

Uma prática performática na dança-teatro: o uso de experiências pessoais como dramaturgia e como processo formativo

**A performatic practice in dance theater:
the use of personal experiences as dramaturgy and
as a formative process**

*Jeferson de Oliveira Cabral*¹

*Vera Lúcia Bertoni dos Santos*²

Resumo

O artigo reflete sobre o processo artístico do grupo alemão de dança-teatro, *Wuppertal Tanztheater*, dirigido pela coreógrafa Pina Bausch. O foco da escrita está na criação de dramaturgia através de experiências pessoais do grupo. Os estudos referentes à dança-teatro de Bentivoglio (1994), Fernandes (2000) e Galhós (2010) são aportes centrais para o entendimento desta vertente artística, assim como as noções de experiência de Larrosa (2011). Na metodologia são utilizadas referências teóricas, vídeos, imagens e interpretação de depoimentos dos membros do grupo e de Bausch. As reflexões possibilitam inferir que a individualidade de cada bailarino/ator é essencial no trabalho do *Wuppertal*, pois os espetáculos são criados coletivamente, mas a partir de experiências pessoais, da vida cotidiana dos seus integrantes.

Palavras-chave: Dança-teatro; dramaturgia; *Wuppertal Tanztheater*; experiência; Pina Bausch

Abstract

The article reflects on the artistic process of the German group of dance-theater, *Wuppertal Tanztheater*, directed by choreographer Pina Bausch. The writing focus is on creating drama through personal experiences of the group. Studies on the dance-theater Bentivoglio (1994), Fernandes (2000) and Galhós (2010) are central contributions to the understanding of this artistic movement, as well as the notions of experience by Larrosa (2011). As methodology are used theoretical references, videos, images and interpretation of testimonies of members of the group and Bausch. With these reflections are possible to infer that the individuality of each dancer/actor is essential in the work of *Wuppertal*, because the plays are created collectively, but from personal experience, the everyday life of its members.

Keywords: Dance Theater; dramaturgy; *Wuppertal Tanztheater*; experience; Pina Bausch

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). grandeje@gmail.com

² Professora Dra. Associada e pesquisadora vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e ao Departamento de Arte Dramática (DAD) do Instituto de Artes da UFRGS. bertonica@gmail.com

O corpo na dança-teatro, através da pedagogia de Pina Bausch

Este trabalho tem por propósito refletir sobre a experiência como elemento dramático, a partir de princípios e práticas concebidos pela coreógrafa, bailarina e pedagoga da dança alemã Pina Bausch (1940–2009), diretora do grupo de dança-teatro *Wuppertal Tanztheater*.

Parte-se de uma breve reflexão sobre um procedimento de estímulo à criação comum no trabalho de Bausch, para buscar um olhar pedagógico no fazer em questão. Com isso, a escrita do texto apresenta-se em três momentos. Por primeiro, são explicitadas minúcias dos processos de ensaios do grupo alemão. Em seguida, é problematizado o uso de experiências de vida, dos membros do coletivo, como dramaturgia na cena. E por fim, há a visão dos membros do grupo sobre o impacto do aprendizado com dança-teatro.

Perguntas para a criação de uma “dança do eu” performática

De acordo com alguns estudiosos do universo de criação Bauschiano, o chamado “método das perguntas” destaca-se como principal estratégia de criação de dramaturgia, muito embora a própria Bausch não tivesse propriamente adotado o termo, talvez por não querer fixar ou cristalizar um nome para referir-se à sua forma de acesso às narrativas pessoais dos artistas com os quais trabalhava. Ela preferia pensar no seu trabalho – e deseja-se aqui seguir este pensamento – como um diálogo com a vida. Assim, as perguntas formuladas por Bausch aos integrantes do seu grupo de bailarinos/atores funcionavam como aproximação artística para compreensão do que seus parceiros de criação entendiam sobre si e sobre a sociedade em que viviam. A sociedade seria, para Bausch, o grande palco das suas representações, pois, segundo ela, nossas vidas estão intrinsecamente ligadas a este espaço de representação diária.

Nessa perspectiva, a “dança do eu”, assim chamada, poderia constituir uma não dança, um gesto, uma palavra, uma negação à tarefa, mas ela deveria existir para conferir existência a cada trabalho. Essa dança é oriunda das questões trazidas por Bausch para instrumentalizar um processo de aproximação da maneira com que seus artistas percebiam-se dentro do mundo, como que construíam seus sentimentos. Desta forma, caracteriza-se o uso da performance dentro da dança-teatro e tal procedimento dialoga com o que diz Josette Féral sobre premissas performáticas:

[...] transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto [...] (Féral, 2008, p. 198).

Notas sobre um processo

O processo de ensaio de Bausch junto ao grupo *Wuppertal* constitui-se a partir de respostas decorrentes dos questionamentos direcionados aos integrantes do grupo. Tal procedimento é referido pela pesquisadora Ciane Fernandes:

Ela (Bausch) começou a fazer perguntas para a companhia, e deixava livre como a pessoa quisesse responder. Você poderia responder em forma de movimento ou fala, ou o que desse na telha, e até hoje é assim (Ruth Amarante *apud* Fernandes, 2000, p.166).

É possível depreender, da fala de uma das integrantes do grupo, que os passos a serem dados em direção a tais repostas são elementos encontrados na pausa, no momento do encontro com o pensamento de cada ator-bailarino perante si, porque o momento anterior à resposta exigia reflexão.

Imagine-se o estranhamento dessa atividade acontecendo no universo da dança – vertente artística em que os intérpretes costumam expressa-se somente pelo corpo, tendo por base uma coreografias, canções e criações de outras pessoas. Num movimento de ruptura com essas práticas restritivas, Bausch se propõe a desenvolver experimentações artísticas quase desconhecidas do *Wuppertal*, como por exemplo, o uso da palavra e a reflexão sobre o “eu” de cada membro do grupo. Bausch solicitava dos seus bailarinos/atores uma visão individual sobre a cena e um posicionamento reflexivo ao adentrarem novamente em suas experiências de vida, o que diferenciava seu processo cênico dos, até então, realizados na história da dança.

O processo criativo do espetáculo *Barba Azul*, realizado em 1978, revela as primeiras fagulhas desse procedimento de perguntas. Após os questionamentos, os artistas do grupo de Bausch tinham a tarefa pensar, individualmente, numa improvisação destinada à observação, de seus colegas e da diretora, que possibilitasse a resposta ao estímulo da criação. Os estímulos eram diversos, podendo ser de origem sonora (musical), verbal, imagética, dentre outras. Bausch, na intenção de “induzir à contribuição criativa destes [...] apresenta-lhes uma palavra” (Fernandes, 2007, p.48).

Ainda, sobre esse aspecto, a pesquisadora italiana Leonetta Bentivoglio apresenta, no seu estudo, outros exemplos sobre as provocações de Bausch: “Estar prevenidos contra tudo e contra todos; afastar sentimentos de culpa; que rituais gostaria de transmitir; o que acha que outros querem mudar em você” (Bentivoglio, 1994, p.28). Na criação de *Barba Azul*, estes são exemplos da aproximação realizada por Bausch, em relação às experiências pessoais dos integrantes do grupo.

Quando o tempo de improvisação finalizava, acontecia a apresentação do material criado para Bausch. Desse trabalho irão surgir os “momentos” do espetáculo e, agregados a eles, as sequências coreográficas elaboradas pela coreógrafa. Assim, pode-se inferir que a experiência pessoal do *Wuppertal* está em permanente construção. No momento da criação, a identidade dos bailarinos/atores é convidada a participar de mais uma mudança, como diria Melucci (2004): ela está ganhando novos horizontes e está mutando.

Em *Barba Azul*, as respostas dos bailarinos/atores ainda dialogavam com a dramaturgia central do espetáculo, existente previamente. As respostas fornecidas às perguntas de Bausch serviram como aprofundamento nas questões discutidas em cena. No excerto a seguir, Bentivoglio refere-se à importância dessa montagem para a história do grupo de Bausch:

Blaubart reflete o drama da descoberta da linguagem, da palavra, e constitui, no

teatro de Pina Bausch, um momento de ligação e de passagem entre a coreografia e o teatro falado. [...] Blaubart, nesse sentido, é um espetáculo ponte entre o bailado tradicional e a nova dramaturgia “total” de Pina Bausch (Bentivoglio, 1994, p.63).

No espetáculo *Bandenon*, de 1980, encontram-se mais referências sobre o abandono de uma dramaturgia clássica, ou seja, de uma obra dramática já escrita. Com isso, o trabalho, do coletivo de dança-teatro explora outros elementos de experiências pessoais, que passam a ser investigadas como possível material cênico. Neste caso, o tema medo é explorado através de indagações sobre o que desperta, ou desencadeia tal sentimento nos bailarinos/atores. Em relação a esta maneira de encarar a criação cênica, alguns estudos relavam a complexidade do processo de construção dos espetáculos, por envolver o trabalho com as limitações emocionais dos artistas e se dispor a transformar obstáculos e dificuldades em material para a criação.

Nos ensaios de *Bandenon* (Fernandes, 2000, p.49), por exemplo, um membro do coletivo negou-se a responder a Bausch, sob a alegação de não estar disposto a acessar suas lembranças e não querer chorar nas improvisações. Esse episódio mostra que nem tudo é fácil no processo da dança-teatro; mesmo considerando que o bailarino/ator tenha no decorrer do processo, resolvido dar vazão ao seu sentimento e se disposto ao autoconhecimento.

Os bailarinos são os demonstradores de seus próprios corpos. Pina Bausch está interessada nas marcas que o contexto social deixa nos corpos. O corpo fala por si mesmo, ele não é um meio para um fim, ele é o assunto (Silveira, 2010, p.50).

Juliana Silveira (2010) esclarece outro ponto da contribuição dos ensaios do *Wuppertal* à produção de conhecimento, a partir da experiência de seus membros. Em quais espaços os artistas teriam a possibilidade de estabelecer, mesmo em situação de conflito, uma aproximação com sua identidade? A arte proporcionou aos artistas do *Wuppertal* essa relação através de uma prática constante de revelar-se perante si, ao grupo, à sua diretora e, por fim, aos espectadores, que, a seu modo, também modificaram suas experiências ao assistir a vida em cena nos espetáculos do grupo alemão.

A inconstância da vida é um aspecto impresso no processo de ensaios de Bausch. O grupo parece evitar possuir certezas em seu fazer artístico, principalmente, Bausch, que o conduzira nesse caminho de perguntas. Um dos elementos primordiais para suas construções artísticas, e que funcionava como premissa de Bausch na escolha das pessoas com quem iria trabalhar, é o “deixar-se tocar”. A coreógrafa escolhia seus parceiros de trabalho pela singularidade do artista, pelo jeito de retratar o que é sentimento interno, a partir de um dançar poético e individual. A coreógrafa tinha por pressuposto de trabalho a subjetividade dos membros do grupo, que conferem poder à sua obra. Logo, as perguntas que fazia aos bailarinos/atores como mo-tes de criação, nos ensaios, cunhavam um universo sutil, de aproximação entre o que era perguntado e o que era dito. A vida era posta, então, em seu caráter processual. Os momentos de criação constituíam-se como tempos de crise, de gestação, pois às vezes se tornava difícil por parte dos artistas do grupo tocar em certos pontos de suas

trajetórias de vida.

Os processos podem tornar-se violentos. A ideia de se permitir perder-se, soltar-se, deixar de querer saber onde se está e para onde se vai é um exercício que pode tornar-se destruidor (Galhós, 2010, p.132).

Em relação ao momento da criação, ou seja, ao período das respostas, processado na medida das possibilidades individuais dos bailarinos/atores, considera-se que “o importante é que cada um responda de acordo com aquilo que realmente sente, mesmo que demore um mês” (Galhós, 2010, p.127). O período de construção dos espetáculos caracterizava o tempo de procura interior, por externar o que move no corpo de cada artista perante as questões levantadas por Bausch. A vida exposta nos ensaios necessitava de tempo para madurar e transformar-se em experimento cênico; e no grupo alemão esse tempo era respeitado como parte fundante da criação.

Os ensaios seguiam interpelados por aproximadamente 300 perguntas por montagem; e ao final de três meses, o grupo possuía um arsenal de informações que remetiam a múltiplas experiências dos seus integrantes. Transcorrido o processo de improvisação, a construção do espetáculo cabia à Bausch, que o concebia conforme seus desejos e propósitos da montagem em específico. As cenas eram construídas com algumas das narrativas enunciadas, mescladas a movimentos e situações concebidas pela diretora.

O processo de ensaio de Bausch é o cerne da discussão sobre uma dramaturgia focada na experiência de vida do grupo; e o período de perguntas e respostas apresenta-se como uma das formas principais na construção desse tipo de criação. No espaço de ensaio, as identidades afloram, juntamente com as memórias e narrativas de cada artista.

Em relação ao processo de ensaio do *Wuppertal*, Silveira (2009) afirma que a construção dramática de Bausch é realizada por seus membros, a partir do material humano de cada um.

O método das perguntas é um dos procedimentos importantes para se compreender a construção dramática das suas peças. As perguntas que a coreógrafa formulava eram tentativas de começar novamente do princípio, de reaprender a ver o mundo, as pessoas e suas relações. A pesquisa sobre questões relativas aos seres humanos e às suas relações era o eixo de seu trabalho (Silveira, 2009, p.37).

Nessa perspectiva, Silveira identifica na obra de Bausch um universo procurando desmascarar-se: a escrita dramática do *Wuppertal* é embasada nesse despir-se, nesse jogo que se estabelece entre o cotidiano e o espetacular, levados à cena.

Observa-se que Bausch disseminou sua proposta artística no mundo, fazendo com que a sua prática transbordasse para além dos limites do seu grupo, atingindo artistas e espectadores. É possível evidenciar no discurso cênico da coreógrafa a relevância da tomada de consciência perante a sociedade realizada por seu elenco, o qual por intermédio do processo de ensaio logra reflexões micro-políticas sobre si, mas que em cena ganham porosidade e podem chegar a tocar e provocar questionamentos no público acerca do que é visto. Assim, acontece na arte, os espetáculos

cênicos constituem atos político.

Na dança-teatro o processo de ensaios propicia essas ações a partir de uma dramaturgia própria, uma construção viva de experiências reais dos bailarinos/atores. O *Wuppertal* move-se através desse conhecimento, problematiza-o, esmiúça-o, transformando-o em elemento cênico.

Na sequência, serão abordadas conquistas e descobertas dos artistas do grupo *Wuppertal* em relação à dinâmica de trabalho de Bausch, mais especificamente, alguns depoimentos de bailarinos/atores, que relevam mudança de si, como experiências formativas inerentes ao trabalho ofertado por Bausch.

Experiência Formativa no Wuppertal Tanztheater

Neste tópico são enfocados aspectos do trabalho do *Wuppertal*, no que se refere aos processos de formação artística vivenciados pelos seus integrantes nos vários anos de convívio e atuação profissional do coletivo. A reflexão dá-se a partir de algumas ideias do professor e pesquisador espanhol Jorge Larossa, que envolvem a noção de experiência, e de depoimentos dos membros do grupo, e da própria Bausch, que abordam aspectos de sua experiência como bailarinos/atores, membros de um grupo no qual se constituíram e se afirmaram como sujeitos, como cidadãos e como artistas.

Com isso, deseja-se evidenciar a importância do trabalho do grupo para as experiências de seus membros, tanto na dança-teatro como na vida cotidiana. Larossa reflete sobre a validade das experiências e as diferentes formas de como elas acontecem em um aprendizado, seja ele de natureza formal ou informal.

A noção de experiência é importante no estudo do processo de trabalho do *Wuppertal*, devido à existência de um modo distinto de ensaio que se configura no grupo: um modo que possibilita aos bailarinos/atores compartilharem de suas experiências pessoais. Assim, pode-se dizer que existe uma transformação na visão dos participantes perante fenômenos de suas vidas cotidianas e artísticas.

As ideias de Larossa (2011) dialogam com o que aqui se denomina de experiência formativa no grupo de Pina Bausch. Segundo o autor:

A experiência supõe em primeiro lugar, um acontecimento, ou dito de outro modo, o passar de algo que não sou eu. E “algo que não sou eu” significa também algo que não depende de mim, que não é uma projeção de mim mesmo, que não é resultado de minhas palavras, nem de minhas ideias, nem de minhas representações, nem de meus sentimentos, nem de meus projetos, nem de minhas intenções, que não depende nem do meu saber, nem de meu poder, nem de minha vontade (Larossa, 2011, p.5).

As palavras de Larossa levam a pensar que o ofertado por meio externo é também o que nos forma como indivíduos e o que nos propicia a vivenciar horizontes distantes ou até mesmo desconhecidos em nossa formação, seja ela de natureza artística ou não. Logo, a experiência é algo que sentimos na relação com o outro, ou através do outro.

Outro aspecto a mencionar é o caráter de transformação salientado por Larossa

(2011), que, em seu estudo, considera que a experiência sempre traz traços de mudança para o sujeito que a vive.

Se lhe chamo “princípio de transformação” é porque esse sujeito sensível, vulnerável e ex/posto é um sujeito aberto a sua própria transformação. Ou a transformação de suas palavras, de suas ideias, de seus sentimentos, de suas representações, etc. De fato, na experiência, o sujeito faz a experiência de algo, mas, sobre tudo, faz a experiência de sua própria transformação. Daí que a experiência me forma e me transforma. Daí a relação constitutiva entre a ideia de experiência e a ideia de formação. Daí que o resultado da experiência seja a formação ou a transformação do sujeito da experiência (Larossa, 2011, p.7).

Na perspectiva que se pretende evidenciar, este princípio de Larrosa representa o pensamento de uma educação voltada ao que “se passa” na formação de quem a experimenta, em sua transformação. Neste ponto há uma ligação de suas ideias com o trabalho de Bausch.

O trabalho desenvolvido pelo *Wuppertal Tanztheater* no período de ensaios evidencia que seus sujeitos foram transformados pela realização de seus espetáculos, por meio do contato com suas vidas cotidianas, expondo-as e permitindo que se passasse algo novo. Isto revela traços da experiência formativa no processo cênico do grupo, com ênfase na transformação e na expansão das visões de mundo e de arte de seus componentes.

As artes da cena, como a dança e o teatro, podem nos tornar seres humanos mais sensíveis e atentos aos fenômenos existenciais, porque, ao trabalharmos o corpo, abrimos caminhos para novos saberes que acontecem somente através da arte. Pode-se dizer que estes saberes são movidos pelas construções dos aprendizados perante o estar em grupo.

Em estudos filosóficos acerca do fazer teatral coletivo, o professor e crítico teatral argentino Jorge Dubatti (2007) define o convívio social-artístico como um ato transformador na vida das pessoas, que ocorre a partir de elementos (como a ética, a noção de coletivo, um estado de conhecimento de si e dos outros, como colegas de trabalho, como artistas e como cidadãos) que se constroem afastado do olhar do público. Para Dubatti:

[...] o encontro de auras não é perdurável, permanece o que o convívio em consequência, é também um império do efêmero, de uma experiência que acontece e imediatamente se desvanece, para logo tornar-se irrecuperável (2007, p.62)³.

Ao envolver-se num processo de criação, o artista tende a abrir-se a diversificadas experiências e transformações. No caso dos artistas do *Wuppertal*, que criam cooperativamente, motivados por suas próprias experiências, o processo vivenciado ao longo dos anos, pautado por reflexões sobre si mesmos, revela mudanças significativas. Tais transformações permitem pensar a dança-teatro de Bausch como um processo pedagógico, na medida em que possibilita a seus praticantes criarem vínculos de percepções sobre seus passos, sobre suas condições políticas no ambiente

³ “[...] el encuentro de auras no es perdurable, permanece lo que el convívio: en consecuencia, es también imperio de lo efímero, de una experiencia histórica que sucede inmediatamente y se desvanece, para luego tornarse irrecuperable.” (Dubatti, 2007, p.62). (Tradução nossa)

social imediato ou amplo.

Nas enunciações que remontam o universo sobre o período de perguntas – os ensaios – no trabalho de Bausch, destacam-se depoimentos dos membros do grupo que remetem ao amor, às mudanças e aos sentimentos que envolvem o trabalho do Wuppertal. As mudanças expressas nas palavras dos bailarinos/atores dão conta de reflexões sobre os seus fazeres artísticos e as suas vidas pessoais.

Anne Marie Benati, membro do grupo desde a sua primeira formação, explicita a transformação de sua visão perante a dança:

Tinha uma formação clássica, estava habituada a um treino físico cotidiano. Com Pina, pelo contrário, tínhamos que ficar sentados, a pensar e a falar, durante muito que me parecia interminável, [...] não conseguia aceitar aquela paragem forçada (Benati *apud* Lima, 2008, p.03).

Observe-se no depoimento a enunciação de percepções da diferença entre o processo artístico de Bausch e a construção artística, formação e expectativas dos processos de criação tradicionais na dança. A atitude (diga-se) proposital de Bausch parece ter desestabilizado as concepções sobre dança internalizadas por seus artistas, proporcionando a eles uma nova visão. Ou seja, um olhar mais apurado à sua existência, como considera Dominique Mercy, outro integrante grupo:

Compreendi que, através desse método, começava a descobrir algo muito importante sobre mim mesmo e sobre minha nova maneira de fazer teatro. Compreendi que, até aí, tinha simplesmente dançado (Mercy *apud* Lima, 2008, p.102).

A experiência deste artista parece expandir-se, ao refletir que ele adentrava em universo que extrapolava a dança. Mercy percebeu que as barreiras entre esses elementos artísticos não precisavam existir e seu corpo poderia fazer parte dessa fusão entre as artes. É desta maneira que a identidade artística e pessoal é constantemente reformulada, com acréscimo de novos elementos, novos pertencimentos. Mercy traz mais informações referentes à hibridização das artes na dança-teatro, ao mencionar que sua dança agora não é mais somente movimento, revela em suas palavras o aprendizado advindo de novos horizontes artísticos que o convívio com Bausch e seu grupo possibilitara.

Um processo artístico fatalmente traz mudanças: transformações mais ou menos sutis, ou visíveis. O conhecimento produzido no campo das artes, segundo a pesquisadora brasileira Sandra Mara Corazza (2013), não possui precedente, é algo pessoal pertencente ao campo da experiência. Se, por consequência de um trabalho artístico logramos percepções sobre mudanças causadas em nossa existência, estamos realizando grandes reflexões. Como considera esta participante do *Wuppertal*:

Durante os ensaios, responder é por vezes difícil, mesmo impossível. É preciso dizer a verdade e não se consegue. Então, o que dizemos soa falso. Quando chega a minha vez, dou por isso, porque sinto logo o entulho no estômago. Sinto a exigência profunda de dizer a verdade, mas escondo-me por detrás de gestos e palavras que não me pertencem. Experimento uma sensação de mal-estar. Isto é, receio que todos dêem por isso, Pina em primeiro lugar (Benati *apud* Bentivoglio, 1994, p. 26).

A verdade a que se refere Benati pode ser compreendida como a vontade de mostrar genuinamente sua essência como pessoa, perante a vida e seus sentimentos. A dificuldade relatada neste caso é o nosso poder de nos escondermos dos acontecimentos que realmente nos tocam. Por diversos motivos nos escondemos de nossa verdade, talvez porque nunca a tenhamos de fato. Isto porque se compreende a existência como um espaço da dúvida e conseqüente incompletude. Bausch procurara esses diálogos de contato com a efemeridade das percepções sobre fenômenos sociais e constituiu seu trabalho intrinsecamente a partir da busca por conhecer-se.

Benati expõe outros detalhes do seu aprendizado:

Com Pina arrisco-me sempre a descobrir uma verdade. É ela que me põe em relação direta com aquela minha verdade, mas trata-se sempre, no entanto, de qualquer coisa que me pertence em sentido absoluto e eu, no momento da descoberta, sei que o fiz em primeira mão. O verdadeiro trabalho, em resumo, depende de cada um de nós (Bentivoglio, 1994, p. 26).

A experiência na fala da artista conduz, necessariamente, ao universo das descobertas sobre si. O seu trabalho no *Wuppertal* a fez compreender a busca por suas "verdades". Seus passos direcionaram-se à sua identidade, como ela mesma se refere.

O integrante do *Wuppertal*, Janusz Subiz, traz uma visão importante sobre a criação das peças de Bausch: "Pina diz que o teatro não é terapia [...] Arriscamo-nos a sofrer muito: porque, com Pina, somos sempre levados a tocar as próprias emoções até o nível mais profundo" (Bentivoglio, 1994, p.26).

Saliente-se que as perguntas de Bausch nos ensaios não servem simplesmente para expor o que atordoa ou motiva as pessoas no mundo, por isso, existe a ideia de não levar o processo de Bausch a um *status* de trabalho terapêutico. Contudo, a dança-teatro está engajada na reflexão e não somente na exposição de sentimentos e identidades. O refletir liga-se a ação da arte do grupo, um construir se reconstruindo.

Sobre este processo, cabe mencionar a entrega do indivíduo ao conhecer-se. A integrante do grupo Anne Martin expõe uma interessante reflexão: "Nós não podemos nos separar de nós mesmos: a nossa vida privada passa a fazer parte deste tipo de trabalho, de modo absoluto" (Bentivoglio, 1994, p.26). A colocação da artista leva a pensar que a atmosfera entre a vida pessoal e a vida privada tendem fundir-se no decorrer do processo de ensaios; e que a experiência vivenciada transforma sua visão do que é arte. Enfim: ela não mais distingue onde se encontra a vida, se na cena ou na própria existência.

Numa entrevista, Bausch explicita um comentário feito por livre associação, através do qual se pode compreender melhor o significado do uso e da reflexão sobre as experiências do elenco como dramaturgia, ou da busca por ela:

Na realidade, o que gosto de fazer é sobretudo aproveitar o que as pessoas são, e é bonito descobri-lo em conjunto. [...] Há muitas pessoas que têm qualquer coisa a dizer e eu sinto que posso fazer coisas com elas (Bentivoglio, 1994, p.26).

O *Wuppertal Tanztheater* constitui um raro exemplo de ambiente de criação e sociabilidade composto por questões complexas, não somente artísticas; envoltas

na realidade tanto de sua diretora como de cada um dos seus intérpretes, bailarinos/atores. Os estudos dedicados à aprendizagem têm nos princípios e nas práticas performativas de Pina Bausch um precioso aporte educacional, que pode vir a inspirar processos de criação e de conhecimento em diferentes campos do saber e em diversas formas da arte.

Referências

- BENTIVOGLIO, Leonetta. *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Lito Tejo, 1994.
- CORAZZA, Sandra Mara. *Didática-artística da tradução: transcrições*. Mutatis Mutandis. Medellin, vol.6, n.1, 2013, p.185-200.
- DUBATTI, Jorge. *Filosofia del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel, 2007.
- FERÁL, Josette. *Por uma poética da performatividade*. Sala Preta, São Paulo, v.8, p.197-210, 2008.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Tanztheater: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- GALHOS, Cláudia. *Pina Bausch- sentir mais*. Lisboa: D.Quixote, 2010.
- LARROSA, Jorge. *Experiência e alteridade em educação*. Reflexão e Ação, vol.9, n.2, 2011, p.04-27.
- LIMA, Carla Andréa Silva. *Dança-teatro: a falta que baila: a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2007.
- MELUCCI, Alberto. *O jogo do eu*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.
- SILVEIRA, Juliana. *Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2009.

Recebido em: 13/06/2016

Aprovado em: 02/12/2016