Bausch e o *Tanztheater*] que tivemos oportunidade de visitar em Bona, em abril de 2016 e onde fomos surpreendidos pelas imagens do filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998). Numa mensagem de correio eletrónico trocada connosco, Miriam Leysner explica-nos a razão da sua escolha, como abaixo se transcreve:

We - Ismaël [Dia] and me [Miriam Leysner¹⁰⁵] - chosed some parts from the Lopes film Wuppertal-Lisboa-Wuppertal [Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa] because it gives good impressions of the way the ensemble has worked during these residences. The film turned out very well the atmosphere in the studio and the special situation and dialogues between a single dancer who offers some material and Pina Bausch - at least to my mind. (Miriam Leysner, e-mail pessoal, setembro 21, 2017)

¹⁰⁴ No curto documentário, sempre que se houve o fado “Gaivota”, ouve-se até este verso apenas.

¹⁰⁵ Miriam Leysner foi cocuradora da exposição intitulada *PINA BAUSCH UND DAS TANZTHEATER*, que se apresentou no *Bundeskunsthalle*, na cidade de Bona/Alemanha, entre 4 de março e 24 de julho de 2016 e, ainda, no Museu Martin-Gropius-Bau, na cidade de Berlim/Alemanha, entre 16 de setembro de 2016 e 9 de janeiro de 2017.

Neste trabalho, efetuado dentro e fora do espaço de ensaios, em Lisboa e em Wuppertal, defendido por Miriam Leysner como sendo uma boa representação da forma como o elenco trabalhou, realçamos o cuidado que Fernando Lopes teve em, a partir da proposta inicial de movimento, apresentar, sempre que possível, a correspondência na peça, em palco, no decorrer dos ensaios em Wuppertal e que enquadrou no espaço reservado a *metamorfoses*. A propósito, explicou na altura: “[...] visualmente estou a tentar dar a ver às pessoas como é que se passa de um pequeno gesto ou de um pequeno movimento ou de um pequeno som, para uma cena que ela vai fazer no espectáculo.” (Oliveira, 1998: 50). Destacamos os momentos essencialmente coreografados, em que Fernando Lopes apresenta, em cenas sucessivas, as filmagens no estúdio de Lisboa (enquanto propostas) e no palco de Wuppertal (já tornadas movimento), mas em ordem diversa, umas vezes com sequência temporal e outras vezes de forma inversa a essa sequência, obrigando o espetador a reposicionar-se no espaço e no tempo em que nos apresenta esta sua colagem, de que Deleuze nos lembraria:

[...] o tempo como unidade ou como totalidade depende da montagem que o refere ainda ao movimento ou à sucessão de planos. É por isso que a imagem-movimento está fundamentalmente ligada a uma representação indirecta do tempo e não nos dá uma apresentação directa, ou seja, não nos dá uma imagem-tempo. (Deleuze, 2015: 425-426)

Nesta sua abordagem de imagem-movimento a que associamos o *gestus* teatralizado, Lopes mostra-nos, ainda, uma cena em que Amália Rodrigues visita o grupo, momento protagonizado na peça por Nazareth Panadero, associado por esta bailarina-atriz a “Lisboa”, após proposta apresentada a Pina Bausch, de que se realça a pergunta: “*Where do you come from?*” cuja relevância apresentámos já. Nazareth Panadero é ainda protagonista de um episódio, a que também já fizemos referência, com a canção de uma das suas intervenções, em ritmo bossa nova e cantada por Amália Rodrigues, mas que no ensaio geral surpreende o realizador com uma outra música que privilegiava, por opção de Pina Bausch, o fator continuidade. Este momento está bem retratado por Fernando Lopes e é por nós trazido para esta reflexão, com a figura 6.1, que o apresenta em dois planos, sobrepondo imagens conforme descrição da figura no primeiro plano vemos Nazareth Panadero de vestido rosa, durante um ensaio de *Masurca Fogo*, em Wuppertal e, no segundo plano, em imagem sobreposta delineada por uma moldura vermelha o mesmo movimento representado por Nazareth Panadero no estúdio, em Lisboa, quando apresentava a proposta a Pina Bausch.

Curioso é também observarmos o posicionamento de Nazareth Panadero no primeiro plano em que, apesar de se encontrar de frente para a câmara está curvada, de modo que o público possa ver o seu movimento. Já o mesmo não se regista na imagem em que, ao fundo, se apresenta de costas, como se estivessem colocadas em espelho e de forma a mostrar ao espetador o movimento inscrito, aliás seleção de que Lopes não se distancia, na medida em que o momento do seu aparecimento é temporalmente preciso. Também neste conjunto assistimos a uma sobreposição temporal, como se o realizador quisesse, fazendo a ponte, recordar o espetador de um tempo de proposta e um tempo de concretização do gesto.

Figura: 6.1

Em primeiro plano: Nazareth Panadero durante o ensaio geral de *Masurca Fogo*, em Wuppertal. Em segundo plano: Nazareth Panadero no estúdio, em Lisboa, quando apresentava a proposta a Pina Bausch.



Fonte: Fotograma do filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998)
© Fernando Lopes

Neste trabalho, Fernando Lopes regista ainda momentos de descontração e partilha entre o elenco e Pina Bausch, num cinema em que “A atitude do corpo põe o pensamento em relação com o tempo [...]” (Deleuze, 2015: 297) a partir de uma leitura do quotidiano, que organiza em partes, numa seriação categorizada de imagens, por forma a refletirem a denominação em título e, conseqüentemente, o enquadramento escolhido. São elas: *propostas e movimentos I / pausas e reflexões / propostas e movimentos II / segredos e sussurros / temas, variações e metamorfoses*. Que sentido encontrámos nós neste conjunto

de imagens organizadas, numa aparente ordem cronológica, detetável a partir do espaço geográfico a que reporta e das balizas temporais que Fernando Lopes estabelece?

No início do filme, Fernando Lopes situa o espetador em Lisboa, a 11 de setembro de 1997, na “Sala de ensaios da C.N.B.”. Na última das cinco partes em que divide o seu trabalho, coloca-nos em Wuppertal, a 18 de março de 1998 – aqui Fernando Lopes estabelece não só o intervalo temporal em que as filmagens ocorrem, mas também o respetivo espaço geográfico identificando os interiores, através de uma primeira abordagem ao espaço exterior: em Lisboa, a partir das varandas do estúdio da CNB, mostrando-nos a Rua Victor Cordon; em Wuppertal, de frente para a *Schauspielhaus* cuja fachada tem já anunciada a data de estreia da nova peça, à altura, ainda sem nome (vd. figura 5.1).

Entre as *propostas de movimentos, I e II*, Lopes encontrou espaço para *pausas e reflexões*, a que se seguiu *segredos e sussurros*. Estes quatro conjuntos de imagens-movimento, de que Deleuze nos fala, constituem, em nossa opinião, um significativo conjunto, que nos ajudou depois a compreender a designação que encontrou para *temas, variações e metamorfoses*, a partir da vontade do realizador em nos mostrar a importância do trabalho desenvolvido nas pesquisas e, em estúdio, para tomar depois forma em palco.

Figura: 6.2
Fernando Suels apresenta a Pina Bausch uma proposta de movimento



Fonte: Fotograma do filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998)
© Fernando Lopes

Há ainda outros aspetos, como o cuidado que o realizador teve na montagem que classificou como a mais difícil que algum dia tivera de fazer. Em *propostas e movimentos II* Fernando Lopes integra um *Timecode* com indicação da sigla TCR (*Timecode Recording*) nas imagens que vão sucessivamente aparecendo, somando-se a hora à medida que o tempo passava e a imagem se alterava e mostrando que, no último movimento apresentado por Fernando Suels, como se vê na figura 6.2, estavam ultrapassadas as seis horas de propostas apresentadas. Houve um tempo para Fernando Lopes. Um tempo que, através da seleção que integra o conjunto *temas, variações e metamorfoses*, nos obriga a viajar entre Wuppertal e Lisboa, a partir dos movimentos em palco e com recurso a imagens, em *flashback*, da altura em que a proposta fora feita, no estúdio, em Lisboa – entre março de 1998 e setembro de 1997.

No conjunto total das imagens, há um único momento de *flashforward* que Lopes dedicou à dança, a *Masurca* da ilha do Fogo: este momento acontece logo aos 6'40'' minutos, com a legenda “Wuppertal, 4 de Abril de 1998”, como se Lopes nos quisesse avisar que ali se preparava uma dança em parilha, um espetáculo com um título diferente, algo que só veio depois a registar no palco de Wuppertal.

Centrado nas pessoas, Fernando Lopes encontra ainda espaços para imagens que coloca entre *segredos e sussurros* e *temas, variações e metamorfoses*. São eles, *saudades de Wuppertal em Lisboa* e *saudades de Lisboa em Wuppertal*, como se quisesse encontrar um espaço para o sentimento mais complexo na expressão da língua portuguesa e para o qual Pina Bausch não encontrava, nem através do movimento, tradução: é este sentimento, a saudade. Um dos momentos destacado por Lopes foi o momento de homenagem ao Mestre de Dança, Alfredo Corvino, que acompanhou a Companhia durante anos e que fora professor também, de Pina Bausch, durante a sua estadia em Nova Iorque e com quem Pina manteve sempre contacto.

Como já fizemos referência, Fernando Lopes afirmou ter sido “[...] de longe o documentário mais difícil que já fiz na vida, porque é muito difícil.” (Lopes *apud* Oliveira, 1998: 50), valendo-lhe, como também mencionara, a sua prática de montagem. Foi algo de que se orgulhou e que, inspirado por Pina Bausch, dedicou a António Mega Ferreira¹⁰⁶, exprimindo-se assim: “[...] não quero descrever o trabalho dela, quero dar a ver o trabalho

¹⁰⁶ “Ao Mega Ferreira” lê-se em legenda aos 1'46'' minutos de *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998).

dela e deles. Porque no Tanztheater há uma relação muito especial que é a dela com eles e deles com ela, há uma interação muito forte. O documentário é sobre esta obra [...]” (*idem*: 49). O envolvimento emocional de que se revestiu a obra de Fernando Lopes atribui especiais características ao resultado final, em que as imagens recolhidas foram cuidadosamente organizadas. Fundamental para o investigador foi uma observação aprofundada, através de um visionamento diferido deste trabalho, quando no confronto com a peça, na medida em que, sem este registo, que revela a fase criativa no período de pré-produção, alguns dos aspetos não teriam sido, certamente, tão perceptíveis. Sabendo que esta obra cinematográfica fora produzida com a intenção de acompanhar a fase de preparação da peça que Pina Bausch iria fazer, por encomenda do *Festival dos 100 Dias da Expo '98*, ela tornou-se, à margem desta realidade, uma obra importante para o nosso estudo. Ainda que Fernando Lopes não nos tivesse sido apresentado como um antropólogo, no exercício etnográfico da sua função, o filme que produziu pode ser visto como um “[...] filme de exploração [...] concebido como um processo dinâmico de passagem do terreno ao filme e ao espectador. É simultaneamente um filme de investigação e de comunicação.” (Ribeiro, 2003: 400). Aos cuidados que, devido à particularidade do trabalho e das condições que Bausch requerera, Fernando Lopes tivera de ter, associou a “[...] colagem de movimentos e gestos com uma espécie de testemunho emocional da nossa condição humana” (Lopes *apud* Oliveira, 1998: 49), vendo-se muitas vezes obrigado a dizer “Corta! Não se filma. Isto são coisas muito pessoais, não podemos filmar.” (*ibidem*). Lopes respeitou a privacidade de Bausch ao ponto de sobrepor momentos musicais à troca de impressões, entre a coreógrafa e o(a)s bailarino(a)s. Um destes momentos pode ser visualizado na figura 6.3. Lopes fez uma cuidadosa seleção de imagens que, a nosso ver, não comprometeram o rigor do trabalho desenvolvido pelo *Tanztheater* de Wuppertal, nem a mensagem que pretendia transmitir.

A opção de o *Festival dos 100 Dias* fazer acompanhar a produção de *Masurca Fogo* com o seu registo em vídeo, provou ser um trabalho fundamental para a compreensão do estudo que efetuámos. A Fernando Lopes, e a um desejo que foi o seu de deixar “[...] um acervo para no futuro se poder estudar uma companhia como o Tanztheater e uma coreógrafa, encenadora como Pina Bausch, que marcou o século XX na dança e no teatro.” (Lopes *apud* Oliveira, 1998: 52) ficamos a dever o olhar detalhado sobre o que aconteceu e a sensibilidade das suas opções, vindo a marcar a História da Dança em Portugal com o testemunho do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*.

Figura: 6.3

Momento de pausa. Pina Bausch conversa com a sua equipa



Fonte: Fotograma do filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998)
© Fernando Lopes

São de Fernando Lopes, as palavras que abaixo se transcrevem e que integram o programa da primeira apresentação de *Masurca Fogo*, em Lisboa:

Quando António Mega Ferreira me convidou para registar em vídeo o trabalho de preparação de Pina Bausch e da sua *troupe*, em Lisboa primeiro, depois em Wuppertal, nem eu nem a minha pequena equipa tínhamos noção da extraordinária aventura de criação que iríamos ver. Compartilhar com Pina Bausch e a sua companhia todo o processo de criação desta *Masurca Fogo*, que a estada em Lisboa inspirou e que para sempre vai morar no nosso imaginário, foi um muito raro privilégio.

Eu, pessoalmente, nunca tinha tido uma experiência como esta: assistir ao nascimento de uma obra, na comunhão de Pina e dos seus bailarinos/actores, soube-me a uma espécie de dádiva. Os laços de afecto que se criaram entre o Tanztheater e a nossa deslumbrada equipa vão marcar para sempre as nossas memórias e os nossos corações - como a Pina gosta. Porque é de AMOR que aqui se trata, já que o que conta, como Pina Bausch e os seus companheiros de criação obsessivamente nos dizem, é o AMOR. (Lopes *apud* Centro Cultural de Belém, 1998: 7)

Com a figura 6.4 fechamos este ponto dedicado ao olhar de Fernando Lopes, a partir da varanda do estúdio principal da CNB, abrindo um outro olhar: a crítica a *Masurca Fogo*.

Figura: 6.4

Da varanda do estúdio principal da CNB, uma vista de Pina Bausch e parte da sua equipa



Fonte: Fotograma do filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998)
© Fernando Lopes

6.2 *Masurca Fogo* e a crítica

This is supposedly Lisbon, but really it's Pina-land. (Winship, 2017: para. 4)

Neste ponto seria importante conseguirmos fazer uma leitura do todo da obra e referenciar aqui as reações dos espetadores atentos e a posição da crítica portuguesa e estrangeira, uma vez que *Masurca Fogo* já se apresentou muitas vezes ao público e em vários países. Contudo, devido à diversidade de cidades e ao intervalo temporal de quase duas décadas, tal não teria sido tarefa viável no tempo de que dispúnhamos para o fazer. Do essencial da nossa recolha, destacamos a dificuldade que o jornalista e crítico de artes performativas tem em escrever sobre este tipo de espetáculo, devido ao carácter efémero do acontecimento, já referido neste estudo. O necessário trabalho de campo e de carácter contínuo revelou-se, por isso, de particular importância, para não se ficar pelo superficialismo da escrita. Marta Athaide, ex-bailarina do Ballet Gulbenkian, defendeu, numa entrevista à RTP-Madeira (2017) a necessidade de o crítico de dança ter alguma

experiência nesta área artística, caso muito raro em Portugal, excetuando-se, por exemplo, à época da produção de *Masurca Fogo* e respetiva apresentação em Lisboa, Ana Marques Gastão, António Laginha e Maria José Fazenda. De entre muitas das páginas escritas por estas três referências, destacamos o alerta que António Laginha deixou quando disse, logo no primeiro parágrafo da sua crítica após a apresentação em Lisboa, que a peça “[...] além de uma reflexão estética, seguramente, merecia um estudo antropológico aprofundado.” (Laginha, 1998: 35). Na realidade, a produção de *Masurca Fogo*, ao contrário de outras produções como *Ten Chi*, que resultou da ‘residência artística’ no Japão e cuja leitura será, porventura, mais imediata e logo a partir da análise do cenário, requer, para poder ser perceptível e a ela não se referirem apenas como “*Pina-land*”, algum conhecimento sobre a cidade de Lisboa e, até mesmo, sobre a História de Portugal. Ainda assim, foi com dificuldade que os críticos portugueses interpretaram a peça, procurando reconhecer, em cada passo, um pouco da cidade e do seu povo, numa necessidade identitária que transparece na sua escrita, acompanhada de alguma subtileza no que respeita a alguns dos temas, nomeadamente o período colonial. Ana Marques Gastão (1998b), contudo, aborda o assunto sem restrições e, entre outros aspetos que refere, escreve que “[...] Pina é também o mosaico de uma Europa em desconstrução, o bloqueamento da História, a «sacerdotiza da incomunicabilidade»” referindo-se, porventura, ao país e à geração a que pertence e à sua já conhecida dificuldade em comunicar, que António Laginha (1997) também nos recorda:

Como é seu hábito, chegou a Lisboa rodeada da maior discrição. É alta e pálida, veste-se de escuro, usa o cabelo comprido apanhado atrás e, sempre que pode, evita fotógrafos e jornalistas. É tímida e muitas vezes parece distante e triste. Não gosta de falar de si nem tão pouco das suas obras. (Laginha, 1997: 39)

Contudo, não fossem as explicações de Pina Bausch às insistentes perguntas colocadas pela crítica desde o período da ‘residência artística’, em Lisboa, a dificuldade seria certamente maior. Coisas simples como o título aparecem escritas de formas diversas, diferentes da singular que Pina Bausch escolheu: “*Masurça*” e sobre o qual Gastão lembra que: “O título à partida avança com a ideia de miscibilidade, essa mesmo, a de Gylberto Freire, o que fragmenta qualquer ideia de retrato de uma cidade. Fogo, como a ilha do, masurca, a dança tradicional de Cabo Verde.” (Gastão, 1998a: 12). Augusto Seabra (1998: 37), que escreve cruzando a sua visão com a de Eduardo Prado Coelho (1998: 44), adianta que

[...] algum público sentiu-se visado no seu estatuto de sublime alfacinha, porque havia homens marialvas, pedaços de fruta pelo chão, a estupidez televisiva, tudo coisas que de um modo ou de outro já aparecem noutros espetáculos de Pina Bausch, mas que aqui ganhariam uma conotação negativamente portuguesa. (Coelho *apud* Seabra, 1998: 37)

Seabra vai mais longe, ao afirmar que há ainda “[...] um outro equívoco: Pina Bausch não faz retratos de cidade. Com o seu inconfundível génio, ela inspira-se no seu sentir de um lugar, torna-o numa coisa mental que transfigura em transbordante energia dos corpos.” (*ibidem*). Aliás, como a própria explica: “Quero questionar-me sobre o que se passa no mundo de hoje através de uma cidade e não fazer um retrato dessa cidade.” (Bausch *apud* Ferreira e Sousa, 1998).

A leitura que cada um(a) faz das obras de arte, é uma tarefa ingrata e muitas vezes perversa, na medida em que, em muitos casos, dela depende o sucesso daquele espetáculo, dos seus intérpretes e certamente do seu autor. Um bom exemplo disso foi a crítica, que a cidadíssima norte-americana Arlene Croce, já mencionada neste estudo, fez, em 1984, do espetáculo *1980-Ein Stück von Pina Bausch e Blaubart - Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartók's Oper 'Herzog Blaubarts Burg'*, que se realizou na BAM, em Nova Iorque, espetáculo esse que afirma mesmo não ter visto até ao fim “*I was unable to hold myself in the theatre for more than an hour of Bluebeard, the most concentrated of Bauschs's feminist tirades, and an hour and a half of "1980" (which was four hours long), [...]*” (Croce, 2000: 501). Esta crítica, não tendo sido impeditiva, foi marcante no percurso do *Tanztheater Wuppertal*. Cada produção é diferente e Pina Bausch não esconde que nunca conta uma história coesa: “O que é importante para mim é ter algo em comum com o público. Tento expressar um sentimento perante o que vejo e experimento um sentimento aberto, que pode variar como um estado de espírito, de um dia para o outro, mas nunca mostrar uma fotografia.” (Carita, 1997: 22). Outros houve, como Cristina Peres, Jochen Schmidt e Judith Mackrell que, durante largos períodos se dedicaram à crítica em cultura e artes performativas, nomeadamente, Dança e acompanharam o trabalho de Pina Bausch durante décadas, reconhecendo-lhe qualidades e defeitos.

Da nossa reflexão e análise ao caso particular de *Masurca Fogo*, destacámos a referência que encontramos à “Saudade”, temática associada a Portugal e aos portugueses, mas que no caso em estudo discordamos que esteja tão patente assim, a não ser que nos foquemos no sentimento melancólico transmitido por alguns momentos dançados ao som, por exemplo, dos fados. A 7 de abril de 1998, já depois da estreia de *Masurca Fogo* em

Wuppertal, numa notícia assinada por Rolf C. Hemke o jornal *Nürnberger Nachrichten* manifesta-se assim, em título, sobre a estreia de *Masurca Fogo*: “Verão melancólico junto ao mar. Pina Bausch une na sua nova peça “Masurca Fogo”. Serenidade e saudade - estreia em Wuppertal.¹⁰⁷” (Hemke, 1998). Para que melhor se compreenda a nossa posição, recorremos ao ensaísta Eduardo Lourenço (2012b) que explica esse sentimento tão associado à identidade portuguesa e tão difícil de explicar à luz de qualquer outro idioma:

Antes de Garrett e do seu poema, os portugueses sabiam já o que era saudade (os nossos poetas cultivaram sempre o sentimento saudoso, e Camões mais que todos), mas não se identificavam, por assim dizer, nem com o sentimento, nem com a palavra, que têm tão perto do coração como da boca. (Lourenço, 2012b: 149)

Neste encontro com a literatura, Eduardo Lourenço traz-nos ainda uma reflexão a partir de outros autores, como “Teixeira de Pascoaes, [que] levando ao extremo a visão e a intuição de Garrett, dará à saudade romântica um alcance cósmico. [...] Fernando Pessoa [...] encarrega-se de reconduzir a saudade ao tempo, realidade misteriosa de que a saudade é uma das manifestações.” (*idem*: 153). Difícil, não só de traduzir da língua portuguesa para outra língua, mas sobretudo, como apontado pela própria coreógrafa, quando em conferência de imprensa por ocasião da estreia da residência de Lisboa, de traduzir para uma linguagem do movimento:

Bausch confessou que «saudade» é uma emoção muito difícil de coreografar, e que a capital portuguesa é «uma cidade virada para o futuro mas com o passado sempre presente». [...] tenta «representar o que está a acontecer no mundo todos os dias, de forma a construir um equilíbrio entre o palco e a realidade actual.» (Infante, 1998: 5)

A saudade fora, como realçado anteriormente, apontada por Fernando Lopes, em *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998) e uma das palavras lançadas por Pina Bausch durante o processo de construção de *Masurca Fogo*: servira de mote a alguns dos testemunhos que os bailarinos-atores e as bailarinas-atrizes trouxeram para o espaço de partilha, ainda que, como alertado por Bausch, fosse muito difícil de traduzir. A palavra/sentimento “Saudade” revestir-se-á, até ser encontrada outra forma, de mística em volta do seu significado e tradução. José Carlos Ary dos Santos, poeta português, autor que,

¹⁰⁷ Tradução da autora. Texto no original: „*Melancholischer Sommer am Meer. Pina Bausch vereint in ihrem neuen Stück „Masurca Fogo“. Heiterkeit und Sehnsucht - Uraufführung in Wuppertal.*“ (Hemke, 1998).

de entre muitos seleccionámos, conhecido pela sua poesia intervencionista escreve assim sobre a “Saudade”, num poema/canção intitulado *Sete Letras*:

Esta palavra saudade/dói no corpo devagar/quando a gente se levanta/fica na cama a chorar. /Esta palavra saudade/sabe a sumo de limão/tem o travo de amargura/que nasceu do coração. /Ai! palavra amarga e doce/estrangulada na garganta/palavra como se fosse/o silêncio que se canta. [...]. (d’Oliveira César, Nazareth Fernandes, Nuno (música), dos Santos, Ary (letra) & de Oliveira, Simone (interpretação))

Ainda que a “Saudade” seja algo muito presente na cultura portuguesa, não encontramos, tal como Pina Bausch alertou, expressão da mesma na peça, e nem por isso haverá, em *Masurca Fogo*, menos portugalidade. Seleccionámos a questão da saudade por ser das mais emblemáticas mencionadas pela imprensa e comum à crítica além-fronteira. Outros aspetos há, como o mar, presente através de sons e imagens em vídeo e uma acentuada dinâmica transversal à peça.

À exceção das observações de Ana Marques Gastão, não podemos considerar que a crítica portuguesa tenha comprometido o sucesso de *Masurca Fogo*, quer entre o público mais aficionado das obras de Pina Bausch, quer mesmo entre a crítica estrangeira que vê em *Masurca Fogo* um marco na obra de Pina Bausch, havendo até quem tivesse recomendado a peça para ser uma das obras dançadas por companhias estrangeiras, nomeadamente a inglesa *Rambert Dance Company* (Mackrell, 2017).

Outros houve, como Laginha (1997) que antes da estreia desejou assim:

Esperamos pois que a “cidade branca” inspire a coreógrafa numa obra que nos honre, com a qual nos identifiquemos e que faça jus à alma lusitana. Melancólica sim, mas menos sombria e torturada do que a germânica que Bausch durante quase três décadas tem vindo a retratar nos palcos de todo o mundo. (Laginha, 1997: 39)

E Peres (1998b) que, após a estreia em Wuppertal e a partir daquela cidade, escreveu:

Masurca Fogo é uma peça extraordinária que se mantém fiel ao princípio bauschiano da perseguição daquilo que nos faz mexer, por oposição à relativa importância do modo como o fazemos. Para lá da eventual resistência a vermos o modo como Pina Bausch nos vê mexer, é um privilégio ver como Pina Bausch vê. Em Lisboa, Wuppertal ou nesta Lissabon/Masurca Fogo. (Peres, 1998b: 3)

Já em Lisboa os olhos da crítica também se manifestaram:

[...] o “medo” de que Madame Philippine Bausch exibisse por esse mundo fora os podres da antiga “capital do império”. [...] Passou pelo Campo Pequeno mas ignorou o sangue das touradas preferindo imagens de touros a correr em liberdade e no final imagens gigantes de flores a desabrochar em “câmara rápida” [...] brindando-nos com uma obra exemplar em luminosidade e humor, sem racismos ou outras feridas de uma sinistra política colonial de séculos. (Laginha, 1998: 35)

Mais recentemente, em fevereiro de 2017, após a apresentação desta peça, em Londres, Luke Jennings fez especial referência a Regina Advento, de origem brasileira, bailarina-atriz do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, desde 1993, de que destacamos, na crítica, um dos momentos interculturais mais significativos: “*We see her sashaying through the audience as a street vendor, hips swaying, a water pot balanced on her head. [...] Throughout, she is at once intensely present and coolly unreachable.*” (Jennings, 2017: para. 3) Jennings também se focou no *sketch* como vendedora, em que Regina Advento circula por entre a plateia, com uma bacia à cabeça e baldes em cada mão. Episódios como este, que substanciam interculturalidade na peça, são registados pelo olhar atento dos críticos, ainda que, em espetáculos de artes de palco, se deva salvaguardar o caráter efêmero do evento, aqui defendido mesmo para espetadores experientes, como apontado por Friederike Pannewick: “*The concept of performativity thus entails a crucial shift: its subject matter is no longer a static work of art that is interpreted but an event and – comparable to cultic acts – the particular experience of this event.*” (Pannewick, 2010: 216).

Judith Mackrell, que assistiu em Londres aos espetáculos de 2002 e 2017 refere-se a *Masurca Fogo* como “uma possibilidade” de ligação a Portugal, numa “localização imaginada na geografia do mapa interno de Pina Bausch”:

[...] if *Masurca Fogo* (*Fiery Mazurka*) can be linked to Portugal and its historic axis with Brazil, it is also very much a location imagined within the **geography of Bausch's internal map** [realce nosso]. *Travelling South* has unquestionably **lightened the Teutonic world gloom for which Bausch has been notorious**, [realce nosso] for *Masurca Fogo* is an exuberant comic fantasy and tropical holiday rolled into one. (Mackrell, 2002: para. 2-3)

Este aspeto, ligado a *Masurca Fogo* e à dinâmica implementada à peça, é visto pela própria como uma novidade no seu trabalho, ainda que a crítica alerte para a presença de elementos comuns às peças de Bausch, como sublinha Mackrell “[...] *familiar Bausch elements are everywhere. As the dancers confess their most intimate memories they tap into deep seams of yearning insecurity and pain.*” (Mackrell, 2017: para.3). Na medida em que os críticos são, pelas características da sua prática profissional, espetadores invulgares, a sua

presença assídua em espetáculos da *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* ajudou-nos, de forma complementar, na nossa análise da peça em estudo e dos aspetos interculturais registados.

Com esta nossa abordagem sobre a crítica a *Masurca Fogo*, a que associamos, no capítulo primeiro deste estudo, o debate na academia sobre o papel dos críticos nas artes performativas pretendemos não só realçar a importância da sua atividade, mas também dar a conhecer uma parte da informação que estes profissionais privilegiaram na sua interpretação da peça, relativamente aos aspetos interculturais. Conscientes de que essa apreciação não se esgota nos testemunhos que foi nossa opção aqui transcrever e de que o estudo do que os profissionais dos países em que *Masurca Fogo* se apresentou carece ainda de uma apreciação aprofundada, acreditamos ter tido acesso a uma parte significativa dos títulos gerados, por se tratar da crítica relativa à estreia em Wuppertal e da crítica relativa à primeira apresentação da peça, em Lisboa. Gostaríamos, por isso, de salientar a importância do papel destes profissionais para as artes performativas, sobretudo quando ao seu percurso como jornalistas aliam particular cuidado ao estudo do que observam.

6.3 Memória e transmissão

[...] como se materializará o silêncio do seu comando. (Katz, 2009: para. 3)

Neste ponto faremos jus ao trabalho do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* após a morte da coreógrafa, em junho de 2009 e a forma como tem sido possível manter-se fiel às produções, considerando a idade avançada de alguns dos elementos da companhia e a necessidade de renovação do elenco. Quando, em 2015, nos deslocámos a Wuppertal para assistir a *Masurca Fogo*, um dos elementos do elenco afirmava, como já referenciámos “Está ali, *Masurca Fogo*” (ba₂).

Esta delicada questão foi controlada por Pina Bausch em vida, reservando o direito a reprodução de peças da sua autoria apenas à *Companhia de Bailado da Ópera de Paris*. *Orfeu e Eurídice* e *A Sagração da Primavera* (criadas em 1975) eram, até 2015, as únicas peças da autoria de Pina Bausch reproduzidas por companhias diferentes do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*. Considerando as características do repertório da Companhia de Bailado da Ópera de Paris, percebe-se que as peças selecionadas sejam unicamente dançadas

e sem que apareça a componente teatral (neste nosso estudo, integram a primeira fase da produção artística do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*). Contudo, o paradigma mudou e as obras de Pina Bausch estão, gradualmente, a ser recriadas por outras companhias. Em 2013 foi reposta por estudantes da *Folkwangschule* e da *Juilliard School*, a coreografia *Im Wind der Zeit*:

Alongside John Giffin, Mari DiLena and Josephine Ann Endicott, ten dancers of Folkwang Tanzstudio, four graduate students of dance composition, senior undergraduates of dance at Folkwang University of the Arts, and 44 undergraduate students from Juilliard School, New York/Dance Division were involved in the reconstruction of Wind from West. The rehearsal work was carried out over four periods, some of which lasted several weeks, throughout 2013 both in Essen and in New York. (Pina Bausch Foundation, sd.d: para. 10)

Em 2015 e com a colaboração do *Ballet Estatal da Baviera* (Munique/Alemanha), da *Fundação Pina Bausch* e do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* foi montada e apresentada ao público, em 2016, a peça *Für die Kinder von gestern, heute und morgen*¹⁰⁸. Em março de 2017 estreou-se, no palco do *Sadler's Wells Theatre*, em Londres, *A Sagração da Primavera*, da autoria de Pina Bausch, sendo a Companhia *English National Ballet* a segunda no mundo, para além do *Tanztheater Wuppertal*, a apresentá-la. A emblemática peça *Café Müller* foi apresentada pela Companhia belga *Royal Ballet Flanders*, em Ghent e Antuérpia, em maio de 2017. Vamos, aos poucos, assistindo ao interesse e necessidade, de se manter vivo o repertório da autoria de Pina Bausch, com a reposição das suas obras em companhias além do *Tanztheater* de Wuppertal. A importância de estas se perpetuarem obriga a que, com o envelhecimento do(a)s bailarino(a)s, no elenco em 2009, se equacione a admissão de novos elementos que, sob a supervisão dos que, ainda ativos, colaboraram na construção das peças originais, possam continuar a “manter vivo” o repertório, de mais de quarenta peças. Esta questão é tão mais pertinente quanto o que pudemos já testemunhar: em 2015, quando abordámos um dos elementos do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* sobre a possibilidade, devido ao envelhecimento dos seus elementos, de se esgotar a geração que perpetuaria a obra, a reação foi de choque, quer na expressão facial, quer nas palavras proferidas. Já em 2016, o mesmo elemento se congratulava por terem montado a peça *Für die Kinder von gestern, heute und morgen*, no *Ballet Estatal da Baviera*. A nosso ver é essencial que os bailarinos-atores e as bailarinas-atrizes que participaram do processo de construção das obras

¹⁰⁸ Tradução da autora: *Para as crianças de ontem, hoje e amanhã.*

sejam envolvidos, tanto quanto possível, na montagem das suas reposições, seja no *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, seja noutra Companhia. Neste processo há, contudo, uma diferença: a aprendizagem não é uma criação; a aprendizagem é efetuada por alguém que transmite a outro alguém, que reproduz, “de fora para dentro”; “de fora para dentro” não é uma criação participativa, como temos vindo a defender para o grupo de Pina Bausch, passando os bailarinos-atores e as bailarinas-atrizes a ter um papel passivo e não ativo na criação. Esta circunstância, pontualmente presente, seria ultrapassada quando, por Pina Bausch, lhes era dada essa liberdade, como explica Ruth Amarante em entrevista a Ciane Fernandes, a propósito de uma substituição que tivera de fazer:

Fernandes, Ciane: *The scene in 1980 in which you stand on the chair and tell the story of how your father used to dress you in your childhood...*

Amarante, Ruth [bailarina-atriz]: *It is from Ane Marie Benati.*

Fernandes, Ciane: *I saw the original scene done by her, and also your performance. I found it amazing...very convincing. Looks like it is your own scene. Would this be an example?*

Amarante, Ruth [bailarina-atriz]: *In the beginning it was hard, but now I am starting to find this little girl. I need a little time.*

Fernandes, Ciane: *Are you relating to her scene through your history, or are you getting into Benati's little girl?*

Amarante, Ruth [bailarina-atriz]: *Both things. It is her history, but I take it for myself. So, it is as if it were mine. My father died a long time ago, too, so it is very related with the loss of a close, dear person. It is not very far away. I incorporate the role of another person like this, but this is not an absolute general rule. Each one works in a different way. (Amarante apud Fernandes, 2001: 114-115)*

Contudo, no acompanhamento que tivemos oportunidade de fazer ao longo de quatro anos (2014-2018), pudemos constatar que a necessidade de renovação do elenco e a ausência de Pina Bausch transformam a *Companhia Tanztheater Pina Bausch* numa companhia de Dança, ou e Teatro-dança, cujo destino só o tempo revelará. Vejamos no quadro 5.5 o elenco de *Masurca Fogo*, em que assinalámos aqueles que permaneceram na Companhia, entre 1998 e 2015, seu género e naturalidade, continuando a conferir àquele coletivo artístico a diversidade cultural que fomos constatando. Neste caso em particular, como já verificado em 2008, num elenco de dezanove elementos, o intervalo temporal de quase duas décadas não impediu a participação de mais de cinquenta por cento dos membros do elenco original. Torna-se ainda mais significativo o facto de as línguas faladas entre estes elementos serem o português, o espanhol, o italiano e o grego, além do inglês e do alemão, mostrando uma forte presença latina, sustentando a nossa tese, já referida, da preocupação de Pina Bausch em integrar elementos que se sentissem mais familiarizados com o conteúdo das peças e vice-versa. Esta nossa preocupação não será em vão se atendermos a testemunhos como o

de Julie Shanahan, quando se refere a uma substituição para uma parte de uma peça que ajudara a criar: “[...] *other dancers can eventually do this scene about my father's kiss. Something important about the whole scene – it is very, very slow time. It can't be too slow because it disconnect's, but it can't be faster either. Time goes on and on; it is very sensitive, very fragile.*” (Shanahan *apud* Fernandes, 2001: 114-115). Judith Mackrell, crítica e espetadora atenta, deixa uma sugestão, já por nós mencionada, a propósito de *Masurca Fogo*. Na sua crítica ao espetáculo em fevereiro de 2017, no *Sadler's Wells Theatre*, em Londres, para a imprensa britânica, Mackrell sugere que *Masurca Fogo* integre o conjunto de peças que podem ser dançadas por outras companhias que não o *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, devido ao caráter dançante da peça:

There's so much dancing in Masurca and this is one reason why the work could translate well to another cast. Some of Bausch's performers feel irreplaceable [realce nosso]: the fearless, elegant Julie Shanahan, the mordantly droll Nazareth Panadero. But it's not inconceivable that a large repertory company like Rambert could rise to the challenge of Masurca and bring it a new personality, a new life [realce nosso]. (Mackrell, 2017: para. 4)

Atenta e ciente do desafio que tem em mãos, a direção da Companhia *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* criou, na temporada de 2016/2017, um grupo de trabalho constituído por muitos do(a)s bailarino(a)s ainda no ativo, com a tarefa de pensar e trabalhar sobre o futuro do repertório (*vd.* Anexo A). Só assim, seguindo-se as boas práticas da passagem de informação, se conseguirá manter vivo o vasto e complexo legado artístico que Pina Bausch deixou às gerações futuras. Fica a esperança de que o projeto com a designação de *Pina Bausch Zentrum*¹⁰⁹, em Wuppertal, seja uma realidade e se consiga, a partir dali, perpetuar vivas no tempo, as suas criações.

Apresentada em dezenas de países no mundo inteiro e traduzida em inúmeras línguas, *Masurca Fogo* chegou, certamente a muitas pessoas. Com esta peça chegaram também Lisboa, Portugal e os portugueses.

¹⁰⁹ Um projeto a sete anos que pretende reunir, num só edifício, as atividades já existentes, combinando “*tradition and awakening, artistic excellence and a democratic understanding of art, international radiance and the involvement of urban society.*” (Pina Bausch Zentrum, 2016). O seu edifício sede, o *Shauspielhaus Wuppertal*, era um edifício particularmente querido a Pina Bausch, onde criou muitas das suas peças e que lhe comunicaram, em 2009, correr o risco de ser desativado por falta de financiamento local para manutenção, facto que viria a acontecer apenas em 2013.

Quadro: 6.1
 Elenco de *Masurca Fogo* – Wuppertal: a 04.04.1998 vs 28.03.2015.
 Suas origens, género e idioma falado

Masurca Fogo - Apresentações na Cidade de Wuppertal - Alemanha								
N.º de elementos no elenco	Elenco na estreia em 4 abril de 1998				Elenco em 28 de março de 2015			
	Nome	Género	Naturalidade	Idioma	Nome	Género	Naturalidade	Idioma
1	Aida Vainieri	F	Itália	Italiano	Aida Vainieri	F	Itália	Italiano
2	Anne Rebeschini	F	França	Francês	Aleš Čuček*	M	Eslovénia	Esloveno
3	Beatrice Libonati	F	Itália	Italiano	Andrey Berezin	M	Rússia	Russo
4	Chrystel Guillebeaud	F	França	Francês	Anna Wehsarg	F	Alemanha	Alemão
5	Cristiana Morganti	F	Itália	Italiano	Azusa Seyama	F	Japão	Japonês
6	Daphnis Kokkinos	M	Grécia	Grego	Çağdaş Ermis**	M	Alemanha	Alemão
7	Dominique Mercy	M	França	Francês	Cristiana Morganti	F	Itália	Italiano
8	Fernando Suels Mendoza	M	Venezuela	Espanhol	Daphnis Kokkinos	M	Grécia	Grego
9	Jan Minařík	M	República Checa	Checo	Ditta Miranda Jasjfi	F	Indonésia	Indonésio
10	Jorge Puerta Armenta	M	Colômbia	Espanhol	Dominique Mercy	M	França	Francês
11	Julie Shanahan	F	Austrália	Inglês	Fernando Suels Mendoza	M	Venezuela	Espanhol
12	Michael Strecker	M	Alemanha	Alemão	Jorge Puerta Armenta	M	Colômbia	Espanhol
13	Michael Whaites	M	Austrália	Inglês	Julie Shanahan	F	Austrália	Inglês
14	Nazareth Panadero	F	Espanha	Espanhol	Michael Strecker	M	Alemanha	Alemão
15	Rainer Behr	M	Alemanha	Alemão	Nazareth Panadero	F	Espanha	Espanhol
16	Raphaelle Delaunay	F	França	Francês	Paul White	M	Austrália	Inglês
17	Regina Advento	F	Brasil	Português	Rainer Behr	M	Alemanha	Alemão
18	Ruth Amarante	F	Brasil	Português	Regina Advento	F	Brasil	Português
19	Stephan Brinkmann	M	Alemanha	Alemão	Ruth Amarante	F	Brasil	Português

Elenco comum nos dois espetáculos.

* Jugoslávia (Eslovénia)

** De origem turca.

Fonte: Folhas de Sala/Programas dos respetivos espetáculos

Vimos que há já quem seja de opinião que, *Masurca Fogo* poderia integrar o repertório de outras companhias de dança além do *Tanztheater* de Wuppertal, revestindo-a de interesse redobrado e replicando-se a História de Portugal a partir de mais um suporte, além dos já existentes. Que conhecimento têm os portugueses desta realidade? Que importância atribuem as altas instâncias culturais a este fator? Onde encontram os portugueses testemunhos deste trabalho? Que papel para o *Museu do Teatro e da Dança*, sediado em Lisboa? Estas são apenas algumas das legítimas questões que os portugueses podem colocar e que esperamos este nosso trabalho estimule.

CONCLUSÃO

Isto é dança, é teatro, ou simplesmente vida, amor, liberdade, luta, saudade, alegria, desespero, encontro, beleza, força. (Bausch *apud* Wenders, 2011)

Concluir um processo de investigação apresenta-se-nos como uma tarefa tão complexa como iniciá-lo. Começámos este projeto com o objetivo de demonstrarmos que a cumplicidade conseguida entre coreógrafa e bailarino(a)s estará no cerne do sucesso de um trabalho colaborativo, cujo intervalo temporal de trinta e seis anos, ultrapassou todas as expectativas. O nosso estudo teve particular incidência numa peça, que tem a especificidade de ter sido criada por um elenco multicultural, oriundo de diferentes países e outras tantas etnias e culturas artísticas, que em comum tinham a morada em Wuppertal/Alemanha e a condição de bailarino(a)s do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*. Falamos de Pina Bausch, da *Companhia Tanztheater Wuppertal* e da peça *Masurca Fogo* (1998).

Num encontro com estudantes na *Folkwang University of the Arts-Institute of Contemporary Dance*,

One student want[ed] to know how the guests on stage [former dancers] changed by meeting Pina Bausch, and what they learned from working with the choreographer. “A very difficult question”, Dominique Mercy hesitates and still finds an answer in English: “You never have something for granted”. (Pina Bausch Foundation, sd.c: para. 4)

Este testemunho, de que com Pina Bausch “nunca se tinha nada como garantido”, transmitido por um elemento que se encontrava ligado à Companhia desde a sua criação, em 1973, e ainda em 2018, tem especial significado e mostra a importância das opções da coreógrafa, líder indiscutível do *Tanztheater Wuppertal*. Regina Advento, membro da Companhia desde 1993, refere, quando questionada sobre as produções em ‘residência artística’, nomeadamente *Masurca Fogo*, que “*Sometimes people are expecting an explanation of the country*” says Advento. “*Pina does her own picture of the country – it’s like an impressionist painting.*” (Wiegand, 2017: para. 3). Com estes e outros testemunhos dos membros da equipa de trabalho de Pina Bausch teríamos certamente matéria suficiente para alicerçarmos as questões que nos propusemos responder. Quisemos, contudo, explorar outros espaços e confrontar-nos com as realidades que Pina Bausch gostava de lembrar serem comuns, por nos encontrarmos “debaixo do mesmo céu” (Bausch, 1998), por sermos humanos e habitar o planeta Terra, circunstância transversal à Humanidade.

Humanidade a cujos problemas a coreógrafa era particularmente sensível. Tão sensível quanto o registado por Walter Vogel, seu amigo e fotógrafo, quando olhou para as suas notas em cima da sua mesa de trabalho e leu: “[...] *no tourists, war between Greece and Turkey, no food.*” (Vogel, 2013: 67); e tão sensível quanto ter reunido um grupo de trabalho culturalmente diverso, a quem solicitava contribuições, estimulando a pesquisa e o recurso à memória mais afetiva de cada indivíduo, transformando as suas peças numa autêntica “anatomia das emoções” (Coelho, Sasportes & De Assis, 1994). A esta forma de trabalhar, a partir de uma sistemática solicitação de contribuições, através da colocação de questões, ou sugestão de palavras a partir das quais desenvolveriam um movimento, atribuímos a designação de “metodologia de incitação” (meio) que, associada ao individual contributo dos seus colaboradores é nossa proposta que se denomine ‘criatividade participada’ (fim). Pelo facto de, até à data da morte da coreógrafa, este trabalho estar a ser desenvolvido por um coletivo artístico multicultural, como temos vindo a sublinhar, defendemos, para as relações que se estabeleceram, o conceito de interculturalidade, como consequência da partilha de que necessariamente o método se reveste e que, de forma sucinta José Sasportes define assim:

A arte de Pina Bausch reside na coerência que dá a estas contribuições heterogéneas moldando-as de um modo particular, insuspeitado no início do processo criativo. A obra faz-se fazendo-a, pela transformação destas ações num discurso coeso a que o espectador dá um sentido dramático, assim penetrando num universo que em cena, à sua frente, se vai edificando. (Sasportes, 2012: 310)

A interculturalidade que defendemos para a atividade criativa do elenco do *Tanztheater Wuppertal* pôde ser comprovada com base no estudo de caso, a peça *Masurca Fogo*, e as análises qualitativa e quantitativa, que atestaram esta característica em mais de cinquenta por cento dos momentos partilhados na peça. Como ficou demonstrado, trata-se de um formato híbrido, criado a partir de uma diversidade de contributos, que culminou no estilo transdisciplinar de Teatro-dança, *Tanztheater*, com características diferentes das defendidas por antecessores da coreógrafa, onde se inclui, naturalmente, o seu mentor Kurt Jooss, razão pela qual defendemos existir “um *Tanztheater* de Pina Bausch”. Neste processo, destacamos ainda a forte influência do expressionismo alemão, de que é expressão máxima para a Dança o carácter individual dos contributos dos bailarinos-atores e bailarinas-atrizes e que está na génese desta nossa reflexão – assinatura que defendemos para a coautoria das obras.

A opção de Pina Bausch alargar as suas produções ao envolvimento de outras culturas, não apenas por inerência da origem dos seus bailarinos, mas por implicação direta de outras cidades, traz universalidade ao seu trabalho: de Norte a Sul, de Este a Oeste, a partir de uma pesquisa com carácter etnográfico (no terreno, de lugar em lugar), envolvendo-se, envolvendo as suas equipas (técnico(a)s e bailarino(a)s) e, através destas e do público, envolvendo também as comunidades autóctones. A par da divulgação da sua obra além-fronteiras, através dos inúmeros espetáculos que a companhia fez e continua a fazer, em *tourneé*, e de todas as publicações geradas a partir daí, caminha a difusão da sua mensagem. Apesar de nesta nossa reflexão não termos abordado especificamente os aspetos de ordem política patentes na obra de Pina Bausch, sabemos que estes estão presentes, pois a partir da análise efetuada a *Masurca Fogo* poderíamos avançar com a possibilidade de, com esta peça, querer lembrar ao mundo a presença colonial portuguesa, associação inevitável sempre que for apresentada ao público. Uma análise deste teor pediria não só uma consulta aos registos completos de cada peça, mas também uma intervenção mais profunda junto do público presente nos espetáculos, através de entrevistas ou inquéritos, oportunidade de que, havendo possibilidade, não abdicaremos.

Pina Bausch abraçou as múltiplas culturas que consigo transportou para todos os lugares em que apresentou publicamente as criações que liderou. Defendemos para a sua produção artística características colaborativas e uma coautoria que seria significativo vir a verificar-se [*Pina Bausch und Tanztheater*], na medida em que uma parte considerável das obras que assinou ganharia, com este fator, ainda maior relevância.

No caso específico da peça *Masurca Fogo*, conseguimos, com a ajuda do olhar do cineasta Fernando Lopes, realizador português que se encontra entre os poucos que conseguiram integrar o círculo de artistas que com a coreógrafa diretamente trabalhava, chegar mais perto, sem termos a pretensão de ter esgotado as interpretações da obra, mas conscientes de que aqui deixámos um esforçado contributo. Este, ainda que no pressuposto da desnecessária interpretação da obra, defendido por Susan Sontag e outros autores, e pela própria coreógrafa, é apenas um, de entre outros que possam vir a realizar-se, e que paradoxalmente aliás, Pina Bausch previa. É nesta liberdade, respeito e espírito de contribuição que nos queremos integrar, pois com esta nossa interpretação não queremos condicionar outras que venham a acontecer, mas esperamos ter contribuído para clarificar alguns aspetos específicos, nomeadamente o seu título, o seu espírito colonial e a

transculturalidade que, a partir dos registos de interculturalidade identificados, defendemos para a peça.

A partir de um processo de '*Criação participativa*' intercultural de trabalho, Pina Bausch traçou um caminho, que viria a provar-se único, nas artes performativas. Com as pessoas, técnicos e artistas bailarino(a)s, produziu obra; lutou por condições técnicas e sociais para o *Tanztheater*; mobilizou-se com a sua Companhia além-fronteiras e deixou, através de uma criação conjunta com o elenco do *Tanztheater*, um legado que caberá às gerações futuras conhecer, interpretar e difundir. Os críticos, chamados a avaliar o seu trabalho, inequivocamente o promoverão.

BIBLIOGRAFIA

Abeele, Maarten Vanden (1996). *Pina Bausch*. França: Editions Plume.

Almodóver, Pedro (2002). *Habla com Ella. El Guión*. Madrid: Ocho Y Medio.

Amorim, Rita Cardoso (2013). *Working-through dance. Uma abordagem lacaniana à obra de Pina Bausch no Tanztheater Wuppertal*. (Dissertação de Mestrado). Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisboa. Retrieved from <http://repositorio.ispa.pt/handle/10400.12/2520> [07.03.2015]

Andermatt, Clara & Ribeiro, Paulo (2012, dezembro 10). *Dançar Cabo Verde (1994)*, ACCCANDERMATT [Ficheiro de vídeo]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=glCFa1b1gS8> [01.03.2018]

André, João Maria (2012) *Multiculturalidade, identidades e mestiçagem*. Coimbra: Palimage.

Antor, Heinz (2010). From Postcolonialism and Interculturalism to the Ethics of Transculturalism. In Antor, Heinz, Merkl, Matthias, Stierstorfer, Klaus & Volkmann, Laurenz (Eds.). *From Interculturality to Transculturality. Mediating Encounters in Cosmopolitan Contextes* (pp. 1-13). Germany: Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg.

Antor, Heinz, Merkl, Matthias, Stierstorfer, Klaus & Volkmann, Laurenz (Eds.). (2010). *From Interculturality to Transculturality. Mediating Encounters in Cosmopolitan Contextes*. Germany: Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg.

Apostolou-Hölscher, Stefan (2014). Let's work (differently)! 6MONTHS1LOCATION and resonances between production, labor, thought, dance, and community. In Szymajda, Joanna (Ed.). *European Dance since 1989. Communities and the Other* (pp.174-181). United Kingdom: Routledge.

- Appadurai, Arjun (2003) [1996]. *Modernity at Large. Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University Minnesota Press.
- Aron, Pascal, ARTE, De Campo Film Köln (Produtores) & Linsel, Anne (Realizadora). (1994). *Nelken in Indien: Pina Bausch und ihr Tanztheater auf Tournee* [DVD]. Alemanha: ARTE.
- ARTE França, Telmondis (Produtores) & Malaterre, Jacques (Realizador). (2005). *Les Grands Ballets revisités : Le Sacre du Printemps* [S-VHS]. França: ARTE.
- ARTE França, ZADIG Productions, Centre National de la Cinématographie, Procirep, l'Angoa – Agicoa (Produtores) & Obadia, Régis (Realizador). (2003). *Dominique Mercy tanzt Pina Bausch* [VHS]. França: Zadig Productions.
- Arts in exile (s.d.). *Kurt Jooss. Around the world with the Folkwang dance company*. Retrieved from <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/EN/Persons/jooss-kurt-en.html> [24.07.2017]
- Augé, Marc (2012) [1992]. *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade* (3ª Ed.). Lisboa: Letra Livre.
- Aumont, Jacques & Marie, Michel (2013) [2004]. *A Análise do Filme* (3ª Ed.). Lisboa: Texto & Grafia.
- Baganha, Maria Ioannis, Marques, José Carlos & Góis, Pedro. (2009). Imigrantes em Portugal: uma síntese histórica. In *Ler História* [online], 56. <http://journals.openedition.org/lerhistoria/1979> [19.07.2018]
- Banes, Sally (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Nova Inglaterra/Hannover/Londres: Wesleyan University Press.
- Barbero, Jesús Martín (2014, setembro 27). *Conceptos clave en su obra*. [Ficheiro de

vídeo]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=NveV5ScaZHG> [07.04.2015]

Barthes, Roland (1977). *Image Music Text*. Londres: Fontana Press.

Bausch, Pina & Schmidt, Jochen (1978). Not what moves people but what moves them.
In Huxley, Michael & Witts, Noel (Eds.). (2003) [1996]. *The twentieth-century performance reader* (pp.57-63). (2ªEd.). Londres: Routledge.

Bausch, Pina (2007). *What moves me*. Discurso de aceitação do Prémio de Quioto.
Retrieved from <http://www.pinabausch.org/en/pina/what-moves-me> [14.10.2014]

Belgische Radio en Televisie (BRT), France 2 (FR2 - Antenne-2), Institut National de L'Audiovisuel (INA), RM Associates (RM Arts), Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), SSR (Produtores), Akerman, Chantal (Realizadora). (1983). *One day Pina asked...* [DVD]. USA : Icarus Films.

Belting, Hans (2014). *Antropologia da Imagem*. Lisboa : KKYM + EAUM.

Benjamin, Walter (2012). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa : Relógio D'Água.

Bennett, Milton J. (2013) [1998]. *Basic Concepts of Intercultural Communication. Paradigms, Principles & Practices*. (2ªEd.). Boston/Londres: Intercultural Press.

Bentivoglio, Leonetta (1994). *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian.

Bentivoglio, Leonetta (2015). *Pina Bausch. Una santa sui pattini a rotelle*. Florença: Edizioni Clichy.

Bergsohn, Harold & Bergsohn, Isa (Produtores) & Bergsohn, Harold (Realizador). (1997). *European Dance Theater* [VHS]. USA: Dance Horizons

- Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres/Nova Iorque: Verso.
- Bhabha, Homi (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Boisseau, Rosita (1999, abril 24). *Pina Bausch et Masurca Fogo. EnScènes : le spectacle vivant en vidéo* [Ficheiro de vídeo]. Retrieved from <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00864/pina-bausch-et-masurca-fogo.html> [22.01.2017]
- Bradley, Karen K. (2008). *Rudolf Laban*. Taylor & Francis e-Library.
- Brah, Avtar (1996). *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Brah, Avtar (2006). Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, (26), 329-376. <https://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332006000100014>. [01.09.2015]
- Brandstetter, Gabriele & Klein, Gabriele (Eds.). (2012). *Dance [and] Theory*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Brandstetter, Gabriele, Egert, Gerko & Zubarik, Sabine (Eds.). (2013). *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*. Berlim/Boston: De Gruyter.
- Brandstetter, Gabriele & Klein, Gabriele (Eds.). (2015). *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps /Das Frühlingsopfer«*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Brauner, Chistina & Flüchter, Antje (2015). The Dimensions of Transcultural Statehood. In *The Dimensions of Transcultural Statehood* (pp.7-26). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Brauner, Chistina & Flüchter, Antje (Eds.). (2015). *The Dimensions of Transcultural*

Statehood. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

Brecht, Bertolt (2003). *Teatro I*. Lisboa: Cotovia.

Bridge, Megan (2013). Perspectives on Pina. *Dance Chronicle*. 36:2, 257-261,
<http://dx.doi.org/10.1080/01472526.2013.792317> [30.10.2014]

Briselance, Marie-France & Morin, Jean Claude (2011) [2010]. *Gramática do Cinema*.
Lisboa: Edições Texto & Grafia.

Brook, Peter (1988). *The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration, 1946–1987*. Londres: Methuen.

Brook, Peter (2011) [1968]. *O Espaço Vazio* (2ª Ed.). Lisboa: Orfeu Negro.

Brook, Peter (1996) [1968]. *The Empty Space*. New York: Touchstone, Published by Simon & Schuster.

Brunow, Dagmar (2015). *Remediating Transcultural memory. Documentary Filmmaking as Archival intervention*. Berlim/Boston: Walter de Gruyter GmbH.

Butterworth, Jo & Wildschut, Liesbeth (Eds.). (2009). *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. EUA/Canadá: Routledge.

Butterworth, Jo & Wildschut, Liesbeth (Eds.). (2018). *Contemporary Choreography: A Critical Reader* (2ªEd.). EUA/Canadá: Routledge.

Caetano, Maria João (2009, julho 1). Pina Bausch: a dançar para as massas. *DN ARTES*.
Retrieved from http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1284871
[14.01.2015]

Caine, Debra & Mackrell, Judith (2000). *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford:

Oxford University Press.

Caldeira, Solange P. (2006). *O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito de Pina Bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana*. (Tese de Doutorado). UNIRIO, Rio de Janeiro. Retrieved from http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select_action=&co_obra=110894 [10.06.2015]

Canclini, Néstor García (1990). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir da modernidad*. Barcelona/Buenos Aires: Editorial Grijalbo.

Canclini, Néstor García (2004). Diferentes, Desiguales o Desconectados, *Revista CIDOB d' Afers Internacionals*, n.º 66-67, 113-133, Retrieved from <http://www.raco.cat/index.php/revistacidob/article/viewFile/28376/28211> [20.04.2015]

Caputo, Virginia (2000). At 'home' and 'away': reconfiguring the field for late twentieth-century anthropology. In Amit, Vered (Ed.). *Constructing the field. Ethnographic fieldwork in the contemporary world* (pp.19-31). Londres/Nova Iorque: Routledge.

Carita, Alexandra (1997, setembro 13). Pina Bausch em conferência de imprensa. Dançar Lisboa. *A Capital*, p. 22.

Carita, Alexandra (1998, maio 9). Lisboa dança com Pina. *A Capital*, pp.1, 29.

Carita, Rui (2008). *História e Cultura de Cabo Verde*. Universidade da Madeira & Instituto Açoriano de Cultura: Sonopress.

Carmo, Hermano & Ferreira, Manuela Malheiro (2008). *Metodologia da Investigação. Guia para a Auto-Aprendizagem* (2ª Ed.). Lisboa: Universidade Aberta.

Ceitel, Rogério (Produtor) & Lopes, Fernando (Realizador). (2006) [1998]. *Pina Bausch*.

Lissabon Wuppertal Lisboa [DVD]. Portugal: Midas Filmes.

Centro Cultural de Belém (1998). *Masurca Fogo* [Programa]. Lisboa: CCB.

Centro Cultural de Belém (1998). *Masurca Fogo* [Ficheiro de vídeo]. Lisboa: Arquivo CCB.

Centro Cultural de Belém & Teatro S. Luiz (2008). *Um Festival Pina Bausch* [Programa]. Lisboa: CCB/TSL.

Charrier, Daniel, Pervilhac, Delphine, Randriamanantsoa, Jean-Luc, Buffière, Bénédicte, Pinto, Emmanuel (Produtores) & Berge, Catherine (Realizadora). (2005). *Les Voyages de Joséphine* [S-VHS]. França: s.n.

Climenhaga, Royd (2009). *Pina Bausch*. Londres/Nova Iorque: Routledge.

Climenhaga, Royd (2013). *The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater*. Nova Iorque: Routledge.

Cinetix GmbH, im Auftrag des NDR, ARTE, Hessische Filmförderung (Produtores) & Mangelsdorff, Lilo (Realizador). (2002). *Damen und Herren ab 65* [S-VHS]. Alemanha: Basis – Films.

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (2008) [1969]. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont, S.A.

Coelho, Helena, Sasportes, José & De Assis, Maria (Eds.). (1994). *Dançaram em Lisboa 1900/1994*. Lisboa: Printer Portuguesa.

Copeland, Roger & Cohen, Marshal (Eds.). (1983). *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

Correia, Alexandra (1998, maio 11). Pina Bausch, hoje no CCB: fogo em Lisboa com sabor

africano. *24 horas*, p.35.

Coutinho, Clara Pereira (2011). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. Coimbra: Almedina.

Cramer, Franz Anton (2003). De-Scribing Dance, In-Scribing Biography. In *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 8:4, 77-83, DOI: 10.1080/13528165.2003.10871971. [30.10.2014]

Croce, Arlene (2000). *Writing in the dark. Dancing in The New Yorker*. Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux.

Cuche, Denys (2006) [1999]. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais* (3ªEd.). Lisboa: Fim de Século.

Cull, Laura (2013). Collective Creation as a Theatre of Immanence: Deleuze and The Living Theatre. In Syssoyeva, Katheryn Mederos & Scott Proudfit (Eds.). *A History of Collective Creation* (pp. 129-143). Nova Iorque: Palgrave Macmillan.

Da Cunha, Antônio Geraldo (1992). *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* (2ª Ed. revista e acrescida de 124 páginas). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

DanceTabs Picture Galleries (s.d.). Retrieved from <https://www.flickr.com/photos/dancetabs/sets/72157676602427593> [16.09.2017]

De France, Claudine (1998). *Cinema e Antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp.

De Sousa Santos, Boaventura (s.d.). Retrieved from <http://www.boaventuradesousasantos.pt/pages/pt/homepage.php> [07.09.2015].

De Sousa Santos, Boaventura (1987a). *Um Discurso sobre as Ciências. Versão ampliada*

da Oração de Sapiência proferida na abertura solene das aulas na Universidade de Coimbra no ano letivo de 1985/86. Retrieved from <http://lctead.nutes.ufrrj.br/constructore/objetos/UM%20DISCURSO%20SOBRE%20AS%20CI%20CANCINAS%20Boaventura%20de%20Sousa%20Santos.pdf> [19.07.2017]

De Sousa Santos, Boaventura (1987b). *Um Discurso sobre as Ciências* (14ª Ed.). Porto: Ed. Afrontamento.

De Sousa Santos, Boaventura, Menezes, Maria Paula & Nunes, João Arriscado (2004). Para ampliar o cânone da ciência: a diversidade epistemológica do mundo. In, De Sousa Santos, Boaventura (Ed.). *Semear outras soluções. Os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Porto: Edições Afrontamento.

De Sousa Santos, Boaventura (2012, maio 16). *Porquê as epistemologias do sul?* Projeto ALICE/CES [Ficheiro de vídeo]. Retrieved from <http://www.youtube.com/watch?v=ErVGiIUQHjM> [19.11.2014]

De Sousa Santos, Boaventura & Boff, Leonardo (2013, maio 2). *Conversas do Mundo*. Projeto ALICE/CES [Ficheiro de vídeo]. Retrieved from <http://www.youtube.com/watch?v=qzvJgFN0bpU> [21.11.2014]

Deardorff, Darla K. (2009). *The Sage Handbook of Intercultural Competence*. Los Angeles/Londres/Nova Deli/Singapura/Washington DC: Sage Publications.

Deardorff, Darla K. (2011). Assessing intercultural competence. *New Directions for Institutional Research*: 65–79. Retrieved from <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/ir.381> [25.10.2014]

deLahunta, Scott, Barnard, Phil & MacGregor, Wayne (2009). Augmenting choreography. Insights and inspiration from science. In Butterworth, Jo & Wildschut, Liesbeth (Eds.). *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. (pp.431-448). EUA/Canadá: Routledge.

- Deleuze, Gilles (2000) [1968]. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Deleuze, Gilles (2009) [1983]. *A Imagem-movimento. Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles (2015) [1985]. *A Imagem-tempo. Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Demidov, K. (2017, maio 6). Pina Bausch "Barbe Bleue" (1977). [Ficheiro de vídeo].
Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=C31aUjxHPYY>
[04.11.2018]
- Denana, Malda (2014). *Asthetik des Tanzes. Zur Anthropologie des Tanzenden Körpers*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (1994). *Handbook of Qualitative Research*.
Califórnia: Sage Publications.
- Deutsches Tanzfilminstitut Bremen (Produtores), Härtel, Heide-Marie, Wagner, Eva,
Bogusch, Ralph (Realizadores). (1998). *Tanztheater heute: dreißig Jahre deutsche Tanzgeschichte* [VHS]. Alemanha: Goethe Institut.
- Deutsches Tanzfilminstitut Bremen (Produtores), Härtel, Heide-Marie (Realizadora).
(1994). *Tele-Tanzjournal: eine Region in Bewegung; das Tanzland NRW stellt sich vor*
[Série televisiva *Tele-Tanzjournal*]. Alemanha: s.n.
- Deutsches Tanzfilminstitut Bremen (Produtores), Härtel, Heide-Marie (Realizadora).
(1997). *Tele-Tanzjournal: Spielzeit 1996-97* [Série televisiva *Tele-Tanzjournal*].
Alemanha: s.n.
- Dicionário inFormal (2006-2018). Retrieved from <https://www.dicionarioinformal.com.br>
[13.08.2018]
- Dörr, Evelyn (2004). *Rudolf Laban: Das Choreographische Theater*. Frankfurt: Books on

Demand GmbH

Dow, Steve (2016, março 4). Julie Shanahan on dancing in her 50s and life beyond Pina Bausch. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/culture/2016/mar/04/julie-shanahan-on-dancing-in-her-50s-and-life-beyond-pina-bausch> [12.04.2017]

3sat (Produtores) & Adler, Birgit (Realizadora). (1998). Herzog Blaubarts Burg [Série televisiva: *Kulturzeit*]. Alemanha: 3sat.

Dumont, Guillaume (2012). Multiplicidades móveis, dibujo de una pluralidade situacional. Mobile multiplicities, drawing a situational plurality, Encrucijadas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N.º 4, 66-80. Retrieved from www.encrucijadas.org [21.10.2015]

Dunning, Jennifer (1986, agosto 11). Pina Bausch and Susan Sontag on 13. *The New York Times* [online]. Retrieved from <https://www.nytimes.com/1986/08/11/arts/pina-bausch-and-susan-sontag-on-13.html> [26.06.2014]

Eco, Umberto (2018) [1981]. *A definição da Arte*. Lisboa: Ed. 70.

Eco, Umberto (1982) [1977]. *Como se faz uma tese em Ciências Humanas* (2ª Ed.). Queluz de Baixo: Ed. Presença.

Ein fest in Wuppertal. 25 Jahre Tanztheater Pina Bausch (1998). [Catálogo]. Remscheid: Druckhaus Arms.

Emonts, Martina & Pestana, Liliana (Coord.). (2012). *Encontros entre Culturas. Conferências sobre temas luso-germânicos*. Funchal: DRAC/Biblioteca de Culturas Estrangeiras.

Endicott, Jo Ann (1999). *Je sui une femme respectable*. Paris: L'Arche Éditeur.

- Endicott, Jo Ann (2009). *Warten auf Pina. Aufzeichnungen einer Tänzerin*. Leipzig: Henschel Verlag.
- Ethical Guidelines 2002. Social Research Association. Retrieved from <http://the-sra.org.uk/wp-content/uploads/SRA-Ethics-guidelines-2002.pdf> [15.06.2015]
- Fanon, Frantz (1967). *Black Skin White Masks*. Canada/USA: Groove Press.
- Fantini, Alvino E. & Termizi Aqeel (2006). *Exploring and assessing intercultural competence*. Retrieved from http://www.sit.edu/publications/docs/feil_research_report.pdf [01.09.2015]
- Farinha, Cristina (2012). *Bound to Mobility: The Building up of a Performing Arts Community in the European Union*. (Tese de Doutoramento em Sociologia). Universidade do Porto, Porto. Retrieved from <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/64538/2/tesedoutcristinafarinha2012000172871.pdf> [22.09.2016]
- Faure, Sylvia (2000). *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris: La Dispute.
- Fernandes, Ciane (2001). *Pina Bausch and Wuppertal Dance Theater. An Aesthetics of Repetition and Transformation*. Nova Iorque: Peter Lang Publishing, Inc.
- Fernandes, Ciane (2006). *O corpo em movimento: o Sistema de Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas* (2ª Ed. revista). S.Paulo: Annablume.
- Ferreira, Claudino Cristóvão (2006). *A Expo '98 e os Imaginários do Portugal Contemporâneo. Cultura, Celebração e Políticas de Representação*. (Tese de Doutoramento em Sociologia). Universidade de Coimbra, Coimbra. Retrieved from <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/482> [20.10.2016]

Ferreira e Sousa, Rui (1997, setembro 13). Pina Bausch, Lisboa e a EXPO-98. *Público*, p.27.

Ferreira e Sousa, Rui (1998, maio 9). Pina Bausch apresenta “Masurca Fogo” em Portugal. “A cidade de Lisboa para mim são as pessoas”. *Público*, p.34.

Filmhouse, nb media & ARTE (Produtores) & Busè, Norbert, Debler, Christof (Realizadores). (2014). *Mary Wigman. The Soul of Dance*. Áustria: Arthaus Musik.

Fischer, Michael (2011). *Futuros Antropológicos – Redefinindo a Cultura na Era Tecnológica*. Rio de Janeiro: Zahar.

Flyvbjerg, Bent (1993). Sócrates não gostava do Método de Estudo de Casos: Por Que Você Gostaria? *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v74, 371-386, maio/ago. Retrieved from <http://rbep.inep.gov.br/index.php/rbep/article/viewFile/1198/1172> [08.06.2018]

Foster, Susan Leigh (2013). Dancing and Theorizing and Theorizing Dancing. In Brandstetter, Gabriele & Klein, Gabriele (Eds.). *Dance [and] Theory* (pp.19-32). Bielefeld: Transcript Verlag.

Foucault, Michel (2018) [1969]. *O que é o autor?* (10ª Ed.). Lisboa: Nova Vega.

Franko, Mark (2005). *Excursion for Miracles. Paul Sanasardo, Donya Feuer and Studio for Dance (1955-1964)*. Middletown. Connecticut: Wesleyan University Press.

Galhós, Claudia (2010). *Pina Bausch*. Lisboa: D.Quixote.

Gardies, René (Org.). (2015) [2006]. *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Texto & Grafia.

Gastão, Ana Marques (1998a, maio 11). E agora Pina Bausch o peso ou a leveza? «Masurca

Fogo», pelo Tanztheater de Wuppertal, de hoje a quarta no CCB, inspirada em Lisboa. *Diário de Notícias*, p.12.

Gastão, Ana Marques (1998b, maio 11). Um grito que emerge do questionamento. O maior contributo da coreógrafa alemã terá sido o de ter trazido a analítica existencial para o palco de todas as artes. *Diário de Notícias*, p.12.

Gastão, Ana Marques (1998c, maio 13). Sustentável leveza da coreografia de Pina Bausch. No CCB esteve uma Lisboa africana, algo sórdida e anedótica. De fora ficou o lado mais profundamente melancólico. *Diário de Notícias*, p.10.

Gebauer, Gunter. Remarks concerning the Ontology of Dance. Response by Gunter Gebauer. In Brandstetter, Gabriele & Klein, Gabriele (Eds.). *Dance [and] Theory* (pp.187-193). Bielefeld: Transcript Verlag.

Geertz, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures*. Nova Iorque: Basic Books.

Retrieved from http://monoskop.org/images/5/54/Geertz_Clifford_The_Interpretation_of_Cultures_Selected_Essays.pdf [04.09.2015]

Gil, Isabel Capeloa (2008). As Interculturalidades da Multiculturalidade. In Lages, Mário Ferreira & De Matos, Artur Teodoro (Coord.). Portugal: Percursos de Interculturalidade. Vol. IV - *Desafios à Identidade* (pp. 29-48). Retrieved from http://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/182327/4_PI_Cap2.pdf/2d93b60c-fae2-4d32-ac79-de4670ee0b47 [20.04.2015]

Gil, José (2001). *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água.

Gil, José (2010). *A Arte como Linguagem. A última lição*. Lisboa: Relógio D'Água.

Gilroy, Paul (2004). *After Empire. Melancholia or convivial culture?* London/New York: Routledge.

- Goethe Institut-Brasil (2015). Retrieved from
<http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/flm/pt7922037.htm> [11.01.2015]
- Goldberg, RoseLee (2003). *Performance art from futurism to the present*. In Huxley, Michael & Witts, Noel (Eds.). (2003) [1996]. *The twentieth-century performance reader* (2ªEd.). (pp. 212-216). Londres: Routledge.
- Goldberg, RoseLee (2012) [1979]. *A Arte da Performance* (2ª Ed.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Goodridge, Janet (1999). *Rhythm and Timing of Movement in Performance. Drama, Dance and Ceremony*. Londres/Filadélfia: Jessica Kingsley Publishers.
- Greenblatt, Stephen (2010). *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, Martin (1986). *Mountain of the Truth. The counterculture begins Ascona, 1900-1920*. Nova Inglaterra/Hannover/Londres: Tufts University Press.
- Haag, Gerd (Produtores) & Linsel, Anne (Realizadora). (2011). *Sonhos de Dança. Nos passos de Pina Bausch* [DVD]. Portugal: Midas Filmes.
- Häger, Bengt (2005). Kurt Jooss. In Cohen, Selma Jeanne & Dance Perspectives Foundation. *The International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press [online]. Retrieved from
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-0883> [23.07.2016]
- Hall, Edward T. (1959). *The silent language*. Nova Iorque: Doubleday & Company, Inc.
- Hall, Stuart & Du Gay, Paul (Eds.). (2000). *Questions of Cultural Identity*. Londres/Thousand Oaks/Nova Deli: Sage Publications.

- Hall, Stuart (2003). *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Sovik, Liv (Org.). Brasília/Belo Horizonte: Ed. UFMG
- Hammer, Mitchell R., Bennett, Milton J. & Wiseman, Richard (2003). Measuring intercultural sensitivity: The intercultural development inventory. *International Journal of Intercultural Relations*, Vol. 27, Issue 4, 421–443. Retrived from [https://doi.org/10.1016/S0147-1767\(03\)00032-4](https://doi.org/10.1016/S0147-1767(03)00032-4) [07.03.2015]
- Haubrich, Walter (1998, abril 30). Gelassenheit in der Hauptstadt der Ozeane. Mit der Expo '98 wollen die Portugiesen in die Zukunft blicken / Eröffnung in wenigen Wochen. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, p.15.
- Heidegger, Martin (2014) [1977]. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Ed. 70.
- Hemke, Rolf C. (1998, abril 7). Melancholischer Sommer am Meer. Pina Bausch vereint in ihrem neuen Stück „Masurca Fogo“. Heiterkeit und Sehnsucht - Uraufführung in Wuppertal. *Nürberg: Nürberger Nachrichten*.
- Hinzmann, Jens & Goethe Institut (Eds.). (1997). *Tanztheater today: thirty years of German dance history* [Catálogo de exposição]. Hannover: Kallmeyersche.
- Hogan, Ciara, Nadine, Rentel & Schwerter, Stephanie (Eds.). (2012). *Bridging Cultures: Intercultural Mediation in Literatur, Linguistics and the Arts*. Stuttgart: ibidem-Verlag.
- Hoghe, Raimund (Textos) & Weiss, Ulli (Fotografia). (1984). *Applausfotos: Pina Bausch Tanztheater Wuppertal*. Wuppertal: Lithos, Satz & Druck.
- Hoghe, Raimund (Texto) & Weiss, Ulli (Fotografia). (1986). *Pina Bausch. Tanztheatergeschichten*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Hoghe, Raimund (Texto) & Weiss, Ulli (Fotografia). (1987). *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé* (2ª Ed.). Paris: L'Arche Éditeur.

- Hoghe, Raimund (Texto) & Weiss, Ulli (Fotografia). (2016). *Bandoneon Working with Pina Bausch*. Londres: Oberon Books, Ltd.
- Horváth, Tünde, MTV, Honvéd Ensemble Budapest (Produtores) & Horváth, Tünde (Realizador). (1998). *Geburtstag in Wuppertal: Pina Bausch Tanztheater* [VHS]. Hungria: Hungarian.
- Hunter, Michael (2013). Something Queer at the Heart of it. Collaboration between John Cage and Merce Cunningham. In Syssoyeva, Katheryn Mederos & Proudfit Scott (Eds.). *A History of Collective Creation* (pp. 145-155). Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Huxley, Michael & Witts, Noel (Eds.). (2003). *The twentieth-century performance reader* (2ªEd.). Londres: Routledge.
- Infante, Isabel (1998, maio 14). Lisboa pelos corpos de Pina Bausch. *Diário Económico*, p.5.
- Jays, David (2016, janeiro 19). Dancing for Pina Bausch: ‘We're screaming and crying and Laughing’. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/dance-blog/2016/jan/19/dancing-for-pina-bausch-were-screaming-and-crying-and-laughing> [17.01.2018]
- Jennings, Luke (2017, fevereiro 2). The choreographer’s piece inspired by Lisbon is sunny and seductive, but ultimately insubstantial. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/2017/feb/12/tanztheater-wuppertal-pina-bausch-masurca-fogo-review-lisbon> [18.08.2017]
- Katz, Helena (2009, setembro 18). Agora é a vez de prestigiar os Alemães de Wuppertal. *Folha de S.Paulo*. Caderno 2. D9. Retrieved from <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,agora-e-a-vez-de-prestigiar-os-alemaes-de-wuppertal,437553> [10.05.2017]

- Kaufmann, Ursula (2002). *Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal*. Wuppertal: Müller + Busmann.
- Kaufmann, Ursula (2012). *Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal*. Mannheim: Edições Panorama.
- Kay, Ronald (1988). Einführung in die Sterblichkeit. In Mau, Leonore. *Ensemble. Pina Bausch. Das Tanztheater Wuppertal* (pp. 107-120). Portraits. St.Gallen/Köln/S.Paulo: Edition Diá.
- Kisselgoff, Anne (1994, dezembro 11). Pina Bausch, but Not So Sure This Time. The New York Times. Retrived from <https://www.nytimes.com/1994/12/11/arts/dance-view-pina-bausch-but-not-so-sure-this-time.html> [03.11.2018]
- Klein, Gabrielle (2014). Practices of Translating in the Work of Pina Bausch and the Tanztheater Wuppertal. In Wagenhach, Mark (Coord.). *Inheriting Dance. An invitation from Pina* (pp.25-32). Wuppertal: Fundação Pina Bausch Transcript.
- Koegler, Horst (1998). Susanne Linke. In Cohen, Selma Jeanne & Dance Perspectives Foundation. *The International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press [online]. Retrieved _____ from <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-1058> [25.07.2017]
- Koldehoff, Stefan & Pina Bausch Foundation (2016). *O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden*. Suíça: NIMBUS. Kunst und Bücher AG.
- Kramsch, Claire (2000) [1998]. *Language and Culture*. Oxford/Nova Iorque/Atenas: Oxford University Press.
- Kunst, Bojana (2015). *Artist at work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester/Washington: Zero Books.

- Laginha, António (1997, setembro 15). Coreógrafa alemã em busca da alma portuguesa. Pina Bausch pela segunda vez em Portugal. *Correio da Manhã*, p.39.
- Laginha, António (1998, maio 13). A luminosidade mestiça de Lisboa. *Correio da Manhã*, p.35.
- Laginha, António (2014). *Memória da Saudade. O percurso e identidade artística do Ballet Gulbenkian como estrutura de referência na dança portuguesa (1961-2005)*. (Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos, não publicada). Universidade de Coimbra, Coimbra. Retrieved from <https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/handle/10316/25418> [25.04.2015]
- Lehner, Sharon (Moderadora). (2012, outubro 25). *Iconic Artist Talk: Pina Bausch Legacy*. [Audio podcast]. Retrieved from <http://levyarchive.bam.org/Detail/objects/70333> [27.08.2017]
- Leon Levy Foundation. Brooklin Academy of Music. Digital Archive (2017). Retrieved from <http://levyarchive.bam.org> [01.09.2017]
- Lévi-Strauss, Claude (2012). *A Antropologia face aos problemas do mundo moderno*. Maia: Círculo de Leitores.
- Linsel, Anne (2013). *Pina Bausch. Bilder eines Lebens*. Hamburg: Edel Books.
- Lobo, Paula (1998, maio 11). Pina Bausch provou sabores de Lisboa. *Jornal de Notícias*, p.19.
- Lourenço, Eduardo (2012a) [2000]. *O Labirinto da Saudade. Psicanálise mítica do destino português*. (8ª Ed.). Lisboa: Gradiva.
- Lourenço, Eduardo (2012b) [1999]. *Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade* (5ª Ed.). Lisboa: Gradiva.

- Lourenço, Frederico (2014). *Estética da dança clássica* (2ª Ed.). Lisboa: Cotovia.
- Loupe, Laurence (2012) [1997]. *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Mackrell, Judith (2002, fevereiro 1). Masurca Fogo. *The Guardian*. Retrieved from <http://www.theguardian.com/stage/2002/feb/01/dance.artsfeatures1> [14.09.2017]
- Mackrell, Judith (2010, agosto 9). Pina Bausch forever. *The Guardian* [online]. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/2010/aug/09/pina-bausch-edinburgh> [17.09.2017]
- Mackrell, Judith (2017, fevereiro 10). Tanztheater Wuppertal: Masurca Fogo review – a hot collage of anguish and joy. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/2017/feb/10/tanztheater-wuppertal-masurca-fogo-review-pina-bausch> [15.08.2017]
- Manning, Susan (1998). Mary Wigman. *The International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press. Retrieved from <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-1855> [23.07.2016]
- Mau, Leonore (1988). *Ensemble. Pina Bausch. Das Tanztheater Wuppertal*. Portraits. St.Gallen/Köln/S.Paulo: Edition Diá.
- Mauss, Marcel (2008) [1950]. *Sociologia e Antropologia* (3ªEd.). São Paulo: Cosac & Naify.
- Mauss, Marcel (2013) [1950]. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70.
- MAXQDA2018. *Software para a análise de dados qualitativos e métodos mistos*. Retrieved from <https://www.maxqda.com> [15.03.2015]
- Mediavision Film, WDR (Produtores) & Kirchmann, Kay (Realizador). (1990). *Bilder...*

aus Stücken der Pina Bausch [VHS]. Alemanha: Kluth.

Melo, Filipa (1998, maio 7). A mulher serpente. Revista VISÃO, pp.98-101.

Melillo, Joseph V. (Produtor). (2004, novembro 13). *BAM Press Conference: Pina Bausch, Für die Kinder von gestern, heute und morgen* [Audio podcast]. Retrieved from <http://levyarchive.bam.org/Detail/objects/39000> [26.08.2017]

Melrose, Susan (2009). Expert-intuitive processing and the logics of production. Struggles in (the wording of) creative decision-making in 'dance'. In Butterworth, Jo & Wildschut, Liesbeth (Eds.). *Contemporary Choreography: A Critical Reader* (pp.23-37). EUA/Canadá: Routledge.

Melrose, Susan (2018). Expert-intuitive and deliberative processes. Struggles in (the wording of) creative decision-making in 'dance'. In Butterworth, Jo & Wildschut, Liesbeth (Eds.). (2ªEd.). *Contemporary Choreography: A Critical Reader* (pp.25-40) EUA/Canadá: Routledge.

Merz, Richard (1998). Züllig, Hans. In Cohen, Selma Jeanne & Dance Perspectives Foundation. *The International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press [online].. Retrieved from <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-1902> [23.07.2016].

Meyer, Marion (2012). *Pina Bausch. Tanz kann fast alles sein*. Remscheid: Bergischer Verlag.

Meyer, Marion (2017). *Pina Bausch. Dance, dance otherwise we are lost*. Londres: Oberon Books Lid.

Michaelis, Rolf (1994, fevereiro 18). Tanztheater Wuppertal: Pina Bauschs lebenslustiges „Trauerspiel“. Kleine Insel Glück. *Zeit*. Retrieved from

<http://www.zeit.de/1994/08/kleine-insel-glueck/komplettansicht> [13.08.2017]

Miguéis, Eugénia (Produtora) & Dias, Paulo (Realizador). (2017, março 11). *Marta Athaíde. Uma Vida, uma História* [Série de programas televisivos]. Madeira: RTP. Retrieved from <https://www.rtp.pt/play/p3067/e278155/umavida2017> [16.03.2018]

Mourão, Cremilde (Produtora) & Rodrigues, Catarina (Realizadora). (1997). *As Mulheres do Batuque* [VHS]. Lisboa: Cinequanon.

De Moraes, Marcos José Santos (2009). *Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão* (Tese de Doutoramento em Arquitetura). Universidade de S.Paulo. S.Paulo. Retrieved from <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-29042010-093532/pt-br.php> [27.11.2018]

Mumford, Meg (2004). Pina Bausch choreographs Blaubart: a transgressive or regressive act? *German Life and Letters*. 57: 44–57. Retrieved from <https://doi.org/10.1111/j.1468-0483.2004.00269.x> [04.05.2015]

Nave, Joana Gil (Produtora) & Castro, Raquel (Realizadora). (2013). *Finka-Pé - Contos de mulheres que dançam pela liberdade* [Ficheiro de vídeo]. Portugal: Vimeo. Retrieved from <https://vimeo.com/67804790> [15.02.2018]

Neue Road Movies, ZDFkultur, ARTE (Produtores) & Wenders, Wim (Realizador). (2013). *Vollmond* [DVD]. Alemanha: L'Arche Éditeur.

Neue Road Movies, Eurowide Film Production, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), ZDFtheaterkanal, ARTE (Produtores) & Wenders, Wim (Realizador). (2011). *Pina. Dancem, Dancem ou então estamos perdidos* [DVD]. Portugal: Midas Filmes.

Newhall, Mary Anne Santos (2009). *Mary Wygman*. Oxton: Routledge.

Nicholas, Lorraine (2007). *Dancing in Utopia. Dartington Hall and its Dancers*.

Plymouth: Latimer Trend and Company Ltd.

Norbisrath, Gudrun. Pina Bausch - Dance de Life (III.). (2012). In Kauffman, Ursula. *Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal* (pp.164-168). Alemanha: Edições Panorama.

Norddeutscher Rundfunk (NDR), Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Produtores) & Wildenhahn, Klaus (Realizador). (1983). *Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?* [VHS]. Alemanha: Keimel-Metz/Goethe Institut.

Norton-Dias, Teresa (2014). PINA BAUSCH, análise do contributo. Corpo Território. In Ribeiro, José da Silva & Viana, Carlos Eduardo (Coord.). *Encontros de Cinema. Conferência Internacional 2014* (pp.49-51). Viana do Castelo: Associação AO NORTE. Retrieved from <http://www.ao-norte.com/img/recursos/publicacoes/conferencia2014.pdf> [23.10.2018]

Oberzaucher-Schüller, Gunhild, Oberzaucher, Alfred & Steiert, Thomas (Orgs.). (1992). *Ausdruckstanz: eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts [der Band geht auf das Symposium "Ausdruckstanz" zurück, das 1986 vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth auf Schloß Thurnau veranstaltet wurde]*. Alemanha: Florian Nortzel Verlag.

Oliveira, Sandra (1998, maio 10). Entrevista: Fernando Lopes. *Diário de Notícias*, pp. 48-52.

Olsson, Cecilia (2013). [Recensão crítica do livro *Dance [and] Theory*, editado por Gabriele Brandstetter & Gabriele Klein]. *Nordic Journal of Dance*, Vol. 4(1). Retrieved from <http://www.nordicjournalofdance.com/olsson.html> [20.06.2015]

Onwuegbuzie, Anthony J. & Leech, Nancy L. (2005). On becoming a pragmatic researcher: The importance of combining Quantitative and Qualitative Research Methodologies. *International Journal of Social Research Methodology*, 8:5, 375-387. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/13645570500402447> [19.06.2015]

- Otoni, Verinha (2014, abril 19). Pina Bausch & the Tanztheater Wuppertal. Masurca Fogo at Sadler's Wells. *Verinha Otoni*. Retrieved from <http://www.verinhaotoni.com/diary/cultural/dance/018.html> [16.09.2017]
- Pabst, Peter (2010). *Peter für Pina. Ein Buch über die Bühnenbilder von Peter Pabst und die Stücke von Pina Bausch*. Alemanha: Kettler.
- Pannewick, Friederike (2010). Performativity and mobility: Middle Eastern traditions on the Move. In Greenblatt, Stephen (2010). *Cultural Mobility: A Manifesto* (pp.215-252). Cambridge: Cambridge University Press.
- Pakes, Anna (2009). Knowing through dance-making. Choreography, practical knowledge and practical as research. In Butterworth, Jo & Wildschut, Liesbeth (Eds.). *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. (pp.10-22). EUA/Canadá: Routledge.
- Patton, Michael Quinn (1990) [1987]. *Qualitative Evaluation and Research Methods* (2^a Ed.). Califórnia: Sage Publications.
- Pauli, Hans Jörg (Produtor) & Wildenhahn, Klaus (Realizador). (1966). *John Cage* [VHS]. Alemanha: s.n.
- Pavis, Patrice (2003) [1996]. *A Análise dos Espetáculos*. S.Paulo: Editora Perspectiva SA.
- Peres, Cristina (1998b, abril 10). Lisboa Wuppertal Lissabon. *Expresso*, Suplemento I. Cartaz, p.3.
- Peres, Cristina (1998a, maio 9). Pina Bausch regressa a Lisboa – Entre Wuppertal e Lisboa. *Expresso*, pp. 1, 12-13.
- Pina40 (2014). 40 Jahre Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Jubiläumsspielzeit 2013/2014 in Wuppertal, Düsseldorf und Essen. [Catálogo]. Bönen: DruckVerlag Kettler GmbH.

Pina Bausch Foundation (sd.a). Retrieved from <http://www.pinabausch.org/de/home> [01.07.2015]

Pina Bausch Foundation (sd.b). *Doing the Rite*. Retrieved from <http://www.pinabausch.org/en/news/english-national-ballet> [31.07.2017]

Pina Bausch Foundation (sd.c). *FRITZ - FILM & TALK. Taking new paths to explore Pina Bausch's artistic legacy*. Retrieved from <http://www.pinabausch.org/en/news/page-141> [11.01.2015]

Pina Bausch Foundation (sd.d). *On the reconstruction of the piece Wind from West*. Retrieved from <http://www.pinabausch.org/en/projects/page-30/reconstructing-wind-from-west> [31.07.2017]

Pina Bausch Zentrum (s.d.). Retrieved from <https://www.pinabauschzentrum.de/> [04.07.2018]

Pires, Rui Pena (2014). Modelo teórico de análise sociológica. In, *Sociologia, Problemas e Práticas* [online], 74 | 2014. Retrieved from <https://journals.openedition.org/spp/pdf/1426> [14.06.2017]

Poague, Leland & Parsons, Kathy A. (2000). *An Annotated Bibliography 1948-1992*. Nova York/Londres: Garland Publishing, Inc. Retrieved from https://monoskop.org/images/c/c5/Susan_Sontag_An_Annotated_Bibliography_1948_1992_2000.pdf [12.05.2015]

Quivy, Raymond & Van Campenhoudt, Luc (2008) [1992]. *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. (5ªEd.). Lisboa: Gradiva.

Rach, Herbert (Produtor), Bausch, Pina (Montagem) & Hoghe, Raimund (Texto). (2014). *Ahnen, Ahnen. Rehearsal Fragments* [DVD]. Paris: L'Arche Éditeur.

Rach, Herbert (Produtor) & Schäfer, Martin, Erler, Detlef (Cameras) & Servos, Norbert (Texto). (2013). *Probe Sacre* [DVD]. Paris: L'Arche Éditeur.

Rach, Rudolf (Produtor) & Bausch, Pina (Realizadora). (2012). *Walzer*. Paris: L'Arche Éditeur.

Rago, Margareth & Veiga-Neto, Alfredo (Org.) (2008). *As figuras de Foucault*. (2ª Ed.). Belo-Horizonte: Autêntica.

Raimund Hoghe (s.d.). Retrieved from <http://www.raimundhoghe.com/english.php> [14.01.2015].

Rainer, Yvonne (1968, 1974). A quasi survey of some 'minimalist' tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plenthora, or an analysis of trio A, Work 1961-73. In Huxley, Michael & Witts, Noel (Eds.). (2003) [1996]. *The twentieth-century performance reader* (2ªEd.). (pp.327-334). Londres: Routledge.

Rancière, Jacques (2010) [2008]. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Rancière, Jacques (2011) [2003]. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

Rancière, Jacques (2012) [2011]. *Os intervalos do cinema*. Lisboa: Orfeu Negro.

Recordar a *Expo '98* no Hotel Tryp Lisboa Oriente (2015). Retrieved from <http://memoriaexpo98.com/> [30.07.2018]

Reinhild Hoffmann (s.d.). Retrieved from <http://www.reinhildhoffmann.de/> [26.07.2017]

Ribeiro, António Pinto (1994). *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa: Vega.

Ribeiro, António Pinto (2011). *Questões permanentes. Ensaios escolhidos sobre cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia.

- Ribeiro, Jorge Manuel de Mansinha Castro (2012). *Inquetação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal*. (Tese de Doutoramento em Música). Universidade de Aveiro, Aveiro. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10773/7559> [28.05.2018]
- Ribeiro, José da Silva (2003). *Métodos e Técnicas de investigação em Antropologia*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Ribeiro, José da Sila & Bairon, Sérgio (Orgs. & Eds.). (2007). *Antropologia Visual e Hipermedia*. Porto: Edições Afrontamento.
- Rivas, Gloria Luz Godínez (2014). *Cuerpo efectos escénicos y literarios. Pina Bausch*. (Tese de Doutoramento). Universidad de Las Palmas, Gran Canaria. Retrieved from https://acceda.ulpgc.es:8443/bitstream/10553/13024/4/0707979_00000_0000.pdf [13.08.2017]
- Salavisa, Jorge (2012). *Dançar a Vida. Memórias*. Lisboa: D. Quixote.
- Salo-Lee, Liisa (2014). Intercultural Competence as Intercultural Dialogue: Challenges and New Paths. In *China Intercultural Communication Annual*. Jiang Fei (Ed.). Beijing: Chinese Academy of Social Sciences.
- Sánchez, Pedro & Navarro, Miguel (2004). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: CendeaC.
- Sanjek, Roger (2014). *Ethnography in Today's World. Color Full Before Bolor Blind*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Santos, Susana Jesus (2001). *Companhia Nacional de Bailado. 25 anos*. Lisboa: Companhia Nacional de Bailado.
- Sardinha, Idalina (2007). *A Fruição da Arte, Hoje*. Lisboa: Celta.

Sasportes, José (2006) [1983]. *Pensar a Dança. A reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. (2ª Ed.) Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Sasportes, José (2012). *A Quinta Musa. Imagens da história da dança*. Lisboa: Bizâncio.

Satin, Leslie (1997). *Legacies of the Judson Dance Theater: Gender and Performing Autobiography*. (Tese de Doutoramento). Universidade de Nova Iorque, Nova Iorque. Michigan: UMI Dissertation Services.

Schlicher, Susanne (1987). *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

Schmidt, Jochen (1971, junho 23). Zum Kaputtlachen. Pina Bauschs Choreographie bei URBS'71. Frankfurter Allgemeine Zeitung, p.12.

Schmidt, Jochen (1992). *Tanztheater in Deutschland*. Berlin: Propyläen Verlag.

Schmidt, Jochen (1997). Learning what moves people. Thirty Years of Tanztheater in Germany. In Hinzmann, Jens - Goethe Institut (Eds.). *Tanztheater today: thirty years of German dance history* [Catálogo de exposição]. (pp.6-15). Hannover: Kallmeyersche.

Schmidt, Jochen (1998a, abril 3). Lissabon gibt Wuppertal die Würze. Frankfurter Allgemeine Zeitung Magazine, p.63.

Schmidt, Jochen (1998b). „*Tanzen gegen die Angst*.“ *Pina Bausch*. Düsseldorf: Econ & List Taschenbuch Verlag.

Schmidt, Jochen (2002). Pina Bausch. In Kaufmann, Ursula (2002). *Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal* (pp. 8-11). Wuppertal: Müller + Busmann.

Schulze-Reuber, Rika (2008). *Das Tanztheater Pina Bausch: Spiegel der Gesellschaft* (2ª Ed.). Frankfurt: R.G.Fischer Verlag.

Seabra, Augusto (1998). Caderno de Bordo: Pina vista por Fernando. *Público*, p.37.

Sequeira, Rosa Maria (2012). A comunicação intercultural é uma utopia? In Petrov *et al*, *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas* (pp. 303- 316.). Século XX, Vol. 3, Santiago de Compostela/Faro: AIL/Editora Através.

Servos, Norbert (1984). *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater or the Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance*. Colónia: Ballett-Bühnen – Verlag Rolf.

Servos, Norbert (Texto) & Weiss, Ulli (Fotografia). (2000). *Rolf Borzik und Das Tanztheater*. Siegen: Druckerei Bonn & Fries.

Servos, Norbert (2008). *Pina Bausch Dance Theatre*. Munique: Kieser Verlag.

Shohat, Ella & Stam, Robert (1994). The Imperial Imaginary. In *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (pp.100-136). London: Routledge. Retrieved from <http://www.asu.edu/courses/fms506mg/total-readings/fms270-L03-reading01.pdf> [23.05.2018]

Silva, Carlos H. do C. (2008). As artes e as confluências interculturais ou, destarte, a diferença de jeito civilizacional. In Lages, Mário Ferreira & Matos, Artur Teodoro de (Coord.). Portugal: Percursos de Interculturalidade. Vol. IV - *Desafios à Identidade* (pp. 185-290). Retrieved from http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col_Percursos_Intercultura/4_PI_Cap6.pdf [01.07.2015]

Silva, Thamires de Lima (2012). *Futuros Antropológicos: redefinindo a cultura na era*

tecnológica. *Cadernos de Campo* (São Paulo, 1991), São Paulo, v. 21, n. 21, 331-335, mar. Retrieved from <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v21i21p331-335> [07.06.2018]

Silvano, Filomena (2002). José e Jacinta nem sempre vivem nos mesmos lugares: reflexões em torno de uma experiência de etnografia multi-situada. *Ethnologia - Antropologia dos processos identitários*. Lisboa: Cosmos, 53-79. Retrieved from <https://run.unl.pt/bitstream/10362/3595/1/JoseJacintaPDF.pdf> [17.07.2017]

Silvano, Filomena (2011). *Sobre um encontro entre etnografia e cinema. De casa em casa*. Lisboa: Palavrão.

Silveira, Juliana (2009). *Dramaturgia na Dança-Teatro de Pina Bausch*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais. Retrieved from http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-7Z6FFE/disserta__o_juliana__vers_o_final_para_biblioteca__03_12_09.pdf?sequence=1 [9.07.2015]

Silveira, Juliana & Muniz, Mariana (2014). Pesquisa de campo no Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: a construção dramaturgical das peças. *Repertório*, n.º 22, 48-60. Salvador da Bahia. Retrieved from <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/12612/9287> [25.05.2015]

Simões, Guilherme Augusto (2000) [1993]. *Dicionário de Expressões Populares Portuguesas* (2ªEd.). Lisboa: D. Quixote.

Sinicrope, Castle, Norris, John & Watanabe, Yukiko (2007). *Understanding and assessing intercultural competence: a summary of theory, research and practice* (technical report for the foreign language program evaluation project). University of Hawai'i at Manoa. Retrieved from <http://www.hawaii.edu/sls/wp-content/uploads/2014/09/Norris.pdf> [01.09.2015]

Sontag, Susan (2009) [1961]. *Against Interpretation and Other Essays* (7ª Ed.). Londres: Pinguin Books.

Sontag, Susan (2012) [1973]. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores.

Sontag, Susan (2015) [2003]. *Olhando o sofrimento dos outros*. Lisboa: Quetzal Editores.

Stake, Robert E. (2012) [2009]. *A Arte da Investigação com Estudos de Caso* (3ª Ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Steckelings, Kh.W. (2014). *Pina Bausch Backstage*. Alemanha: Nimbus. Kunst und Bücher AG.

Steiner, George (2002) [2001]. *Gramáticas da Criação*. Lisboa: Relógio D'Água.

Stuttgarter Nachrichten (1998, abril 2). Kulturnotizen. Mehr Gel für Pina Bausch. (s.p.).

Susanne Linke (s.d.). Retrieved from <https://www.susanne-linke.eu/> [19.09.2017]

Syssoyeva, Kathryn Mederos & Proudfit, Scott (Eds.). (2013). *A History of Collective Creation*. Nova York: Palgrave Macmillan.

Syssoyeva, Kathryn Mederos & Proudfit, Scott (Eds.). (2014). *Collective Creation in Contemporary Performance*. Nova York: Palgrave Macmillan.

Szymajda, Joanna (Ed.). (2014). *European Dance since 1989. Communities and the Other*. United Kingdom: Routledge.

TAG/TRAUM, WDR, ARTE (Produtores) & Linsel, Anne (Realizadora). (2010) *Tanzträume* [DVD]. Portugal: Midas Filmes.

TAG/TRAUM Filmproduktion, WDR, Haag, Gerd (Produtores) & Linsel, Anne

(Realizadora). (2006). *Pina Bausch* [DVD]. Deutschland: TAG/TRAUM.

Tangney, Tom (2012). *An interview with Wim Wenders* [Ficheiro de vídeo]. My Northwest. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=IAGEngwHXCo> [02/05/2017].

Tanztheater Wuppertal Pina Bausch (sd.a) – Página oficial. Retrieved from <http://www.pina-bausch.de/> [04.11.2018]

Tanztheater Wuppertal Pina Bausch (sd.b). *Elenco*. Retrieved from <http://www.pina-bausch.de/de/wir/ensemble/> [04.11.2018]

Tavares, Manuel de Jesus (s.d). *Aspectos Evolutivos da Música Cabo-Verdiana*. Portugal: Instituto Camões.

Taylor, Charles (1998). *Multiculturalismo*. Lisboa: Instituto Piaget.

Teatro da Trindade INATEL (2017). *Todo o mundo é um palco* [Programa]. Lisboa: Teatro da Trindade/Fundação INATEL.

Teatro da Trindade/Fundação INATEL (Produção) & Arena Ensemble (Autoria). (2018, setembro 15). *Todo o mundo é um palco* [Programa televisivo]. Lisboa: RTP-2.

Terpsicore. Base de Dados de Dança e Artes Performativas. Disponível em <http://weebox.fmh.ulisboa.pt/community/#front> [24.01.2018]

Terraza, Carlos, Video Productions, Tucson, Az. (Ed.) & (sem indicação da Realização). (1995). *Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences by Isa Partsch Bergsohn. Coreographic and Dance Studies*. [VHS]. USA: Harwood Academic Publishers.

The Channel Four TV Company, Ltd. & Wimhurst, Jolyon (Produtores) & Wimhurst, Jolyon

(Realizador). (1984). *A Primer for Pina*. [A City Documentaries production: Channel 4]. Londres: Arquivo do British Film Institute.

Thomson, David (2016). *Como ver um filme*. Lisboa: Bertrand Editora.

Trans Tel (Produtores) & Corboud, Patricia (Realizadora). (1991). *Auf der Suche nach Tanz: Das andere Theater der Pina Bausch* [VHS]. Köln: Goethe Institut.

Torres, Laura L. (1997, novembro). Gabriela Cerqueira. Cem dias sem parar. Revista Máxima, pp. 110-113.

Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance. Retrieved from <https://www.trinitylaban.ac.uk/about-us/our-history/rudolf-laban> [19.07.2017]

Tucherman, Ieda (1999). *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega.

Tylor, Edward Burnett (1920) [1871]. *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*. (6ªEd). Londres: John Murray. Retrieved from <https://archive.org/details/primitivculture01tylouoft> [05.06.2018]

Universidade de Roehampton Londres (s.d.). *Stravinsky the Global Dancer: A Chronology of Choreography to the Music of Igor Stravinsky*. Retrieved from http://urweb.roehampton.ac.uk/stravinsky/short_musicalphabeticalcomposition.asp [14.03.2018]

UNESCO (2013). *Intercultural Competencies. Conceptual and Operational Framework*. Retrieved from <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002197/219768e.pdf> [30.12.2014]

Vaccarino, Elisa G. (Org.). (2005a). *PINA BAUSCH. Falem-me de Amor. Um Colóquio*. Lisboa: Fenda.

- Vaccarino, Elisa G. (Org.). (2005b). *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*. Milão: Costlan Editori.
- Valverde, Isabel (2010). *Interfaces dança-tecnologia: um quadro teórico para a performance no domínio digital*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vogel, Walter (2013) [2000]. *Pina*. Alemanha: Bergischer Verlag.
- Von Kleist, H. (1993). Sobre o teatro de marionetes. *Revista USP*, 0(17), 196-201. Retrieved from <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i17p196-201> [04.09.2015]
- Wacquant, Loïc (2006). Seguindo Pierre Bourdieu no campo. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, 26, junho, 13-29. Retrieved from <http://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/8102> [19.07.2017]
- Wagenhach, Mark (Coord.) (2014). *Inheriting Dance. An invitation from Pina*. Wuppertal: Fundação Pina Bausch Transcript.
- Weiss, Uli (Fotografia) & Chamier, Ille (Textos). (1979). *Setz dich hin und lächle*. Colónia: Prometh Verlag GmbH.
- Walczuk-Beltrão, Ana Carolina (2007). Comunicação Intercultural: um novo caminho para as aulas de língua estrangeira. *Itinerarios*, Vol. 6, 283-295. Retrieved from <http://itinerarios.uw.edu.pl/comunicacao-intercultural-novo-caminho-para-as-aulas-de-lingua-estrangeira> [17.07.2017]
- Wallerstein, Immanuel (2008). Ler Fanon no século XXI. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 82, setembro, 3-12. Retrieved from <http://www.ces.uc.pt/rccs/includes/download.php?id=998> [04.09.2015]
- Welsch, Wolfgang (1999). Transculturality – The Puzzling Form of Cultures Today. In

Spaces of Culture: City, Nation, World (pp.194-213). Featherstone, Mike & Lash, Scott (Eds.). Londres: Sage Publications.

Wenders, Donata & Wenders, Wim (2012). *Pina. Der Film und die Tänzer*. Munique: Schirmer/Mosel.

Werner Kubny Filmproduktion (Produtor) & Hungerland, Enno (Realizador). (1993). *Lutz Förster: Portrait eines Tänzers* [VHS]. Alemanha: WDR-HON.

WDR Landsstudio Dortmund (Produtores) & Linsel, Anne (Realizadora). (1984). *Ein unheimlich starker Tänzer?* [Série televisiva: *Landesspiegel*]. Alemanha: WDR.

Wiegand, Chris (2014, abril 24). The sound of Pina Bausch. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/2014/aug/24/pina-bausch-music-sweet-mambo-tanztheater-wuppertal> [24.08.2017]

Wiegand, Chris (2017, janeiro 26). From Lisbon with love: Regina Advento on Pina Bausch's portrait of Portugal. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/2017/jan/26/regina-advento-pina-bausch-portugal-masurca-fogo-tanztheater-wuppertal> [05.06.2017]

Wieseltier, Ety, Wieseltier Production, Yanor, Lee (Produtores) & Yanor, Lee (Realizadora). (2006). *Coffee with Pina* [S-VHS]. Israel: s.n.

Wigman, Mary (ca. early 1960s). My Teatcher Laban. The Wigman Heritage. *Bearnstow Journal*. Vol. II. Retrieved from <http://bearstowjournal.org/wigman-laban.htm> [03.07.2015]

Wigman, Mary (1933). The Philosophy of Modern Dance. In Huxley, Michael & Witts, Noel (Eds.). (2003) [1996]. *The twentieth-century performance reader* (2ªEd.). (pp.402-406). Londres: Routledge.

Williams, Drid (2004) [1991]. *Anthropology and the Dance. Ten Lectures* (2^a Ed.). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Winship, Lyndsey (2017, fevereiro 13). A sense of endlessness and déjà vu. Fans of Pina Bausch may feel that they've seen this show before. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.standard.co.uk/goingout/arts/tanztheater-wuppertal-pina-bausch-dance-review-a-sense-of-endlessness-and-deja-vu-a3465151.html> [18.08.2017]

Wright, Peter, BBC (Produtores) & Wright, Peter (Realizador). (1967). *The Green Table* [VHS]. Inglaterra: Kurt Jooss Archiv von Anna Makard.

Wuppertaler Bühnen. Temporada 1974/75. *Tanztheater im Schauspielhaus – Sonderprogramm* [Brochura]. Wuppertal.

Wuppertaler Tanztheater Pina Bausch, Goethe-Institut Hong Kong, Hong Kong Arts Festival, WDR (Produtores) & Gibiec, Christiane (Realizadora). (1998). *Das Tanztheater der Pina Bausch* [S-VHS]. Alemanha: s.n.

Nota autobiográfica

Usa o «escrever» de notas de campo como uma oportunidade de desenvolver o teu vocabulário de escrita, hábitos de pensamento, atenção aos teus sentidos, e como um baluarte contra a voz da censura da ciência.
(Richardson *apud* Ribeiro, 2003: 99)

Era 28 de setembro de 1974. Aterrava em Lisboa, no aeroporto de Figo Maduro, vinda da cidade da Beira, em Moçambique. Fiz a viagem acompanhada da mulher de um militar, colega do meu pai, e seus filhos. A minha passagem por Lisboa constituir-se-ia no intervalo necessário para me “vestir de inverno”¹¹⁰ e voar para Ponta Delgada, na ilha de S. Miguel, Açores, onde fiquei à guarda dos meus avós paternos, para frequentar o 1º ano do Ciclo Preparatório. Foi também naquele ano que iniciei, no Conservatório de Ponta Delgada, aquela que seria uma jornada de vida: as minhas aulas de *Ballet*.

Desta fase, até ingressar na Classe Pré-Profissional da Companhia Nacional de Bailado, passaram-se seis anos vividos entre a Escola de Dança de Wanda Ribeiro da Silva e a Escola de Dança da Fundação Calouste Gulbenkian, instituição que me deu a possibilidade de me estrear em palco, aos 14 anos de idade, no dia do meu aniversário. Integrei, nesta altura, o elenco do Bailado Quebra-Nozes, naquela que viria a ser a última temporada clássica do Ballet Gulbenkian¹¹¹.

O ensino integrado não era então uma realidade em Portugal, tendo entrado em vigor uma década mais tarde, mas o percurso escolar foi sempre um objetivo conseguido, a par da aprendizagem de Dança Académico-Clássica, até concluir, já no ensino universitário, o primeiro ano do Curso de História, na Variante de História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Nesta altura, maior de idade, investi fortemente em contactos com Inglaterra, reunindo as condições necessárias para me ser atribuída uma bolsa de estudo, pela então Secretaria de Estado da Cultura, para a *Arts Educational Schools*, em Londres, a fim de poder aperfeiçoar a minha técnica e desempenho em Dança. Por lá fiquei como bolsista entre janeiro de 1984 e dezembro de 1985 e por minha conta, até ao primeiro

¹¹⁰ “Vestir de inverno” – expressão utilizada para exprimir a necessidade em se adquirirem roupas apropriadas, para se vestir na estação de inverno.

¹¹¹ “Nesta conformidade [com a criação da Companhia Nacional de Bailado, em 1977] o Ballet Gulbenkian podia arrumar tutus e lantejoulas e concentrar todo o seu repertório em obras de dança contemporânea. Esse adeus definitivo ocorreu logo em dezembro de 1977 com a última apresentação de O Quebra-Nozes, numa das mais belas produções que vi deste bailado, com cenários e figurinos assinados por Artur Casais. Após o último acorde da música de Tchaikovsky e dos movimentos coreográficos da versão de Anton Dolin, um novo futuro aguardava o Ballet Gulbenkian.” (Salavisa, 2012: 197).

semestre de 1987, regressando definitivamente a Portugal Continental, com 23 anos de idade.

Foi durante este período de estadia em Londres, em que entre as colegas de escola olhávamos para a Alemanha como um espaço com potencial empregabilidade em Dança Clássica, que para lá viajámos de forma exploratória, de cidade em cidade, de companhia em companhia, numa altura em que a comunicação se fazia através de contactos presenciais, por telefone, ou por carta. Apesar de ver na Alemanha uma grande referência, o tempo frio e escuro não me conduziu a Norte, mas para cidades ao Centro e a Sul do país, onde a população era mais comunicativa e acessível. Foi em Augsburg que permaneci mais tempo. De certa forma, a cidade fazia-me lembrar Lisboa, com as suas linhas de eléctrico e os espaços verdes. Fui muito apoiada e motivada pelos professores e coreógrafos com quem trabalhei para continuar a lutar por uma carreira artística. Sabia, no entanto, que devido à minha constituição física teria de encontrar “aquele espaço” “um espaço”... nunca fui a Wuppertal...

A saudade tomou conta de mim e acabei por regressar a Portugal, fazendo da Dança a minha carreira, e do percurso universitário uma realidade, até enveredar pela organização de eventos, com a criação de uma pequena empresa, em 1993, um ano depois de me licenciar em História, na Variante de História da Arte. Em setembro de 1999, depois de ter reencontrado alguns amigos e colegas em Beja, num curso levado a cabo pelo INATEL, fui convidada para coreografar e assessorar Eduardo Luiz, na encenação de uma peça infantil, que a então Companhia Teatro Experimental do Funchal estava a preparar. Foi uma viragem na minha vida. O ano 2000 foi o ano em que mudei a minha residência para o Funchal, tendo nesta cidade colaborado na criação e direção do Curso Profissional de Dança e da Companhia de Bailado da Madeira, no Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira – Eng.º Luiz Peter Clode, fundado a Associação Artística de Educação pela Arte na Madeira e o seu grupo de Teatro-dança, *Trans(form)art*, em 2003 e o Clube Corpo.Território, na Universidade da Madeira, em 2015.

Neste percurso, o denominador comum foi sempre a Dança. Foi o que me moveu. Quando em 2000 integrei o corpo docente do Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira – Eng.º Luiz Peter Clode, vi-me rodeada por profissionais de música clássica vindos de diversos países da Europa (a Leste), classe profissional que me tinha já habituado, no meu percurso artístico na área da Dança, a elevado nível técnico e artístico. Em 2013,

defendi a minha Dissertação de Mestrado intitulada: *Imigração Qualificada: o caso dos músicos oriundos da Ucrânia na Orquestra Clássica da Madeira*. A investigação foi sempre algo porque senti interesse, mas quando me licenciiei, as oportunidades e o investimento na Ciência eram diferentes dos que se registariam décadas mais tarde. A oportunidade surgiu quando concluí o Mestrado em Relações Interculturais, altura em que me foi recomendado que prosseguisse para Doutoramento, sugestão que não mais larguei.

Onde e quando é que acontece a admiração pela obra e sobretudo, pelo processo de criação de Pina Bausch? À medida que fui amadurecendo a minha aprendizagem em Dança e me foram surgindo convites para coreografar, mas, sobretudo, quando criei o grupo de trabalho em Teatro-dança, *Trans(form)art*, na Associação Artística de Educação pela Arte na Madeira. Nesta altura, desenvolvi algo que me havia sido incutido por Fernando Augusto, escritor e encenador, com quem trabalhei em diversas produções de teatro amador e com quem aprendi a partilhar a minha paixão pela dança, com aqueles que amavam o teatro: constituindo equipa e dando aos outros a oportunidade de connosco criarem obras artísticas, corresponsabilizando-os pelo resultado obtido. No grupo *Trans(form)art*, esta faceta de partilha e corresponsabilização foi importante para o sucesso do conjunto, na medida em que todos estavam ali por gosto e sem obrigação.

A minha última produção para o *Trans(form)art*, estreada em 2008, denominou-se *Nu corpo, a inquietação* e nela adotei parte da banda sonora do filme *Fala com Ela*, de Pedro Almodôvar, que inclui cenas de *Masurca Fogo*. Contudo, só em dezembro de 2013 me voltei a debruçar sobre o trabalho de Pina Bausch. O crescente interesse foi natural e assumido e daí até trazer para a minha investigação a obra da coreógrafa, foi uma questão de tempo. Estávamos em janeiro de 2014, quando a Professora Martina Emonts me convidou para partilhar com os alunos de Cultura Alemã, da Licenciatura em Línguas e Relações Empresariais, na Universidade da Madeira, a minha experiência com o trabalho de Pina Bausch; em maio de 2014 foi em Düsseldorf, na *Heinrich Heine Universität* que partilhei, com o Professor Timo Skrandies, do Instituto de História da Arte e os seus alunos de doutoramento, o meu interesse em dedicar à obra de Pina Bausch o estudo de tese de doutoramento, a que na altura aspirava e para o qual me preparava. Nesta visita estive pela primeira vez em Wuppertal, tendo assistido a *Viktor*, pela *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, obra criada a partir da primeira ‘residência artística’ realizada em Roma e estreada em maio de 1986. Em março de 2015 seguiu-se nova visita, para ver

Masurca Fogo e conversar com alguns dos bailarinos-atores e bailarinas-atrizes intervenientes, o mesmo acontecendo em abril de 2016 quando vi *Água* e, por fim, em abril de 2017, numa estadia de seis meses proporcionada pela *Deutscher Akademischer Austausch Dienst* (DAAD), que me valeu o acesso a outros espetáculos e, ainda, a arquivos e bibliotecas e ao contacto com fontes e literatura o que, a partir do Funchal, seria inviável. Em 2011, sob proposta do Professor José Ribeiro integrei a equipa do Laboratório de Antropologia Visual, atualmente Media e Mediações Culturais, grupo de investigação do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais (CEMRI) da Universidade Aberta, tendo-me sido dada a oportunidade de iniciar o meu percurso como investigadora, em áreas que abracei e para as quais espero continuar a contribuir. Refiro-me à Antropologia, nomeadamente a Antropologia Visual que, não sendo disciplinas da minha área de formação, são agora disciplinas a cujo estudo me dedico, tendo-se transformado em importantes e novas formas de ver o mundo. Por outro lado, e considerando a minha ligação e experiência na área da Dança é da minha sensibilidade que as artes de palco são, no Ocidente, nomeadamente na Europa, manifestações interculturais, em que a diversidade cultural e a interação de indivíduos e grupos, onde o diálogo artístico é acompanhado de vivências quotidianas e naturais trocas de experiência e histórias de vida, que resultam em dinâmicas relações interpessoais. A educação artística, o sucesso na profissão e o sonho da conquista de uma estabilidade social alcançada levaram-me a estudar o percurso de uma Companhia de Teatro-dança, cujos bailarinos-atores e bailarinas-atrizes exercem a sua profissão até atingirem a idade da reforma (na Alemanha, aos 63 anos de idade), criando obra a partir do desenvolvimento de pesquisa etnográfica. Ter constatado que o seu repertório integra uma peça com aspetos da História de Portugal e que da sua criação fizeram parte artistas de múltiplas origens, etnias e culturas, de que há registo por Fernando Lopes, foi razão suficiente para que quisesse olhar esta produção artística com profundidade. Por fim, foi relevante o facto de a peça em estudo fazer parte das coproduções internacionais do *Tanztheater Wuppertal* e de, em Portugal, ser um marco esquecido do *Festival dos 100 Dias*, da *Expo '98*. Com esta viagem ao passado, a partir de uma reflexão sobre aspetos da minha história de vida, que se relacionam com a temática do trabalho efetuado espero ter contribuído para que, a partir deste exercício de alteridade, se compreenda melhor o tecido social estudado: como se afirmam artística e socialmente indivíduos que, movidos pelo imperativo da mobilidade procuram, numa companhia de dança, o seu espaço como pessoas.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Questões de Financiamento: *Tanztheater Wuppertal* na imprensa regional em Wuppertal/Alemanha

1998

Referência (órgão de comunicação social): *Stuttgarter Nachrichten*

Título da Notícia: *Kulturnotizen. Mehr Geld für Pina Bausch*

Data: 02.04.1998

Assinatura: s/a

Texto: „Das international renommierte Tanztheater Pina Bausch kann sich über eine Sonderförderung des Landes Nordrhein-Westfalen freuen. Der Landeszuschuss wird in diesem Jahr um 400 000 auf 1,3 Millionen Mark aufgestockt. Das Tanztheater soll künftig als GmbH fortgeführt werden“ [“A internacionalmente reconhecida bailarina de Teatro-dança Pina Bausch pode ansiar por um financiamento especial do estado da Renânia do Norte-Vestfália. O subsídio do estado será aumentado em 400,000 marcos para 1.3 milhões, este ano. O Teatro-dança será de futuro conduzido como “Lda.”.]

Referência (órgão de comunicação social): *Die Deutsche Bühne! Theater Magazin, Seelze*

Título da Notícia: Tanztheater Pina Bausch erhält höheren Zuschuss [Tanztheater Pina Bausch recebe maior subsídio]

Data: 5/1998

Assinatura: n/a

Texto: Der Etat des Wuppertaler Tanztheaters Pina Bausch erhöht sich 1998 auf 1,3 Millionen Mark. Die internationale Reputation des Ensembles nannte NRW-Kulturministerin Ilse Brusis als Begründung für den um 400 000 Mark erhöhten Zuschuss. [O orçamento do teatro de dança de Wuppertal, Pina Bausch, aumenta em 1998 para 1,3 milhões de marcos. A Ministra da Cultura da Renânia do Norte-Vestfália Ilse Brusis indicou a reputação internacional do ensemble como motivo pelo subsídio aumentado por 400 000 Marcos.]

APÊNDICE B

Primeiro *e-mail* enviado a membros do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* para início de contacto

Am 14.09.2014 um 17:40 schrieb "Teresa Dias" <teresadias625@gmail.com>:

Dear ...,

A few words on my project. My PhD is in "Intercultural Relations". Within the PhD, there is an area of "Media and Cultural Mediation". I will be working in this area and focusing my project in the body as a "message" mediator.

I will concentrate my work in trying to show in what way dancers, through their body movements, can become mediators of some kind of message. For that, I have chosen Pina Bausch's work and in Pina Bausch's work, I have chosen the productions in residence. Being Portuguese, I have, of course, chosen Pina Bausch's "Mazurka Fogo". I have not seen the piece yet and unfortunately. I have only watched the video of "Lisbon Wuppertal Lisboa" and I have read a lot about it. Although I want to go to Wuppertal to watch the performance next March 2015, I would like, having in mind the process of building it up, to know a few things like:

- Did you know Portugal or the Portuguese at all, before 1997's experience?*
- Did you know about Portuguese culture, before you went to Portugal?*
- Did you know Lisbon before that?*
- How did inspire yourself when walking in the streets of Lisbon?*
- Being Spanish and living in Germany for so many years, how do you think it could have influenced your way of thinking and even your way of looking around you in Lisbon, back in 1997?*
- In this specific production (Mazurka Fogo), how much of the dancers contribution, and yours above all, influence Pina's approach to the Portuguese society?*

These are basic questions, regarding the stage of the project that is still in the beginning, that are meant to help me with the approach. Any note that you would like to add, please do so.

Can you tell me if there is a way for me to get a copy of any performance of "Mazurka Fogo"? Should I contact Pina's Foundation or someone at the office in Wuppertal? I would like to by one in order to be able to study it.

It is all at the moment. Thank you for reading me.

I look forward to hearing from you soon.

Teresa Norton Dias

APÊNDICE C

Questões de Financiamento: *Tanztheater Wuppertal/Lichtburg* na imprensa regional em Wuppertal/Alemanha

1977

Problemática de financiamento para o aluguer do “Lichtburg”

Referência (órgão de comunicação social): *Neue Rhein Zeitung*

Título da notícia: *Kein Ergebnis in Sachen Probenräume*

Data: 06.10.1977

Texto: *Ohne greifbares Ergebnis blieb die letzte Sitzung der Bühnen Kommission, bei der über den Beschlussvorschlag zur „Schaffung von verbesserten Probemöglichkeiten für das Ballett der Wuppertaler Bühnen“ entschieden werden sollte. Der Vorschlag sah die Anmietung und Herrichtung eines ehemaligen Kinos am Langerfelder Markt für die Zwecke des Tanztheaters vor. Die Leiterin des Balletts, Pina Bausch, hatte sich dagegen für die Anmietung der in Opernnähe befindlichen „Lichtburg“ ausgesprochen, was jedoch den in der Stadtsitzung vom 04.07.1977 gesteckten Finanzrahmen von 80 000 DM um 56 250,- DM überschritten hätte. Pina Bausch konnte mit ihrer Argumentation der organisatorischen Schwierigkeiten bei der Ballettarbeit im Falle der Anmietung der Langerfelder Kinos durchdringen, zumal die Bühnenkommission nur über die „Langerfelder Lösung“ zu entscheiden hatte. An die Verwaltung ergeht somit die Aufforderung, die Vorlage zurückzuziehen. [Sem um resultado tangível, permaneceu o último encontro do comité de palco, que deveria ter tomado a decisão de “criar melhores possibilidades para o balé do Teatro de Wuppertal”. A proposta previa o aluguer das instalações de um antigo cinema perto do mercado de Langerfeld para fins de teatro de dança. A líder do *ballet*, Pina Bausch, afirmou-se favorável, por outro lado, ao aluguer do “Lichtburg” perto da ópera, mas isso teria ultrapassado por 56 250 DM o quadro financeiro estabelecido na sessão de 04.07.1977 de 80 000 marcos alemães. Pina Bausch conseguiu convencer com a argumentação de dificuldades organizacionais no trabalho de *ballet* para o caso do aluguer dos cinemas de Langerfeld, especialmente porque a comissão de palco tinha apenas que decidir a “solução Langerfeld”. À administração se dirige, portanto, a solicitação, de retirar a submissão.]*

Referência (órgão de comunicação social): *Wuppertaler Bühnen Zeitung*

Título da Notícia: *Bürgerinitiative für Tanz-Probenräume.*

Data: Novembro de 1977

Im Verlauf der Suche nach geeigneten Probenräume für das Tanztheater (in Ergänzung des ungenügenden „Ballettsaals“ im Opernhaus) hat sich am 19. Oktober eine Bürgerinitiative gebildet, die folgenden Aufruf veröffentlichte: An die Bürger Wuppertals! [...]] [Movimento de Cidadania para salas de ensaio de dança. No decurso da busca de salas de ensaio adequadas para o teatro de dança (além do insuficiente "Ballettsaal" na ópera), uma iniciativa de cidadania foi formada em 19 de outubro, a seguinte convocação: Para os cidadãos Wuppertal! [...]]

Destacado ao centro: 40 000 DM

Texto: *Es liegt an uns, den Wuppertaler Bürgern, diesen Betrag durch Spenden aufzubringen, um Pina Bausch die Weiterarbeit in Wuppertal zu ermöglichen. Für diese Aktion ist ein Spendenkonto eröffnet worden. Bitte, überweisen Sie Ihre Spende auf das Konto 962670 bei der Stadtsparkasse Wuppertal. Auf Wunsch erhalten sie eine Spendenquittung.* [Cabe-nos a nós, os cidadãos de Wuppertal doar esse montante para permitir que Pina Bausch continue o seu trabalho em Wuppertal. Foi aberta uma conta de doação para esta campanha. Faça a sua doação na conta 962670 no *Stadtsparkasse Wuppertal*. A pedido, você receberá um recibo pela doação.]

Assinatura: *Gez* [assinado por].: Cris und Will Balzer, Gustav Adolf und Stella Baum, Guido Jendritzko, Anne und Joachim Schara, Adolf Scheu, Sonia und Heinz Veleten, Dieter und Si Rosenkranz.

APÊNDICE D
Seleção musical de *Masurca Fogo*

Primeira parte

- 1 - *Pandemonium* - Abertura - Marcos Suzano
- 2 - *Hain't it Funny* - K. D. Lang
- 3 - *Acordeão e canção de Cabo Verde* – Grupo Tradição – Ilha de Santiago
- 4 - *Buenos Aires Hora Cero* - Gidon Kremer
- 5 - *Samba de Orfeus* (aka Samba de Orpheus) - Vince Guaraldi
- 6 - *El Sol Sue?o* (Homage A Astor Piazzolla) - Gidon Kremer
- 7 - *A Mar* - Simentera
- 8 - *Raquel* - BAU
- 9 - *Nos tempos em que eu cantava* - Alfredo Marceneiro
- 10 - *Batuques* - Rui Júnior - improvisação gravada em ensaios para a *Expo'98*
- 11 - *Want me* - Balanescu Quartet
- 12 - *Smoke Rings* - K.D.Lang

Segunda parte

- 13 - *When did you leave Heaven* - Lisa Ekdahl
- 14 - *Smoke Dreams* - K.D.Lang
- 15 - *You are Heaven Sent* - Nicolette
- 16 - *Batuque no B* - Baden Powell
- 17 - *Naufração* - Amália Rodrigues
- 18 - *Model* - Balanescu Quartet
- 19 - *Love is like a cigarett* - K.D.Lang
- 20 - *Model* - Balanescu Quartet
- 21 - *Pandemonium* - Abertura - Marcos Suzano
- 22 - *Bantu Tupi Nago* - Tupi Nago
- 23 - *Batuques* - Rui Júnior - improvisação gravada em ensaios para a *Expo'98*
- 24 - *Naufração* - Amália Rodrigues - sons do mar com ondas a rebentar
- 25 - *Tempo de Valsa*¹¹² com respiração ofegante em fundo
- 26 - *Tempo de Mazurka*¹¹³
- 27 - *Raquel* - BAU
- 28 - *The air and the breathe* - K.D.Lang

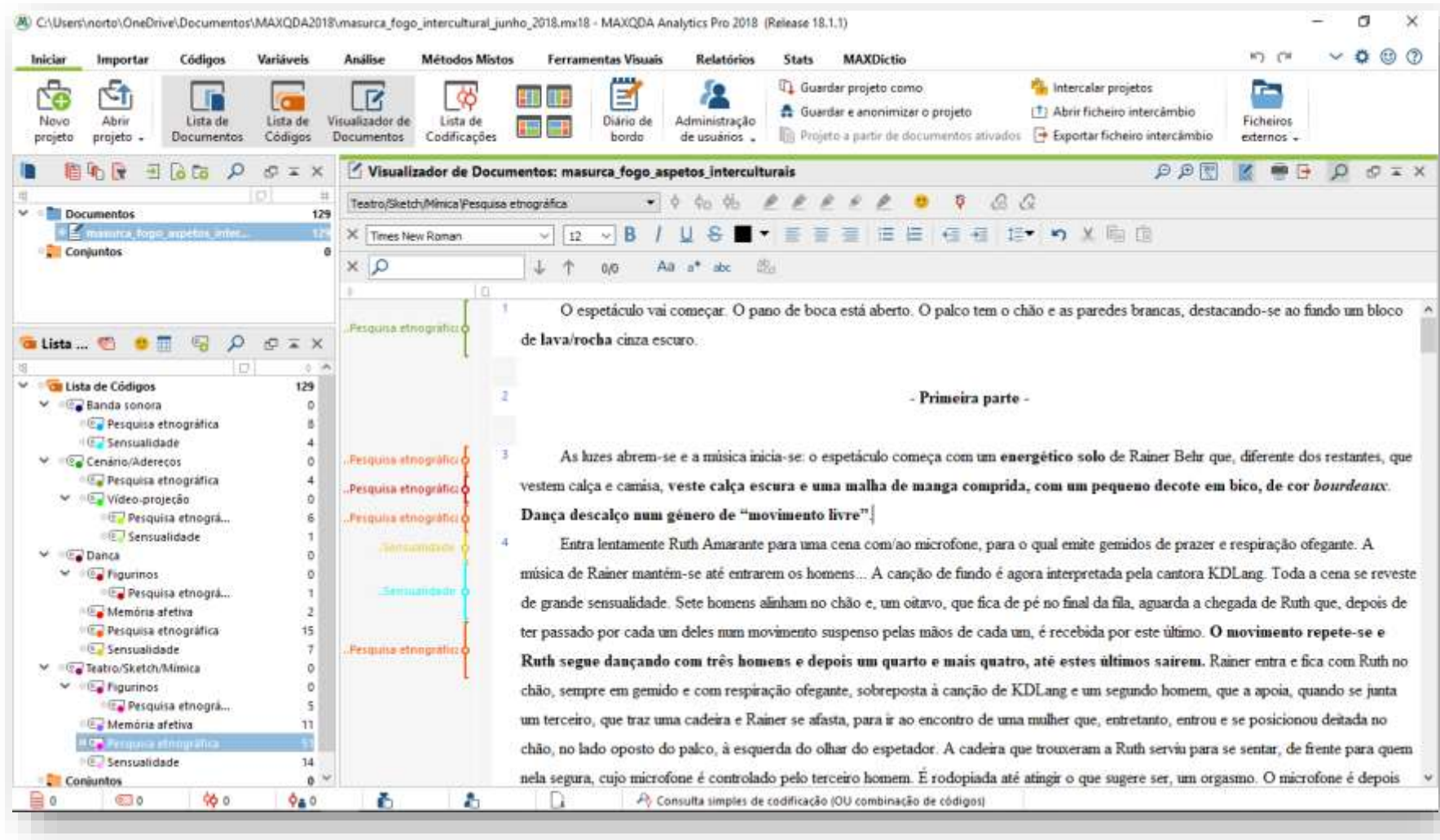
Nos créditos da página da internet do *Tanztheater* de Wuppertal são mencionados os seguintes autores: “Amália Rodrigues, Nicolette, The Alexander Balanescu Quartett, Ben Webster, Lisa Ekdahl, Duke Ellington, Leon Parker, Mecca Bodega, Vince Guaraldi, Tupi Nago, Marcos Suzano, Baden Powell, Radamés Gnattali, Gidon Kremer, Rui Junior, Alfredo Marceneiro e outros.”

¹¹² Com a aplicação utilizada, não foi possível identificar o trecho musical em fundo.

¹¹³ Com a aplicação utilizada, não foi possível identificar o trecho musical em fundo.

APÊNDICE E

**Imagem da interface do ficheiro de análise da interculturalidade de
Masurca Fogo com o software MAXQDA2018**



APÊNDICE F

**Resumos dos segmentos de texto codificados relativos à
interculturalidade em *Masurca Fogo* com o software MAXQDA2018**

Código	Segmentos de texto codificados ¹¹⁴
Banda sonora\Pesquisa etnográfica	<p>um vídeo com três músicos, junto a bananeiras onde tocam e cantam músicas de Cabo Verde [Grupo Tradição, Achada Fazenda, Ilha de Santiago] masurca_fogo_aspetos_interculturais: 5 - 5</p> <p>Regina desce a lava/rocha e dança um solo ao som de uma canção de Cabo Verde... [A Mar]. masurca_fogo_aspetos_interculturais: 19 - 19</p> <p>Ouve-se em fundo, pela primeira vez, a música <i>Raquel</i>. masurca_fogo_aspetos_interculturais: 21 - 21</p> <p>Ditta Miranda, que dança ao som de um fado cantado por Amália Rodrigues [<i>Naufrágio</i>] masurca_fogo_aspetos_interculturais: 32 - 32</p> <p>A música muda para tambores, tornando-se ainda mais sugestiva no acompanhamento do movimento destes animais. masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38</p> <p>fado cantado por Amália Rodrigues, já ouvido masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38</p> <p>a rebentação forte de ondas na areia, que prevalece quando a sua sonoridade vai inundando o palco masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38</p> <p>ao som de Raquel as imagens para a rebentação marítima, com a cena azulada dando ao palco uma visão única, que faz lembrar “A Dança de Paula Rego masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38</p>
Banda sonora\Sensualidade	<p>A canção de fundo é agora interpretada pela cantora KDLang. Toda a cena se reveste de grande sensualidade. masurca_fogo_aspetos_interculturais: 4 - 4</p> <p>Regina desce a lava/rocha e dança um solo ao som de uma canção de Cabo Verde... [A Mar]. masurca_fogo_aspetos_interculturais: 19 - 19</p> <p>Ouve-se em fundo, pela primeira vez, a música <i>Raquel</i>. masurca_fogo_aspetos_interculturais: 21 - 21</p> <p>Sai de forma sensual ao som de K.D.Lang. masurca_fogo_aspetos_interculturais: 35 - 35</p>
Cenário/Adereços\Pesquisa etnográfica	<p>um bloco de lava/rocha masurca_fogo_aspetos_interculturais: 1 - 1</p> <p>um rapaz entra e começa a construir uma cadeira [teria, na sua exploração etnográfica, passado por uma carpintaria?] Enquanto isto alguém chama por ele, a partir do bastidor e o bailarino responde</p>

¹¹⁴ Nota explicativa: A informação abaixo de cada segmento selecionado, como por exemplo “masurca_fogo_descricao_junho_2018: 5 – 5” significa: “nome do ficheiro: número do parágrafo onde se inicia e onde termina”.

à medida que constrói a cadeira, repetindo: “Já vou, já vou. Mais um minuto [estou quase a acabar?]. Tou indo, tou indo, OK, OK”. Sai a correr, deixando lá a cadeira...

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 20 - 20

as imagens projetadas são de touros [da Herdade dos Palha]

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

a lava, sugestivamente tornada rocha, no oceano.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

Cenário/Adereços\Vídeo-projeção\
Pesquisa etnográfica

um vídeo com três músicos, junto a bananeiras onde tocam e cantam músicas de Cabo Verde [Grupo Tradição, Achada Fazenda, Ilha de Santiago]

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 5 - 5

Inicia-se nova **projeção de imagens, agora fruto da visita efetuada à Herdade dos Palha, onde contactaram com toureiros, campinos e a caminho da qual tiveram oportunidade de ver a paisagem de que fazem parte os flamingos e a Lezíria Ribatejana. Estas imagens mostram, no interior do autocarro, parte da equipa e no exterior, o percurso que vão fazendo.**

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 19 - 19

“Dançar Cabo Verde”, edição de 1996, transmitido pela Televisão Nacional de Cabo Verde.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 26 - 26

os flamingos da Lezíria Ribatejana surgem em fundo em vídeo projeção, inculindo dinâmica ao cenário.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 32 - 32

as imagens projetadas são de touros [da Herdade dos Palha]

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

As imagens mudam para flores que abrem **sob uma iluminação sugestivamente portuguesa: vermelha, verde e amarela.**

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

Cenário/Adereços\Vídeo-projeção\
Sensualidade

As imagens mudam para flores que abrem sob uma iluminação sugestivamente portuguesa: vermelha, verde e amarela.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

Dança\Figurinos\Pesquisa etnográfica

veste calça escura e uma malha de manga comprida, com um pequeno decote em bico, de cor *bourdeaux*

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 3 - 3

Dança\Memória afetiva

Nazareth Panadero desce a rocha de lava para dançar um solo

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 11 - 11

entra um homem alto, **Andrey, com um longo vestido de modelo "cai-cai", que ensina dois casais a dançar em parilha.**

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 32 - 32

Dança\Pesquisa etnográfica

energético solo

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 3 - 3

Dança descalço num género de “movimento livre”

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 3 - 3

O movimento repete-se e Ruth segue dançando com três homens e depois um quarto e mais quatro, até estes últimos saírem.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 4 - 4

Vários casais entram em cena, dançando em parelha, de pé descalço e eles de chapéu na cabeça, formando uma fila. Um outro casal atravessa o palco e junta-se à fila que se forma à esquerda do olhar do espetador e em passo repetido e marcado, desenhando um círculo ao centro.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 21 - 21

A cena muda, para que **Dominique Mercy dance um solo, ao som de um fado cantado por Alfredo Marceneiro** [*Recordo triste o que fui nos tempos em que eu cantava*].

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 21 - 21

Há movimentos que se repetem com uma bailarina e alguns bailarinos na retaguarda: ela atira-se de cima deles e de cima de um móvel, que entra e sai.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 24 - 24

a música continua e o movimento de grupo, com rapazes e uma rapariga, repete-se.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 25 - 25

“Dançar Cabo Verde”, edição de 1996, transmitido pela Televisão Nacional de Cabo Verde.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 26 - 26

Ditta Miranda, que dança ao som de um fado cantado por Amália Rodrigues [*Naufrágio*]

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 32 - 32

entra um homem alto, **Andrey, com um longo vestido de modelo "cai-cai", que ensina dois casais a dançar em parelha.**

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 32 - 32

dançando ao som do samba

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

Entram quatro rapazes que repetem construções coreográficas de momentos já dançados, noutras partes da peça.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

bailarinos e Ruth repetem construções coreográficas do início da peça

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

instruções do professor de dança

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

reinicia-se o alinhamento ao som de *Raquel*

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

Dança\Sensualidade

Entra lentamente Ruth Amarante para uma cena com/ao microfone, para o qual emite gemidos de prazer e respiração ofegante.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 4 - 4

Regina desce a lava/rocha e dança um solo ao som de uma canção de Cabo Verde... [A Mar].

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 19 - 19

Vários casais entram em cena, dançando em parilha, de pé descalço e eles de chapéu na cabeça, formando uma fila. Um outro casal atravessa o palco e junta-se à fila que se forma à esquerda do olhar do espetador e em passo repetido e marcado, desenhando um círculo ao centro.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 21 - 21

A cena muda, para que **Dominique Mercy dance um solo, ao som de um fado cantado por Alfredo Marceneiro** [*Recordo triste o que fui nos tempos em que eu cantava*].

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 21 - 21

Ditta Miranda, que dança ao som de um fado cantado por Amália Rodrigues [*Naufrágio*]

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 32 - 32

reinicia-se o alinhamento ao som de Raquel

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

os bailarinos a despirem as camisas, que cuidadosamente colocam no chão para, com as bailarinas, ali se deitarem.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

Teatro/Sketch/Mímica\Figurinos\
Pesquisa etnográfica

estendem-se em fato de banho

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 12 - 12

Desce **Regina com baldes à cabeça**

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 20 - 20

coberta com **balões vermelhos, em torno do peito e da cintura**. Tem os mamilos tapados por estrelas douradas e veste uma cueca vermelha.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 22 - 22

vestida com peles de animais

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 29 - 29

Regina, que regressa com baldes à cabeça

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

Teatro/Sketch/Mímica\Memória afetiva

“A minha avó dizia: “Eu era muito, muito, bela e à noite ia passear no boulevard e os homens escondiam-se atrás das árvores e quando eu passava eles diziam: Ohhhh, ...”

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 13 - 13

“O meu avô tinha uma coleção completa disto” (mostra garrafas de água)

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 14 - 14

Sonhei que tinha ido para a Venezuela e que em nossa casa tinha visto a minha mãe e nos abraçámos... e depois, comecei a chorar, mas não sei porquê...depois estava no quarto com a minha mãe e a

minha avó e conversávamos... no ano passado cozinhei pratos venezuelanos e no meu sonho, a minha avó estava um pouco decepcionada, que não lhe tinha trazido nada... isto são feijões pretos da Venezuela, chamam-se “caraotas”... Regina [chama a colega que estava ao sol que se veste e desce. Retoma o texto] e há dois anos, a minha avó mandou-me estes feijões, mas no ano passado ela morreu e desde então nunca mais quis cozinhar os feijões...não sei porquê!

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 17 - 17

“Trago uns sapatos da minha amiga, um vestido da minha mãe... isto é o isqueiro do meu pai e a cueca interior do meu namorado...”

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 18 - 18

When I was 8 years old I had a terrible school teacher...Mrs. Panon...but we used to call her “Fish face”: “Cara de Peixe”. She had an overlarge bottom lift: like this [demonstra com as mãos] and in the midday break she would always walk through the children and say: “Kiss my hands, darlings!” And it was panic. We just have to kiss her with our lips... horrific... but sometimes with had a choice between a kiss or a hit and I always take a hit even [it] was worst. No, I would always use to take a kiss even it was worst then giving a hit. And every day she used to come into the classroom with her face full of make up and ask: “How do I look today, darlings?” And we would always have to stand up and say: You look very beautiful today, Mrs. Panon”. One day she came to the classroom without any make up on and she very slowly opened her handbag and she very slowly put on her make-up and a specially very slowly her red lipstick and asked: “How do I look today, darlings?” And I always, we all stood up and said: “You look very beautiful today Mrs. Panon, but she said: “More, say I look very, very beautiful today, darlings”. One day she came into the classroom and asked: “Is there a girl called Julie Shanahan in the class [...]?”

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 23 - 23

Alguém traz uma galinha que come os pedaços de melancia deixados à boca de cena.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 24 - 24

escreve, com giz branco no chão, o seu nome: “Julie”

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 29 - 29

Sabe como se diz “perna”, em alemão? Explica percorrendo a mão pela perna: “Bein!” e braço? Explica percorrendo a mão pelo braço: “Arm!” e coluna vertebral? Explica percorrendo, virando-se de costas e apontando para a coluna: “Wirbelsäule!” insiste e repete.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 35 - 35

trocando a prótese superior por debaixo da mesa

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 36 – 36

“Bonjour, Bonsoir, tudo bem, tudo mal”

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 37 - 37

Regressa a galinha ao cuidado de uma mulher

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

um outro homem que veste fato e gravata e usa chapéu observa, do alto da lava, o que se passa em cena

masurca_fogo_aspetos_interculturais: - 7

Silvia, Silvia onde estás? Silvia... estou aqui, estou filho. *I'm coming to get you. Silvia, where are you? Anda cá, Silvia. Estou justamente atrás de ti [realce nosso]. Silvia I am coming for you. Sou o senhor das trevas. Silvia, anda cá. Where are you? Come to me. This is your end this is you time. Silvia anda cá [em surdina e saindo].*

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 9 - 9

diz texto à boca de cena [*“And you...you are all so beautifully dressed”*]

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 10 - 10

Simula a escrita do nome CRIS... no ciclorama, de costas para o público, no que aparenta ser uma alusão às inscrições a grafitti em espaços públicos

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 10 - 10

Regina Advento e outra bailarina entram em cena, brincando e disputando algo: fitas, de cor preta presas aos pulsos de Regina, que a bailarina puxa, como se de rédeas se tratasse, “apresentando-a” ao público.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 10 - 10

Fica uma mulher sentada a chamar por alguém: espera muito, chama várias vezes por alguém [“por favor”, diz] e vai-se embora, depois de deitar um pacote de um quilo de açúcar que retira de um saco de plástico [alude à espera interminável nos cafés e esplanadas de Lisboa].

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 12 - 12

cinco raparigas estendem-se em fato de banho, como se estivessem a apanhar sol

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 12 - 12

“O meu avô tinha uma coleção completa disto” [mostra garrafas de água]

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 14 - 14

Jorge, vem cá para eu te beijar... vem, vem, vem, vem, [beija na testa] hum... Michael, vem cá para eu te beijar... vem, vem, vem, vem, [beija na testa] hum... Moço [virada para a plateia] venha, venha cá [muda o tempo verbal e já não há nomes próprios] para eu te beijar...venha, venha, venha, venha, vem, vem [beija um rapaz na primeira fila da plateia]. E continua “Trabalho é trabalho... Moço [virada para o lado direito da plateia] venha, venha cá [muda o tempo verbal e já não há nomes próprios] para eu te beijar, venha, venha, venha, venha... trabalho é trabalho... Fernando vem, vem cá, para eu te beijar, vem, vem, vem, hum... Rainer vem, vem cá para eu te beijar, vem, vem, vem, vem... Moço venha cá, para eu te beijar [virada para o bastidor esquerdo e sai], venha, venha, venha, venha...

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 15 - 15

Sonhei que tinha ido para a Venezuela e que em nossa casa tinha visto a minha mãe e nos abraçamos... e depois, comecei a chorar, mas não sei porquê...depois estava no quarto com a minha mãe e a minha avó e conversávamos... no ano passado cozinhei pratos venezuelanos e no meu sonho, a minha avó estava um pouco decepcionada, que não lhe tinha trazido nada... isto são feijões pretos da Venezuela, chamam-se “caraotas”... Regina [chama a colega que estava ao sol que se veste e desce. Retoma o texto] e há dois anos, a minha avó mandou-me estes feijões, mas no ano passado ela morreu e desde então nunca mais quis cozinhar os feijões...não sei porquê!

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 17 - 17

“Trago uns sapatos da minha amiga, um vestido da minha mãe... isto é o isqueiro do meu pai e a cueca interior do meu namorado...”

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 18 - 18

trazem velas que “comem”, apagando-as na boca, como se de inspiração circense se tratasse.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 20 - 20

Em cena está um casal que procura entendimento tocando na face de um e de outro.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 20 - 20

Desce Regina com baldes à cabeça. Movimenta-se em cena e dirige-se à plateia vendendo peixe

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 20 - 20

um rapaz entra e começa a construir uma cadeira [teria, na sua exploração etnográfica, passado por uma carpintaria?] Enquanto isto alguém chama por ele, a partir do bastidor e o bailarino responde à medida que constrói a cadeira, repetindo: “Já vou, já vou. Mais um minuto [estou quase a acabar?]. Tou indo, tou indo, tou indo, OK, OK”.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 20 - 20

coberta com balões vermelhos, em torno do peito e da cintura.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 22 - 22

“Cara de Peixe”

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 23 - 23

“Amália” [cena de imitação dos cumprimentos, na despedida de Amália, aos bailarinos durante os ensaios]: Nazareth atravessa o palco curvada dirigindo-se para o público.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 25 - 25

“Adeus! O senhor de onde é? Lisboa! Eu conheço Lisboa muito, muito bem [risos]. Adeus! A senhora de onde é? Lisboa! Tenho amigos em Lisboa [risos]. Adeus! O senhor, de onde é? Lisboa! De facto, vou todos os anos a Lisboa [risos]. Adeus! A senhora de onde é?”

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 25 - 25

um outro que traz uma jarra com água e flores, que lhe despeja no

regaço e que esta depois deixa cair [num gesto que sugere o “Milagre das Rosas”].

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 25 - 25

uma rapariga traz uma cadeira com uma bacia com água, a partir da qual se lava...

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 25 - 25

Entra Rainer para ser besuntado de creme e tentar beijar Julie

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 25 - 25

cena da manga plástica com água, que simula praia, onde as brincadeiras continuam.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 25 - 25

uma banheira, com água e espuma que cobre a nudez de Regina, que animadamente lava pratos e os entrega a Andrey Berezin

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 25 - 25

“Regina, gosto de ti.” Ela afasta-se e volta a aproximar-se dizendo: “Eu também gosto de ti”. A cena continua com o seguinte diálogo: Michael – “Quero-te beijar”; Regina – “não beijas”; Michael – “Despe-te”; Regina repete: “Despe-te”. Michael começa a despir-se e Regina foge

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 28 – 28

Julie entra e senta-se “abruptamente” na frente do palco

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 29 - 29

Regina e que fica só e sendo vestida com peles de animais

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 29 - 29

“Todos os animais que eu tinha... morreram”

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 29 - 29

Anna que traz uma cadeira e um cálice na mão. Senta-se à boca de cena, mostra a perna e sai.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 30 - 30

Entra um casal que sussurra e “namora”. Ele bebe de um cálice e fuma um cigarro. A conversa não teria sido agradável porque ela molha a sua gravata no líquido do cálice e sai...

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 30 - 30

Outro casal está em cena dançando em parelha: ele lê um livro.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 30 - 30

Olha, está-se a mexer...meu Deus, mas o que é isto? Estou a ver que força, que incrível. Tão pequena e tão forte. Olá! Como estás? Estás completamente sozinha. Sim, ela está completamente sozinha. E tem todo o seu peso, assim [gesticula] na cabeça. Olá! Posso acompanhá-la? E um caminho tão longo. Ela é só um pouco lenta. Incomodo? Eu dou as minhas...pobrezita...

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 31 - 31

“Um orgasmo tem três fases: a 1ª a positiva, sim, sim, sim, sim, sim, sim; a 2ª a negativa, oh não, oh não, não, não não; a 3ª a metafísica:

ai meu Deus, Deus, Deus Deus.”

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 33 - 33

meu quarto é vermelho...

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 33 - 33

Ele, que aparenta ser o empregado de um restaurante, vai buscar uma mesa, onde brinca com a rapariga, utilizando uma chávena, até chegar uma mulher, provavelmente a sua mãe, com uma cadeira e um tacho. A rapariga sai e ele senta-se à mesa. A “mãe” põe-lhe um guardanapo à frente, em jeito de “babete”, acaricia-o na cabeça e sai. Volta para por dois pratos fartos de comida e um prato com fruta, repetindo o gesto de carícia ao rapaz, que continua a comer, voltando a sair.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 36 - 36

Entra um casal a quem se destinam os pratos fartos, mas que escolhe comer uma maçã, mordendo alternadamente, consoante vai trocando a prótese superior por debaixo da mesa e brinda com um cálice de pé partido, rindo à gargalhada

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 36 - 36

a senhora, curvada e lenta, se mantém naquele ritual de alimentar carinhosamente o rapaz, a partir do tacho

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 36 - 36

Um outro casal entra e coloca uma mesa com uma televisão e dança o que aparenta ser um “slow”, pela forma adotada. O casal, a dona do restaurante e o rapaz, que estão à mesa, juntam-se à observação atenta do que se passa na televisão.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 36 - 36

aproxima-se uma rapariga com dois bebês, a que se junta Dominique, com mais dois

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 37 - 37

“Bonjour, Bonsoir, tudo bem, tudo mal”

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 37 - 37

um(a) “sem abrigo” que atravessa o palco arrastando-se pelo chão

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 37 - 37

Regina é uma delas. Apanha uma casca de banana do chão, que alguém atirou e deita-a no caixote do lixo. A casca de banana “regressa ao chão” quando Regina se vira.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 37 - 37

“Muito trânsito”, o que, pela sonoridade parece sugerir o exterior, e, quatro homens juntam-se para jogarem o que aparenta ser, “à malha”, pronunciando gritos de vitória e alegria, num verdadeiro estímulo ao jogo.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 37 - 37

Na retaguarda, a cena compõe-se com mais um casal que discute por causa de uma mesa

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 37 - 37

um rapaz que atira flores vermelhas a uma mulher que não se mexe, junto a um painel, de cor negra

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 37 - 37

uma outra mulher, que barafusta, chamando à atenção do seu marido

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 37 - 37

um rapaz que através de movimentos acrobáticos atrai a atenção dos que jogavam

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 37 - 37

Uma rapariga entra com um balde e senta-se nele à boca de cena, até adormecer e cair.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 37 - 37

a construção da barraca onde todos se encontram e em cujo interior dançam animadamente

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

Regina, que regressa com baldes à cabeça e é resgatada por um rapaz.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

Teatro/Sketch/Mímica/Sensualidade

cinco raparigas estendem-se em fato de banho, como se estivessem a apanhar sol

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 12 - 12

[dá o mote para que a cena de sensualidade se reproduza com vários homens que vão chegando e dizem “Ohhhh”; um casal dança abraçado: ele lê um livro; a cena compõe-se na retaguarda em cima da rocha]

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 13 - 13

Jorge, vem cá para eu te beijar... vem, vem, vem, vem, [beija na testa] **hum... Michael, vem cá para eu te beijar... vem, vem, vem, vem,** [beija na testa] **hum... Moço** [virada para a plateia] **venha, venha cá** [muda o tempo verbal e já não há nomes próprios] **para eu te beijar...venha, venha, venha, venha, vem, vem** [beija um rapaz na primeira fila da plateia]. **E continua “Trabalho é trabalho... Moço** [virada para o lado direito da plateia] **venha, venha cá** [muda o tempo verbal e já não há nomes próprios] **para eu te beijar, venha, venha, venha, venha... trabalho é trabalho... Fernando vem, vem cá, para eu te beijar, vem, vem, vem, hum... Rainer vem, vem cá para eu te beijar, vem, vem, vem, vem... Moço venha cá, para eu te beijar** [virada para o bastidor esquerdo e sai], **venha, venha, venha, venha...**

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 15 - 15

Julie Shanahan entra em cena coberta com **balões vermelhos, em torno do peito e da cintura**. Tem os mamilos tapados por estrelas douradas e veste uma cueca vermelha.

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 22 - 22

os balões são rebentados pelos rapazes, que nas mãos têm os cigarros

masurca_fogo_aspetos_interculturais: 24 - 24

Chega Julie que tira da taça, com a boca, frutos variados mergulhados em água, apoiada por Jorge, que lhe afasta os cabelos à medida que

mergulha a cara na taça e recolhe, um a um, os frutos molhados.
masurca_fogo_aspetos_interculturais: 24 - 24

Entra Rainer para ser besuntado de creme e tentar beijar Julie
masurca_fogo_aspetos_interculturais: 25 – 25

“Regina, gosto de ti.” Ela afasta-se e volta a aproximar-se dizendo: “Eu também gosto de ti”. A cena continua com o seguinte diálogo: Michael – “Quero-te beijar”; Regina – “não beijas”; Michael – “Despe-te”; Regina repete: “Despe-te”. Michael começa a despir-se e Regina foge
mmasurca_fogo_aspetos_interculturais: 28 - 28

a quem pinta e beija os lábios, de cor vermelha e saem
masurca_fogo_aspetos_interculturais: 29 - 29

Anna que traz uma cadeira e um cálice na mão. Senta-se à boca de cena, mostra a perna e sai.
masurca_fogo_aspetos_interculturais: 30 - 30

“Um orgasmo tem três fases: a 1ª a positiva, sim, sim, sim, sim, sim, sim; a 2ª a negativa, oh não, oh não, não, não não; a 3ª a metafísica: ai meu Deus, Deus, Deus Deus.”
masurca_fogo_aspetos_interculturais: 33 - 33

meu quarto é vermelho...
masurca_fogo_aspetos_interculturais: 33 - 33

Sabe como se diz “perna”, em alemão? Explica percorrendo a mão pela perna: “Bein!” e braço? Explica percorrendo a mão pelo braço: “Arm!” e coluna vertebral? Explica percorrendo, virando-se de costas e apontando para a coluna: “Wirbelsäule!” insiste e repete.
masurca_fogo_descricao_junho_2018: 35 - 35

sereias que aprendem a nadar
masurca_fogo_aspetos_interculturais: 38 - 38

ANEXOS

ANEXO A

**Grupos de trabalho da
*Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch 2018***
Retrieved from <http://www.pina-bausch.de> [04.11.2018]

Colaboração: repertório e criações *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*

Ruth Amarante, Bénédicte Billiet, Matthias Burkert, Barbara Kaufmann, Nayoung Kim, Daphnis Kokkinos, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Azusa Seyama, Julie Shanahan e Robert Stum.

Bailarino(a)s elenco *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*

Regina Advento, Ruth Amarante, Pau Aran Gimeno, Emma Barrowman, Rainer Behr, Andrey Berezin, Michael Carter, Çağdaş Ermis, Jonathan Fredrickson, Silvia Farias Heredia, Ditta Miranda Jasjfi, Milan Kampfer, Barbara Kaufmann, Nayoung Kim, Daphnis Kokkinos, Douglas Letheren, Eddie Martinez, Blanca Noguerol Ramírez, Breanna O'Mara, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Franko Schmidt, Azusa Seyama, Julie Shanahan, Ekaterina Shushakova, Julie Anne Stanzak, Oleg Stepanov, Julian Stierle, Michael Strecker, Stephanie Troyak, Tsai-Wei Tien, Aida Vainieri, Ophelia Young e Tsai-Chin Yu.

Colaboração: repertório e criações convidado(a)s

Stephanos Droussiotis, Josephine Ann Endicott, Dominique Mercy, Julian Mommert, Tina Papanikolaou, Daniel Proietto, Kenji Takagi e Andrew Wale.

Bailarino(a)s convidado(a)s

Olivia Tarish Ancona, Damiano Ottavio Bigi, Jim de Block, Astrid Boons, Moonsuk Choi, Léonor Clary, Clémentine Deluy, Scott Jennings, Mariko Kida, Yosuke Kusano, Anthony Lomuljo, Dominique Mercy, Jorge Puerta Armenta, Shantala Shivalingappa, Fernando Suels Mendoza, Christopher Tandy, Paul White e Chih-I Wu entre outros.

Folkwang Dance Studio & Folkwang University of the Arts

ANEXO B

Masurca Fogo

Ficha técnica disponibilizada na página da internet do

Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Retrieved from <http://www.pina-bausch.de> [04.11.2018]

Título: *Masurca Fogo, uma peça de Pina Bausch*

Em coprodução com a *Expo '98* e o Goethe-Institut Lisboa

Diretora e Coreógrafa: Pina Bausch

Cenógrafo: Peter Pabst

Figurinos: Marion Cito

Colaboração musical: Mitarbeit Matthias Burkert, Andreas Eisenschneider

Colaboração: Marion Cito, Irene Martinez-Rios, Jan Minarik

Música: Amália Rodrigues, Nicolette, The Alexander Balanescu Quartett, Ben Webster, Lisa Ekdahl, Duke Ellington, Leon Parker, Mecca Bodega, Vince Guaraldi, Tupi Nago, Marcos Suzano, Baden Powell, Radamés Gnattali, Gidon Kremer, Rui Junior, Alfredo Marceneiro e outros.

Estreia mundial: 4 de abril de 1998

Local: *Schauspielhaus* Wuppertal

Tournées internacionais

1998, Lisboa e Berlim; 1999, Paris e Barcelona; 2000, Istanbul, Sydney, Palermo e São Paulo; 2001, Hong Kong, Paris e Nova Iorque; 2002, Londres, Tokyo e Otsu; 2003, Seul, Ludwigsburg e Bruxelas; 2004, Ottawa; 2007, Santiago do Chile, Moscovo e Taipei; 2008, Lisboa e Essen; 2009, Paris; 2010, München; 2012, Toulouse; 2015, Oslo, Luxemburgo e Antuérpia; 2017, Londres; 2018, Tel Aviv.

Elenco 2018

Ensaiaadores: Azusa Seyama, Robert Sturm

Bailarino(a)s: Pau Aran Gimeno, Regina Advento, Ruth Amarante, Emma Barrowman, Andrey Berezin, Michael Carter, Çağdaş Ermis, Ditta Miranda Jasjfi, Daphnis Kokkinos, Breanna O'Mara, Nazareth Panadero, Julie Shanahan, Ekaterina Shushakova, Oleg Stepanov, Julian Stierle, Aida Vainieri, Ophelia Young.

Elenco da estreia - 1998: Regina Advento, Ruth Amarante, Rainer Behr, Stephan Brinkmann, Raphaelle Delaunay, Chrystel Guillebeaud, Daphnis Kokkinos, Béatrice Libonati, Dominique Mercy, Jan Minarik, Cristiana Morganti, Nazareth Panadero, Jorge Puerta Armenta, Anne Rebeschini, Julie Shanahan, Michael Strecker, Fernando Suels, Aida Vainieri, Michael Whaites.

ANEXO C

**Fax enviado pelo Gabinete do Porta-Voz do Conselho
de Administração da *Expo '98* à comunicação social:
Conferência de Imprensa**



DATA	07.09.11	Nº refº
PARA		Vº refº
A/C	Secção Cultural	Nº FAX
DE	João Paulo Velez Porta-Voz do Conselho de Administração	Nº PÁGINAS 1

ASSUNTO Conferência de Imprensa - Pina Bausch

SE O FAX NÃO FOR BEM RECEBIDO POR FAVOR LIGUE PARA (01) 831 98 98

CONFERÊNCIA DE IMPRENSA DE PINA BAUSCH

A EXPO'98 convida esse órgão de comunicação social para uma Conferência de Imprensa a conceder por **Pina Bausch**, às 10h30 da próxima sexta-feira, dia 12, no Hotel Tivoli.

A coreógrafa e bailarina alemã Pina Bausch encontra-se em Lisboa com cerca de 30 elementos da sua companhia de bailado - o Wuppertal Tanztheater - a recolher elementos para a preparação do espectáculo a apresentar no Centro Cultural de Belém nos dias 11, 12 e 13 de Maio do próximo ano, no âmbito do **Festival dos Cem Dias**. Trata-se de uma criação que terá Lisboa como tema central.

Na conferência de imprensa participam o cenógrafo Peter Pabst, e, por parte da EXPO'98, António Mega Ferreira, da administração, e Gabriela Cerqueira, directora executiva do Festival dos Cem Dias.

pel' O Porta-Voz do Conselho de Administração

Ana Paula Din



ANEXO D

**Fax enviado pelo Gabinete do Porta-Voz do Conselho
de Administração da *Expo '98* à comunicação social: chegada da
*Companhia Tanztheater Wuppertal***



PARA

A/C

DE Teresa Casal Ribeiro

DATA 2/9/97

Nº PÁGS. 1

Email-rex0057@expo98.pt

N/FAX 8372203N/TELEF. 8319898

V/FAX _____

PINA BAUSCH EM LISBOA

A bailarina e coreógrafa Pina Bausch chegou hoje a Lisboa acompanhada de 29 elementos do Wuppertal Tanztheater. São os primeiros passos para a criação do bailado que, a convite da EXPO'98, o grupo apresentará no Grande Auditório do Centro Cultural de Belém em 11, 12 e 13 de Maio próximo, no âmbito do Festival dos Cem Dias.

Durante a permanência, até ao dia 20, os elementos do grupo procurarão conhecer Lisboa, tema central do espectáculo. Trabalharão diariamente não apenas em estúdio como em "expedições" pela cidade, para "armazenar sensações e experiências". Vão observar a cidade nocturna, os "bas fonds" e os lugares luminosos, a vida quotidiana, as pessoas, os gestos e movimentos, as casas, o rio, a luz, as cores. Com esta vivência na bagagem, o grupo regressará à Alemanha para trabalhar em conjunto na criação da obra que só depois terá um nome.

O Festival dos Cem Dias começa a 12 de Fevereiro, exactamente 100 dias antes da abertura oficial da EXPO'98, e envolve acontecimentos culturais de diferentes áreas, procurando realçar as grandes criações do século XX.

Teresa Casal Ribeiro
Directora do Gabinete de Imprensa

Fewer Guatemala
It's hard to leave
We all love it h
so much
Thank you from
my heart for the
beautiful beautiful
expressions

I embrace you

Pina

ISBN 978-989-33-2177-5



9 789893 321775

Lisbon

9.1997