



CORPOS QUE DANÇAM

COORDENAÇÃO
CRISTIANE PIMENTEL NEDER
TERESA NORTON DIAS

Corpos que Dançam

N.PC-UMa | GPELBA- UEMG | 2025

1ª edição: abril 2025

Propriedade

Universidade da Madeira (UMa)

Câmara Municipal do Funchal | Teatro Municipal Baltazar Dias

Endereço

Caminho da Penteadá, 9020-105 Funchal-Madeira-Portugal

ISBN: 978-989-9230-04-0

Capa: Gabinete de Comunicação e Marketing | Universidade da Madeira

Impressão: FIG - INDÚSTRIAS GRÁFICAS, SA

Depósito Legal N.º 545993/25

Corpos que Dançam

*Com a dedicação de Todxs
foi possível transformar a vontade
em realidade.*

COORDENAÇÃO¹

Cristiane Pimentel NEDER² | UEMG | GPELBA

Teresa NORTON DIAS | UMa | CRIA-NOVA FCSH / IN2PAST

COMISSÃO EDITORIAL

Membros que integraram as Comissões Editoriais das edições de *Corpos que Dançam* em e-book (2022, 2023 e 2024)

André MEYER | UFRJ – Brasil

António LAGINHA | CLEPUL – Portugal

Carlos TEJO | UVigo – Espanha

Carlos VALENTE | UMa – CIERL

Cláudia Marisa OLIVEIRA | ESMAE – Portugal

Eduarda Neves (ESAP – Portugal)

Fernanda Carlos BORGES | Escola da Tenda – Brasil

Giselle RUZANY | Gestalt Dance, LPC – EUA

Helena KATZ | PUC/SP – Brasil

Mônica Medeiros RIBEIRO | UFMG – Brasil

Pedro Sena NUNES | CLEPUL e Associação Vo'Arte – Portugal

Sandra Meyer NUNES | UDESC – Brasil

Tales FREY | Cia.Excessos | CEHUM – UM – Portugal

REVISÃO DE TEXTOS

Andreia NASCIMENTO | UMa

Guida MENDES | UMa-CIE

Teresa NORTON DIAS | UMa / CRIA-NOVA FCSH / IN2PAST

¹ Nota da Coordenação: Os textos e as imagens que integram este volume são da inteira responsabilidade de cada um(a) do(a)s autore(a)s.

² Pesquisadora Produtividade da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG-PQ).

Há um espaço para Saramago em Bausch

Teresa NORTON DIAS
teresa.dias@staff.uma.pt

*O povo não para de aplaudir. Mas o palco permanece vazio.
Este é o último aplauso para Pina Bausch do lugar
de onde ela saiu para o mundo: a Ópera de Wuppertal*¹³⁵. (Schwarzer, 2010)

No decorrer de um processo de trabalho não é invulgar para o investigador cruzar-se com informação inesperada, como aquela que aqui vos trazemos. Estudávamos a obra de Pina Bausch (1940-2009) com enfoque especial em *Masurca Fogo*¹³⁶ (1998). Preocupavam-nos os aspetos visuais, estéticos, coreográficos e musicais. Não nos preocupava o texto, uma vez que estes são curtos, ou simples frases soltas, que acontecem no meio de todo o resto e não se encontram acessíveis, a não ser pela audição, não havendo, das falas, um registo escrito tornado público. A singularidade de um autor como Saramago fez parte de uma conversa com membros do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, sobre a sua obra e o interesse por ela, não fora a coincidência do ano do prémio Nobel, atribuído a José Saramago (1922-2010), ser o ano de estreia de *Masurca Fogo* (1998), tema central de um encontro informal entre investigador e coautores.

No processo criativo de Pina Bausch há espaço para a proposta e espaço para a sua absorção pela obra. Ainda, que não fosse uma opção, por ser essa a forma que instituíra para trabalhar, havia um processo democrático¹³⁷ de criação e foi dessa forma que se registaram e trabalharam as propostas. Isso aconteceu a partir do momento em que Bausch entendeu coresponsabilizar os seus colaboradores e colaboradoras, atriz, bailarinos-atores e bailarinas-atrizes, pela obra apresentada a público. Fê-lo a partir da primeira cisão no grupo, em 1977 após duras críticas internas ao seu trabalho, a par das que já se vinham registando na opinião pública, desde 1973,

¹³⁵ Texto no original: „Die Menschen hören nicht auf zu klatschen. Aber die Bühne bleibt leer. Dies ist der letzte Beifall für Pina Bausch von dem Ort aus, von dem aus sie in die Welt gegangen ist: das Wuppertaler Opernhaus.“ (Schwarzer, 2010).

¹³⁶ Peça encomendada a Pina Bausch pela Expo'98 (última grande exposição do século XX, em Lisboa e que resulta de uma 'residência artística' naquela cidade, em setembro de 1997. Estreou em Wuppertal/Alemanha, em abril de 1998 e apresentou-se em Lisboa, em maio do mesmo ano. (Norton-Dias, 2021).

¹³⁷ Ideia contestada por alguns, por considerarem que a necessidade de um registo escrito para o caso de terem de recuperar as propostas semanas depois de as fazerem nada tem de democrático, mas de imperativo na forma de colaborar/trabalhar.

ano em que se estreou à frente do *Wuppertal Ballet*, por si renomeado para *Tanztheater Wuppertal* (Norton-Dias, 2021).

Bausch contava com a criatividade de quem consigo trabalhava para construir as peças (*Stücke*) que assinava. Era um processo de incitação à criação¹³⁸, que estimulava os seus bailarinos-atores e bailarinas-atrizes a desenvolverem movimento ou fazerem outras propostas artísticas, a partir de frases ou vocábulos, que traduziam através de palavras, gestos ou movimentos, aquilo que haviam pesquisado, não só no exterior (pesquisa etnográfica que Pina Bausch desafiava a fazerem, sobretudo quando em 'residência artística'), mas também no seu interior, recorrendo, com regularidade, à memória afetiva de cada um(a), trazendo à cena momentos familiares recordados – *Masurca Fogo* (1998) tem bons exemplos do que aqui nos referimos, sejam da autoria de Fernando Suels Mendoza (1968-), sejam da autoria de Nazareth Panadero (1955-), quando ambos relatam momentos vividos com familiares próximos, os avós.

Saramago é citado em três das obras de Bausch: palavras de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (Saramago, 1991), em *Ten Chi* (Bausch, 2004); palavras de *O ano da morte de Ricardo Reis* (Saramago, 1984), em *Vollmond* (Bausch, 2006); e, palavras de *A Caverna* (Saramago, 2000), em *Sweet Mambo* (Bausch, 2008). Contudo, as palavras são ditas sem se anunciar a sua autoria¹³⁹. Não fora a coincidência e o acaso, nunca nos teríamos apercebido. Seria apenas mais uma expressão ou frase. Há, ainda, um outro aspeto conexo: a circunstância de as palavras serem ditas numa língua diferente da original, fruto de uma tradução para a língua espanhola ou para a língua alemã, de acordo com a naturalidade de quem as propôs e a leitura que fez. Outro aspeto é o facto de não se fazerem citações, em palco; de em palco se dizer texto.

A pergunta que se segue poderia muito bem ser: porquê a escolha de palavras de Saramago para aquelas peças de Bausch? A afinidade com o autor e a pertinência das suas palavras na obra é algo que não conseguimos aprofundar, já que Bausch nada explicava, deixando a interpretação das suas obras à responsabilidade do espetador, postura também adotada pelo seu coletivo artístico, em coautoria. É, por isso, na qualidade de espetadores e com base no estudo já efetuado sobre a obra de Bausch, que podemos adiantar, que frases enigmáticas como as escolhidas pelas coautoras fazem sentido no todo agregado pela criadora, já de si em tudo desafiante ao olhar de quem atentamente assiste ao seu trabalho.

¹³⁸ Metodologia que Teresa Norton Dias designa de "metodologia colaborativa por incitação" (Norton-Dias, 2021, p. 19).

¹³⁹ Nem em programa ou folha de sala.

Saramago em Bausch nas palavras das intérpretes

*Não deixes que nenhum pensamento passe por ti incógnito,
e usa o teu caderno de notas com [...] rigor [...].*
(Benjamin, 2022, p. 7)

É interessante que uma atriz como Mechthild Großmann¹⁴⁰ (1948-) e uma bailarina-atriz, como Nazareth Panadero (1955-), tenham escolhido palavras de José Saramago, para incluir nas suas contribuições, durante o processo de construção de três peças do vasto repertório de Pina Bausch. As frases, autênticas, constituem propostas para a sua atuação aceites pela coreógrafa.

Vejamos então do que falamos:

- Por Mechthild Großmann (atriz, 1948-)

Peça: Ten Chi (2004), fruto da 'residência artística' no Japão.

Frase: „*Ich kann dir nicht Alle fragen stellen. Du kannst mir nicht Alle Fragen beantworten.*”¹⁴¹

- Por Nazareth Panadero (bailarina-atriz, 1955-)

Peça: Vollmond (2006)

Frase: *Los fantasmas también tienen que sentarse a veces.*¹⁴²

Peça: Sweet Mambo

¹⁴⁰ Nas palavras de Mechthild Großmann, com tradução livre da autora: “Só que com ela não havia texto nem enquadramento. Muitas vezes eu já tinha pensado em algo de antemão - e depois simplesmente tirava alguma coisa dela para realizá-lo. Se ela dizia “lua cheia” ou “saudade” ou “macieira” - as palavras-chave surgiam sempre. [...] Todos os textos que falo nas peças de teatro de Pina eu própria inventei ou montei. Só não estou no programa.” (Großmann apud Schwarzer, 2010). Texto no original: „*Nur: Bei ihr gab es weder Text noch Rahmenhandlung. Oft hatte ich mir schon vorher etwas überlegt – und dann einfach irgendein Stichwort von ihr zum Anlass genommen, das vorzutragen. Wenn sie „Vollmond“ sagte oder „Sehnsucht“ oder „Apfelbaum“ – die Stichworte kamen jedes Mal vor. [...] Alle Texte, die ich in Pinas Stücken spreche, habe ich mir selber ausgedacht oder zusammengesucht. Ich stehe nur nicht im Programm.*” (Großmann apud Schwarzer, 2010)

¹⁴¹ Texto no original: “Nem eu posso fazer-te todas as perguntas, nem tu podes dar-me todas as respostas” (Saramago, 2019b, p. 448).

¹⁴² Texto no original: “[...] às vezes a um morto há-de apetecer estar sentado [...]” (Saramago, 2019a, p. 324).

*Frase: Los viejos no pueden lo que saben, los jóvenes no saben lo que pueden.*¹⁴³

Neste processo é necessário compreender-se que as frases estão descontextualizadas das obras de que foram retiradas, mas nem por isso perdem importância ou impacto, devido à pertinência das expressões. Leiam-se as frases no original: “Nem eu posso fazer-te todas as perguntas, nem tu podes dar-me todas as respostas” (Saramago, 2019b [1991], p. 448); “[...] às vezes a um morto há-de apetercer estar sentado [...]” (Saramago, 2019a [1984], p. 324); “Nem a juventude sabe o que pode, nem a velhice pode o que sabe.” (Saramago, 2018 [2000], p. 12), muito perto de um “Teatro do Absurdo” defendido por Martin Esslin como um esforço para expressar o sensato do:

[...] sentido da insensatez da condição humana e da inadequação da abordagem racional pelo abandono aberto de dispositivos racionais e do pensamento discursivo, [...] através de uma “poesia que deve emergir das imagens concretas e objectivadas do próprio palco”. (Teatro do Absurdo, 2020)

Outro aspeto significativo é o facto de encontrarmos texto de autores portugueses, em composições coreográficas de autoria multicultural, em países culturalmente diferentes do nosso. Não podemos desvalorizar a disseminação da cultura portuguesa, por outros autores e através dos nossos autores, além da nossa fronteira física, já que sabemos existir a “[...] possibilidade de o corpo funcionar e ser concebido, entre outras coisas, como objecto, sujeito, fonte de construções simbólicas, suporte material para a codificação de signos e produto de inscrições culturais.” (Fischer-Lichte, 2019, p. 208) e com isso ser capaz de produzir transculturalidade, na medida em que se tratam, neste contexto, de obras performativas, que no processo de criação, se depararam com o fenómeno da interculturalidade, que acontece a partir da partilha de propostas, que em palco ganham outra voz e outro corpo.

Que papel para as palavras?

Os gestos, os movimentos e as palavras do actor podem, de facto, ser transitórios, mas os significados que veiculam existem para lá desses signos efémeros. (Fischer-Lichte, 2019, p. 183)

¹⁴³ Texto no original: “Nem a juventude sabe o que pode, nem a velhice pode o que sabe.” (Saramago, 2018, p. 12).

No contexto dos trabalhos de Pina Bausch, as palavras escolhidas são diretas: cortam a dinâmica do movimento que impera na produção e acontecem. São frases ditas, histórias contadas, não representadas e ao modo do teatro épico de Bertolt Brecht, em nome próprio, com a necessária força incutida às palavras, num distanciamento do texto e de si. Não seria, portanto, invulgar que Bausch pedisse: “Não cante como um cantor, não aja como um ator, não dance como um bailarino.”¹⁴⁴ (Großmann apud Schwarzer, 2010).

Entre muitos outros aspetos, relevantes para a compreensão do uso da palavra no ato performativo, Erika Fischer-Lichte (2019), na sua obra sobre estética do performativo é clara ao defender, tal como defendemos para a posição da palavra nas obras de Bausch, que “[...] o acto de falar contém em si uma força capaz de mudar o mundo e de produzir transformações.” (Fischer-Lichte, 2019, p. 40). É como se ali a atenção do espetador se prendesse em novos conteúdos, que a visualidade e a sonoridade lhe trazem, além de uma nova atitude corporal, que a projeção de voz exige, abrاندando o ritmo do movimento, assumindo novas e momentâneas poses. Fischer-Lichte (2019) traz-nos à discussão a conceção de *performance* pelo(a) intérprete, de volta do conceito de *embodiment*, registando a sua subjetividade e diferença relativamente ao uso da língua, que “[...] representa um sistema de signos quase ideal, no qual [...] os significados podem exprimir-se de modo «puro», não falsificado, [enquanto que] o corpo humano [se] apresenta como um *medium* assinalavelmente menos digno de confiança para a descodificação dos signos” (Fischer-Lichte, 2019, pp. 182-183), dando ainda mais expressão à palavra e à forma numa obra dominada pelo movimento corporal. Mesmo que “[...] os actos performativos mediante os quais se produz a corporeidade constitu[a]m processos de encarnação [...] independentemente do facto de com eles se criar uma personagem [...]” (Fischer-Lichte, 2019, p. 209), em Bausch, a performatividade do dizer terá tanta importância, quanto o movimento da *performance*, dando-lhe o espaço e o palco para a sua percetividade, não obstante o necessário foco que tal implique, já que a dinâmica é grande e o ato, efémero, a que se associa a língua, que pode não ser a do(a) espetador(a), mas será, muito certamente, a do(a)s nativo(a)s do lugar onde acontece – quase sempre inglês, francês, alemão e outra língua (tantas quantas os países em que se apresentam, já que à atriz, aos bailarinos-atores e às bailarinas-atrizes cabe a função de traduzirem os seus textos para que, desta forma, a mensagem se torne percetível ao público que assiste).

Não terá sido o acaso que trouxe as palavras para a *performance* conduzida por Bausch, mas a necessidade complementar de reforçar a mensagem, já por si tão

¹⁴⁴ Texto no original: „*Bloß nicht singen wie ein Sänger, bloß nicht spielen wie ein Schauspieler, bloß nicht tanzen wie ein Tänzer*” (Großmann apud Schwarzer, 2010).

poderosa, porventura menos direta na interpretação do movimento, atribuindo complexidade às peças de sua criação.

De lembrar, contudo, que, excetuando-se a presença, mais ou menos constante, da atriz Mechthild Großmann (1948-) a formação do coletivo artístico, que com Pina Bausch trabalhava, era em Dança e que apenas por desafios colocados por si, se aventuravam em áreas para os quais não se haviam preparado, como as falas em cena, próprias da expressão artística, Teatro. Acresce a esta realidade, a naturalidade multicultural dos bailarinos-atores e bailarinas-atrizes, que através dos seus contributos, muitas vezes colhidos na sua memória afetiva, conferiam aos trabalhos caráter intercultural e ao resultado, transculturalidade (Norton-Dias, 2021).

Notas finais

A ideia de escrevermos este texto foi podermos continuar a contribuir para o conhecimento do processo criativo de Pina Bausch e a compreensão das suas obras. Se pensarmos nos contributos do coletivo artístico, que integrava o *Tanztheater* de Wuppertal, que sabemos ser de uma enorme diversidade artística e cultural, ficamos a saber que a sua colaboração era vital para o sucesso de cada peça. Cada um(a) era diferente e, por isso, cada contributo era diferente. Essa diferença, além de enriquecer o todo construído, enaltecia cada um(a) do(a)s contribuintes. Neste sentido, o que faltou, no legado de Pina Bausch, foi a extensão da assinatura das obras, assinadas apenas por si, ao coletivo artístico que a acompanhava. Tal teria sido um passo importante e mais do que merecido e nesta altura estaríamos a falar em coautorias.

Através do arrojo nas suas obras e da expansão da sua forma de trabalhar, não só no seu país, mas além-fronteiras, Bausch ajudou a transformar o processo criativo de muito(a)s jovens promissore(a)s bailarino(a)s e coreógrafos. O seu legado é tão estimado e aplaudido, quanto as peças continuam em cena pela Companhia *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, o seu arquivo é preservado pela *Fundação Pina Bausch* e o futuro aguarda a concretização do projeto denominado *Pina Bausch Zentrum*¹⁴⁵, onde se perpetuará, através de uma prática continuada e do estudo da sua obra. No ano em que se comemora o centenário do nascimento de José Saramago, regista-se que frases de sua autoria integram peças da artista.

¹⁴⁵ Estas três instituições têm sede na cidade de Wuppertal/Alemanha.

Referências

- Benjamin, W. (2022). *Diários de Viagem*. Assírio e Alvim.
- Fischer-Lichte, E. (2019) [2004]. *Estética do Performativo*. Orfeu Negro.
- Norton-Dias, T. (2021). '*Criatividade participativa*' intercultural: o processo de criação no *Tanztheater de Pina Bausch*. Edição de autor. ISBN 978-989-33-2177-5
- Saramago, J. (2019a). *O ano da morte de Ricardo Reis*. Herdeiros de José Saramago, Fundação José Saramago e Porto Editora [1984].
- Saramago, J. (2019b). *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Herdeiros de José Saramago, Fundação José Saramago e Porto Editora [1991].
- Saramago, J. (2018). *A Caverna*. Herdeiros de José Saramago, Fundação José Saramago e Porto Editora [2000].
- Schwarzer, A. (2010, janeiro 1). *Ein Stück für Pina Bausch*. EMMA Beibt Mutig! <https://www.emma.de/node/264664>
- Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. <https://www.pina-bausch.de/>
- Teatro do Absurdo (2020, março 16). Wikipédia, a enciclopédia livre. https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_do_absurdo