

*A construção poética de Pina Bausch:
os olhares para as cidades*



Solange Pimentel Caldeira

Doutora em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Professora da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Autora do livro *O lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch* São Paulo: Annablume, 2009. calder@ufv.br

A construção poética de Pina Bausch: os olhares para as cidades

Solange Pimentel Caldeira

RESUMO

O presente artigo é uma reflexão sobre a relação entre a construção poética do *Tanztheater de Wuppertal* da diretora e coreógrafa alemã Pina Bausch e suas obras resultantes de 'residências' em diversas cidades. Cidades que são metrópoles inconscientes de sua história, cada uma com uma sugestão, uma imagem, uma poesia; cidades que coexistem na história, na memória e, principalmente, na imaginação e percepção daqueles que as habitam.

PALAVRAS-CHAVE: dança-teatro; cidades; construção poética.

ABSTRACT

The present article is a reflection on the relation enters the poetical construction of the *Tanztheater de Wuppertal* of the director and German coreógrafa Pina Bausch and its resultant workmanships of 'residences' in diverse cities. Cities that are unconscious metropolises of its history, each one with a suggestion, an image, a poetry; cities that coexist in history, the memory and, mainly, in the imagination and perception of that they inhabit them.

KEYWORDS: dance-theater; cities; poetical construction.



Cidades e seu imaginário

Ler as representações da cidade contemporânea faz parte da operação poética de muitos artistas. Paradigmáticas neste sentido são as obras de Pina Bausch que têm as cidades como personagem protagonista. Esgotar a possibilidade da cena ainda sobrecarregada de sentido parece ser traço marcante de suas narrativas urbanas.

Ela, a cidade, personagem secundária da vida, vê-se de repente no centro das atenções. Transforma-se em espetáculo, hipótese a ser investigada. É esta hipótese que Pina Bausch explora, numa espécie de polifonia que toma a personagem-cidade como objeto de pesquisa. Na impossibilidade de ser sujeito, a personagem que não tem fala, é falada pelo discurso dos outros, pelos desdobramentos do discurso do narrador. O projeto de Bausch mantém simultaneamente o tom nostálgico e a desilusão pós-utópica, ao alimentar o desejo de tornar legível o espaço urbano, salvando em sua escrita as promessas de significação que a cena pós-moderna permite.

É por esta ótica que a cidade e suas representações na dança-teatro de Bausch, não são meros reflexos especulares da realidade representada, mas condicionam escolhas estilísticas e temáticas. Seu trabalho permite perceber claramente que "não se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve, ainda que haja uma relação entre eles" — como disse Ítalo Calvino¹. A realidade urbana construída deriva da grande cidade moder-

¹ CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

na, mas deságua no domínio do não-lugar: cidades sem face, sem nome, rarefeitas, que se podem tornar toda e qualquer uma.

Essas narrativas contextualizam-se numa época em que, contraditoriamente, as cidades voltam a pensar em si mesmas. Num momento em que se deseja reverter à decadência de centros urbanos com a recuperação do papel das cidades, que o italiano Aldo Bonini chamou de “renascimento das cidades”, quando ganha força a noção de multiculturalidade, ou seja, a coexistência de múltiplas culturas urbanas no espaço que chamamos, todavia de urbano.

É neste estado de coisas que tais narrativas, constroem o cenário das cidades como espaço público e arena cultural. Ao mesmo tempo em que revelam, permitem detectar que a cidade determina o cotidiano, dá forma aos quadros de vida e é o presente turbulento, de velhos medos.

Estar nela, ou procurar lê-la através de ‘escrituras’ que a leu, é engendrar respostas para o processo de autodescoberta de cada um. É justamente a alma mítica das cidades, com seus encantos e problemas, que se expressam no desejo de seus habitantes, a fonte poética que alimenta e conduz Pina Bausch, em cada uma de suas obras que têm a cidade como protagonista.

As Residências: uma cartografia do imaginário

Em 1980, o *Tanztheater* de Wuppertal teve cortes no orçamento. Para suprir esses cortes, foi necessário arranjar co-produtores para os espetáculos. O projeto das *residências* foi a solução encontrada e deu tão certo que passou a fazer parte do planejamento da companhia.

A cada um ou dois anos, é feita uma residência em um lugar e dela resulta um espetáculo que mostra as influências e matizes do país/cidade. Apesar de, em 1980, Bausch ter criado *Bandoneon* inspirado na vida cotidiana da cidade de Buenos Aires, essa peça não foi uma co-produção, que tem início em 1985/86, quando é convidada por Roma para elaborar uma peça inspirada na capital italiana. O resultado foi *Viktor* (1986), que inaugura uma série de trabalhos inspirados em cidades-países: *Palermo, Palermo* (Itália, 1989), *Tanzabend II* (Madri, Espanha, 1991), *Ein Trauerspiel* (Viena, 1994), *Nur Du* (Estados Unidos, 1996), *Der Fensterputzer* (O Limpador de Vidraças – Hong Kong, 1997), *Masurca Fogo* (Lisboa, Portugal, 1998), *O Dido* (Roma, 1999), *Wiesenland* (Budapeste, 2000), *Água* (Brasil, 2001), *Nefés* (Turquia, 2003), *Ten Chi* (Tóquio, 2004), *Rough Cut* (Seul, 2005), *Bamboo Blues* (Índia, 2007).

O método é simples e se repete em todas as cidades eleitas. O *Tanztheater Wuppertal* viaja para diferentes cidades do mundo por algumas semanas, para ali viver, ver, sentir, ouvir e pensar de uma maneira diferente. O objetivo não é “representar” uma cultura específica de um país, tal qual uma fotografia, um registro fiel, mas sim captar as sensações do lugar. Trata-se de sempre tentar “ver” de uma outra maneira, de outros ângulos, de contaminar-se por algo que esta fora do *habitat* quotidiano.

A visão que se tem em espetáculos de Bausch é sempre a cartografia do imaginário, aquele de Pina Bausch e de sua companhia. É como sair de dentro para depois voltar e olhar do avesso, conforme já apontara Antonin Artaud², sempre a partir de si, do seu filtro pessoal. “Vou criando um mosaico, encontrando aqui e ali um monte de coisas, detalhes que uso para compor meus trabalhos. Quando preparo um balé, não há nada, só

² ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

os bailarinos e a vida. Não tenho visões, não é assim que crio. As coisas vão sendo montadas aos poucos.”³



Palermo Palermo.

Foto: Maarten Vanden Abelee

Aos 68 anos, Pina Bausch permanece fiel aos seus métodos de criação. Tudo começa do zero, sem notas, sem palavras: “Primeiro tenho que me perguntar o que sinto, o que procuro, como o vou contar”⁴. Não é por isso estranho que Heiner Müller tenha escrito, referindo-se ao seu trabalho: “O tempo no teatro de Pina Bausch é o do conto. A história intervém como uma perturbação, como os mosquitos no Verão”⁵.

Para Bausch, a melhor maneira de conhecer um lugar que nos é estranho é conhecer as pessoas que o vivem. Declara:

*É preciso tempo. O mais fácil é estar com alguém que nos possa levar a ver o que está fora dos circuitos turísticos. O mais importante é deixarmos que essas pessoas nos façam descobrir o que para elas é bonito ou difícil de ver. É através delas que chegamos às coisas verdadeiras, às coisas de todos os dias. Por mais bonito que seja, um monumento construído há muito tempo não me diz muito sobre os que hoje passam por ele ou o visitam.*⁶

³ KATZ, Helena. *Pina Bausch*. Jornal da Tarde. SP: 25 de novembro de 1997.p.13.

⁴ *Ibidem*

⁵ Citado por DALY, Ann. In *Tanztheater: The Thrill of the Lynch Mob or the Rage of a Woman?* In TDR 30, 2 (T110) 1986. p.56.. Tradução do autor.

⁶ CANELAS, Lucinda. Por dentro, todos temos a mesma linguagem. In *Jornal de Lisboa*. 3 de janeiro de 2003.p.37-38.

Para chegar a estas pessoas, geralmente parte de entidades com as quais estabelece co-produções, ou através de amigos capazes de garantir que seja possível conhecer as pessoas certas no pouco tempo de que dispõe. Mas, às vezes, as coisas correm de maneira diferente. Por exemplo, quando Bausch esteve nos Estados Unidos, com uma co-produção em Los Angeles, *Only You*, em 1996, tudo era muito distante, para ir de um lugar a outro tinha de andar de carro por muito tempo, e se alguma coisa corria mal por algum motivo perdia um dia inteiro. Bausch ficou muito

nervosa. Insistentemente rodeada de jornalistas, teve uma idéia: decidi que só daria entrevistas a quem a levasse a sítios incríveis, a lugares que não teria oportunidade de ver de outra forma. E foi assim que conheceu outros lados da cidade.

As pessoas são sempre a matéria-prima das suas criações, sejam como pontos de referência ou como “instrumentos” de criação. Mas as coisas não são fáceis. Nem sempre os bailarinos estão contentes. Tudo se passa ao nível do desejo, da vontade, do querer, do compreender. Tudo passa pela solidão, pela memória de cada um, pelo que têm para dar, para mostrar ou para esconder.

Ao ser questionada sobre sua preferência por trabalhar com bailarinos ao invés de atores, responde:

Continuamos a ter no nosso repertório muitas peças dançadas. Para as interpretarmos precisamos de bailarinos. Para mim o movimento é muito, muito importante. Mas há certas peças e situações em que trabalho com uma atriz que está comigo há bastante tempo. Tudo depende muito do que está em causa. É muito complicado de dizer. Todos os bailarinos da companhia são muito diferentes. Em primeiro lugar, têm de ter necessidade de falar de si próprios, de dizer o quanto amam as pessoas. Têm de sentir de uma forma genuína — não sentir aquilo que lhes pedimos que sintam. Têm de querer falar, mesmo que não o saibam ainda. Talvez a maioria descubra essa urgência de comunicar enquanto trabalhamos, enquanto experimentamos.⁷

A questão do gênero, ou da troca de papéis entre mulheres e homens em suas peças, é outra constante. Sobre esse seu olhar ela explica:

É difícil de explicar em que medida essas diferenças surgem. Nós trabalhamos juntos, da mesma maneira. Mas há sempre formas diferentes de ver. Quando se trabalha a partir da vida, cada um tem uma perspectiva muito particular — independentemente de ser homem ou mulher —, mas tem em si a capacidade de ser o oposto, de sentir o oposto. Tudo o que tocamos tem sempre um oposto. Nada é branco ou preto.⁸

A arte de Pina Bausch pensa por imagens, suas obras têm sempre muitos níveis de leitura. Quando se vê uma de suas peças várias vezes, vai-se percebendo elementos ou pormenores diferentes, a obra é um objeto que cresce e se desenvolve aos nossos olhos. Num momento preciso a peça provoca um sentimento e, mais tarde, a mesma cena pode levar a uma emoção completamente diferente. Tudo se passa ao nível da experiência do espectador. Se as imagens são suficientemente profundas, as coisas acontecem.

As imagens que deixo não apontam direções — existem. Estão sempre abertas às sensações e ao olhar de cada um. Estão lá para serem conquistadas e transformadas por quem vê. Daí a importância do público... Conto com a imaginação do público. Trabalho com ela, com a sua fantasia. De uma maneira ou de outra, seja qual for o país ou a cidade, estamos sempre expostos uns aos outros. Penso que, por dentro, todos têm a mesma linguagem. Todos nós somos matéria que se partilha.⁹

Quando perguntaram a Bausch se existia, no início de cada trabalho, um momento a partir do qual ela passava a ter uma idéia clara sobre ele, respondeu:

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

Ao mesmo tempo sei e não sei. Não sei exatamente se é uma idéia, mas ela está sempre lá. Não sei quando é que começa e, quando a peça termina, continuo sem saber de onde surgiu a idéia. Não sei, faz parte de uma preparação que está sempre lá. Tem a ver com aquilo que eu sinto realmente num contexto específico ou numa situação particular, ou quando passeio por uma cidade e me deixo atravessar pelo que vejo. Acho que quando dou realmente por ela já se transformou naquilo que eu procuro. Não consigo exprimir o porquê, mas sei logo que «aquela coisa», por menor que seja, pertence ao trabalho. Mesmo sem nenhuma ligação com nada de óbvio, sei que é uma peça do «puzzle».¹⁰

O mesmo acontece quando trabalha uma peça em Wuppertal ou quando faz as residências noutras cidades. “Eu trabalho sempre da mesma forma. As viagens e as residências criam fluxos diferentes, somos despertados para coisas que não estão lá normalmente. Tem a ver com a maneira como nos deixamos encher com os materiais que encontramos, como nos inspiramos, com o que sentimos”.¹¹

No estúdio, os materiais de trabalho são transformados em propostas e em perguntas que faz aos bailarinos, mas, segundo Bausch, não são simples perguntas, mas sugestões de situações. “Preciso ver o que eles sentiram com determinadas coisas... faço cem ou mais perguntas sempre relacionadas com temas. Elas inserem-se num círculo temático do qual vai saindo algum material, mas que ainda não se parece com nada. As propostas são tão simples como diretivas para fazer, jogar, correr, coisas que talvez depois apareçam nas peças”.¹²

Mas quanto à ordenação desse material, Bausch explica:

Esse é um capítulo completamente diferente que tem a ver com a ordenação das coisas que se encontraram e que dão origem a novas perguntas e a novas idéias. Essa é parte da composição que muitas vezes é constituída por pequenos detalhes. Começa assim e eu não sei exatamente para onde segue, depois abandono essa seqüência e dedico-me a outra. É como se houvesse um monte de pontos isolados que eu vou aumentando, depois, começo por juntar esses blocos. Experimento se deve ser de um modo ou de outro, qual primeiro ou depois, é um processo de muito, muito trabalho de experimentação.¹³

Há sempre uma fase dos trabalhos em que tem à sua frente uma grande coleção de materiais, mas muito não é aproveitado, conforme declaração, talvez utilize nos espetáculos cinco por cento de tudo o que experimenta. “Mas recomeço sempre do zero”¹⁴. A importância da confiança neste processo, por parte dos bailarinos, tem que ser total, só por isso Pina Bausch conseguiu idealizar e concretizar suas obras, pela co-autoria de seu grupo.

Os bailarinos têm de se sentir bem, às vezes não têm idéias e têm de poder sentir-se à vontade para repetir, para poderem mostrar o que descobrem. É preciso muita confiança para conseguir fazer as coisas fluírem como uma corrente de água. É preciso sentir muita confiança para as pessoas mostrarem coisas e a confiança funciona em todos os sentidos: quando eu começo a compor a partir dos materiais trabalhados, quando começo a arranjar maneira de juntar as partes. Claro que também faço coisas terríveis, tenho de experimentar tudo, por isso confronto os bailarinos com situações assustadoras. Para isso preciso de toda a confiança e a paciência que eles tenham.¹⁵

E é com muito carinho e respeito que fala sobre esse grupo:

Não ensino, não faço nada. Vamos para estúdio fazer as coisas e eles fazem, é só isso. Eles não são atores, é preciso que fique claro que são bailarinos e têm, por isso, um trabalho completamente diferente. Só é preciso que eles acreditem no que fazem. A partir daí posso dizer-lhes para fazerem desta ou daquela maneira, isto ou aquilo. Eles podem utilizar as qualidades deles com inteira liberdade e não têm de representar, não precisam, basta que façam. Eles têm tudo dentro deles, têm tanto, são todos pessoas muito ricas que não têm consciência disso.¹⁶

Cidades que são metrópoles inconscientes de sua história, onde em cada uma há uma sugestão, em cada uma, uma imagem, em cada uma, uma poesia. As cidades coexistem na história, na memória e, principalmente, na imaginação.

Bausch demonstra como é possível “construir” diferentes cidades — que no fundo é uma apenas — conforme se privilegiem determinados aspectos. Assim, a artista “constrói” cidades totalmente diferentes a partir do olhar que recai sobre o traçado das ruas, as torres, a música, o encanamento, a memória, entre vários outros aspectos.

Percebe-se, portanto que a cidade existe enquanto relação entre os diferentes grupos que interagem em suas redes. Cada grupo, com seu modo ver o mundo ou com interesses voltados para aspectos específicos pode construir e reconstruir a cidade criativamente, a partir de elementos selecionados no amplo leque de opções disponíveis na cultura da sociedade. Pensar a cidade como construção simbólica, possibilita ver que ela não rejeita seu papel de mercado, encontrando sua melhor definição, provavelmente, neste termo, pois além de mercado de trabalho, de trocas materiais, é o lugar onde os grupos efetuam também — e especialmente — suas trocas simbólicas¹⁷. E que nesse processo de trocas simbólicas é que a cidade desintegra, dilui, mas apenas para, logo depois, reintegrar, refazer de modo diverso.

Percorrer as ruas das cidades como se estas fossem páginas escritas, dependendo somente do que se procura em cada cidade, é a forma como nos conduz Pina Bausch nas suas obras inspiradas nas residências. São infinitas as possibilidades de leitura e é interessante perceber como uma cidade ajuda a ler outra, pois há conexões entre os meios urbanos, por mais distantes que estejam. A inspiração para as obras está na percepção humana de cada lugar.

Bausch alicerça suas montagens a partir do que ficou impresso, impregnado na memória corporal de seus atores-bailarinos após cada residência. É no desdobrar de territórios e em viagens pelo reino da linguagem corporal que as obras de Bausch, mostram a qualidade de um trabalho extremamente depurado que forma, ao final, metrópoles atemporais e superpovoadas de sentidos.

Bausch empreende uma reflexão sobre a linguagem, seja do romance, da dança, do teatro ou do cinema, rastreando e ironizando as múltiplas direções da narrativa contemporânea.

Assim, a dança-teatro de Bausch, longe de ser mera testemunha ou produto de uma era, nos oferta artes e agruras, dores e astúcias do cotidiano das cidades, diluidoras de verdades compactas sobre o humano. Tem-se assim a arte como enfrentamento ao inevitável incrustado na vida

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (org.) BOURDIEU, *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. no. 39. Ática, São Paulo, 1983.

ordinária, desacomodando um mundo sem saída. O invisível veiculado por meio dança-teatro possibilita a criação de veias multiplicadoras de análises, desdobramentos do pensamento em combate contra um mundo cristalizado em reluzente cartão postal. As obras 'residenciais' de Pina Bausch nos presenteiam não com a comodidade das metáforas indicadoras de realidades familiares, mas com virtualidades de ações, narrativas incompletas, desassossegos produtores de mundos possíveis ou impossíveis, que têm o corpo da cidade como fundamento singular.

Assim descreve Ítalo Calvino uma e todas as cidades:

Não tem nome nem lugar.... É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.¹⁸

Assim são as cidades de Bausch, assim são os sonhos: ora secretos, ora absurdos, como tudo aquilo que se precisa perceber para entender a vida real e viver.

Abordar a cidade, como faz Pina Bausch demonstra que um mesmo objeto pode ser compreendido em várias de suas vertentes, contextos e histórias. Ela não limita a cidade apenas aos aspectos físicos de suas construções, mas sim a partir das relações em várias vias e das vidas construídas no espaço urbano. Através dessas relações, é possível ver as cidades, entender e compreender sua formação, sentir seus cheiros, viajar pelos seus encantos, dilemas e problemas.

Suas abordagens multifacetadas criam diálogos e situações inusitadas, sempre conseguindo ultrapassar os muros do conhecimento disciplinar e imprimindo nas suas cidades as múltiplas possibilidades de percursos dos seus personagens, de suas tramas, do caminhar em seus espaços concebidos. Mas assim como percorrem, passeiam e habitam a cidade, ela também os habita, os percorre, marcando seus desejos e anseios. É esse 'impresso' das vidas das cidades que Bausch relata. É com as relações humanas que constrói suas imagens e símbolos a cada instante, é isso que dá forma e sentido à rede urbana: representar e reconstruir as suas dinâmicas e sentidos.

Bausch admite a cidade como um caminho para a compreensão do drama humano. Ao propor diálogos e criar conexões entre eles, leva à reflexão sobre o papel que cada uma delas tem com os habitantes do lugar.

Bausch compreende a complexidade de cada cidade e a coloca em suas obras, refletindo, apresentando e representando a vida humana como protagonista da própria vida urbano-social. O que importa são as relações estabelecidas, quase sempre em estruturas facetadas, em que cada texto corporal, está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma seqüência ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas. O que percebe na cidade é sua agitação interna, que ao mesmo tempo é serenidade e dinamismo, sublimação e movimento e que, ao sabor das vivências dos grupos, comunidades e sociedades formam e transformam a cidade.

O que faz suas obras tão singulares é que não considera apenas superficialmente a estrutura das cidades, mas tenta buscar na sua memória

as formas e as funções que a elas poderiam estar ligadas. Quanto a perspectiva é essa — a cidade por seu caráter humano das práticas e vivências — não pode se deixar levar pelo caminho mais fácil. É preciso deixar que as cidades mostrem suas relações, façam atentar para a sua complexidade, e refletir sobre os conceitos pré-concebidos, é esse o trabalho de Bausch. Edgard Morin descreve bem este ponto de vista sobre a cidade, este deter-se sobre as questões da vida nas cidades e nas relações humanas que brotam desta convivência.

*(...) dissolver a complexidade das aparências para revelar a simplicidade oculta da realidade; revelar a complexidade humana que se esconde sob as aparências de simplicidade. Revelar os indivíduos, sujeitos de desejos, paixões, sonhos, delírios; envolvidos em relacionamentos de amor, de rivalidade, de ódio; inseridos em seu meio social ou profissional; submetidos a acontecimentos e acasos, vivendo seu destino incerto (...).*¹⁹

É preciso recorrer à arte para entender os vários níveis de abordagem que não se encerram, muito pelo contrário, ampliam o olhar e superpõem situações diversas dependendo de onde se está quando se olha. É diferente olhar e estudar uma cidade se estando afastado, ou imerso no que acontece nas suas ruas e avenidas, com sua gente. O que Ítalo Calvino apresenta literariamente de forma poética e precisa, conjuga-se perfeitamente com as imagens bauschianas reveladas no filme *O Lamento da Imperatriz*²⁰ ou qualquer de suas obras inspiradas nas cidades.

*Ora, falar em cidade é ter ainda em mente figuras de qualquer formas regulares, com ângulos retos e proporções simétricas, ao passo que em vez disso devemos ter sempre presente como o espaço se recorta em torno de cada cerejeira e de cada folha de cada ramo que se move ao vento (...) de modo que não existe nada que não tenha deixado lá seu vestígio, todos os vestígios possíveis de todas as coisas possíveis e, juntamente, cada transformação desses vestígios instante por instante, de modo que a verruguinha que cresce embaixo do nariz de uma califa ou a bolha de sabão que pousa sobre o seio de uma lavadeira modificam a forma geral do espaço em todas as suas dimensões.*²¹

Apenas para exemplificar, pode-se observar o quanto dançar sobre a lama, na água ou em cima de cravos, também transforma o espaço e as partituras corporais dos seus atores-bailarinos. O olhar modifica e torna distinto o objeto. A metáfora do olhar, neste caso, olhar a cidade, é uma potencialidade ainda pouco explorada. É interessante olhar a cidade em vários de seus aspectos com olhares também múltiplos e variados. Olhar com todos os sentidos e fazer as conexões entre as imagens e o que elas representam. Esse é o olhar de Pina Bausch, olhar com filtros, que permitem ver em profundidade e numa dimensão mais ampla.

A cidade se forma a cada instante e a cada olhar, é sempre uma nova cidade, por isso, o método não pode ser totalizante, não se pode considerar o espaço urbano e suas relações como apreendidas no ‘todo’ de uma pesquisa urbana, é importante saber que se está sempre com filtros que ora realçam, ora revelam, ora suavizam os contornos, outras vezes tornam opaca a forma. Todas estas são possibilidades para a compreensão urbana da cidade, enquanto construção social coletiva. Os caminhos e sensações

¹⁹ MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2002, p. 92. Ver do mesmo autor MORIN, Edgar; LEMOIGNE, Jean-Louis. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

²⁰ O LAMENTO DA IMPERATRIZ (Die Klage der Kaiserin). Direção e Coreografia: Pina Bausch. Editor: Nina von Kreisler, Michael Felber, Martin Zevort. Produção: L'Arche Éditeur. Versão em vídeo — VHS. Cor.103' 1989.

²¹ CALVINO, Italo. *As cosmicômicas*. São Paulo: Companhia das Letras. 1992, p. 122-123

²² KATZ, Helena. *Pina Bausch coreógrafa*. Jornal da Tarde. SP, 15 de dezembro de 2000. p. 15

²³ BIRNINGER, Johannes. *Dancing Across Borders*. TDR 30, 2 (T110) 1986. p. 86. Tradução do autor.

²⁴ In LONEY. *Op.cit.* p.19. Tradução do autor.

²⁵ BIRNINGER. *Op.cit.* p. 87-91. Tradução do autor.

²⁶ *Ibidem*, p. 90. Tradução do autor.

²⁷ Citado por DALY, Ann. In *Tanztheater: The Thrill of the Lynch Mob or the Rage of a Woman?* In TDR 30, 2 (T110) 1986. p.56. Tradução do autor.

descritos por Pina Bausch expressam profundas reflexões sobre a temática urbana. Através de suas cidades podemos sonhar, ver com os nossos e os outros olhos que existem dentro e fora de nós; compreender os espaços: as peculiaridades locais, a diversidade de sua gente, a multiplicidade de modos de apreensão e vivência, a variedade de formas da própria cidade.

O que faz Bausch ao apresentar uma cidade é traçar diálogos com o espaço e com as pessoas a quem dedica suas obras, atenta à complexidade da vida humana, aos espaços e lugares na cidade. Estes são alguns caminhos que podem fazer o diálogo das diferenças e potencialidades das cidades através das artes, que sabe penetrar no mundo do *complexus*. Dialogar com a complexidade é poder olhar — no amplo sentido da palavra — para a cidade, para a ciência e para as artes, todas como construção coletiva que podem abrigar o homem, fazê-lo refletir sobre a sua existência e suas produções.

“Cidades são como pessoas, é preciso se apaixonar para descobri-las”.²²

A estética do *tanztheater*

Johannes Birringer sugere que a teatralidade dialética de Bausch está vinculada a uma prática social: “O incerto no *tanztheater* de Bausch é o corpo humano concreto, um corpo que tem qualidades específicas e uma história pessoal, mas um corpo que também está escrevendo sobre algo, e escreve sobre representações sociais de gênero, raça e classe”.²³

A estética de seu *tanztheater* só pode ser definida pelo que não é. Não é nenhuma dança no senso convencional, pois os dançarinos dela raramente ‘dançam’. Não é nenhum teatro ortodoxo já que não é o diálogo que sustenta seu drama. Ao invés disso, são gestos repetidos, sons, cheiros e expressões vocais fortuitas que o estruturam. Como Bausch coloca: “Nosso trabalho é uma mistura de elementos [...] as pessoas dançam; as pessoas falam; outros cantam. Nós usamos os atores e nós usamos os músicos nos trabalhos, é teatro realmente”.²⁴

Os atos performáticos jamais são gratuitos. Estão sempre examinando e questionando relações de poder. Se a platéia muitas vezes sente-se desconfortável, é porque é implicada e confrontada como “(...) membro de uma sociedade de consumo”²⁵, preconceituosa e egoísta. E é para essa sociedade que Bausch chama a atenção: “(...) nós temos que olhar novamente e novamente”²⁶ e refletir sobre isso. Seu teatro remete o espectador para sua própria realidade e exige uma cumplicidade. Algumas vezes, um doloroso envolvimento, ao reconhecer seu próprio ‘eu’ sendo dissecado.

Como notou Heiner Müller, no teatro de Bausch, “(...) a imagem é um espinho no olho e os corpos escrevem um texto que desafia publicação, que aprisiona o sentido”.²⁷

Difícil e engraçado, nu e atravancado, sujo e desigual, o teatro de Bausch também é um oneroso negócio de representação, se levarmos em conta a produção de seus cenários megalíticos, como as quarenta árvores que cobrem o palco em *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*, as dezenas de cadeiras de *Cafe Müller* ou os três mil cravos de *Nelken* — objetos que a cada espetáculo requerem reposição. Mais um sinal da necessidade bauschiana de uma ambientação externa e natural, como no cinema. Na impossibilidade de levar o público ao cenário desejado, traz o cenário ao público.



Pina Bausch

Foto: Maarten Vanden Abelee



O lamento da Imperatriz

Foto: Detlef Erler

Mesmo pedindo emprestados recursos do arsenal do modernismo, Bausch é decididamente pós-moderna por não descrever a possibilidade de alterar o mundo social que dramatiza tão corajosamente.

Embora levante um repertório de temas contemporâneos, como a proliferação das diversas formas de violência atreladas à cultura do medo, as relações de poder, a cidade da memória e a memória da cidade; a contracultura e suas relações com o universo urbano, que propicia o surgimento da cultura do narcisismo; a relação espaço-tempo dos percursos circulares e opressivos dos personagens na cidade, sem nome e sem futuro, marcados pela ausência de respostas, pela impossibilidade da comunicação, a memória é, com certeza, o mais forte elemento articulador desses temas.

Exemplar nesta ótica é *O lamento da Imperatriz*²⁸, de Pina Bausch. Seu material é a reflexão produtiva sobre histórias vivas, sobre os momentos fragmentários que ficaram marcados no emocional de seus atores-bailarinos, co-autores de suas peças, sobre a releitura desse material, sobre as leituras contraditórias que nele se cruzam, em suas idas e vindas como matéria simbólica. A obra de Bausch traz consigo seu próprio absurdo: a dúvida sobre si mesma. Se tudo parece já visto, as coisas da arte não apontam uma direção clara positiva ou negativa, porém sua processualidade decide tudo nesse sentido.

Espaço e tempo são rompidos, talvez seja este o lado mais ricamente proveitoso da crítica pós-moderna. Espelho de uma crise, que é mais do que econômica, porque dos universais (da razão, do pensamento globalizante, da ciência, das formas conceituais de representação, da cultura que desde séculos sustenta a *performance* das funções econômicas), o pós-moderno expressa-a como e através do que é mais humano no homem: a crise e desencontro da linguagem de representação espacial do mundo.

As cenas insólitas de Bausch desafiam a lógica, mas é por meio dessa perversão da lógica, que a arte de Bausch adquire uma força de expressividade única, que carrega os traços das lutas do homem contemporâneo e sua contradição com o sistema da cultura. É através da materialidade de sua obra que Bausch pratica a sua política, a questão é interrogá-la

²⁸ O Lamento da da Imperatriz. *Op. Cit.* 1989.

²⁹ Barthes citado por Umberto Eco in *Obra Aberta*, Editora Perspectiva: S. Paulo. 1976, nota 2 de rodapé, p.40.

³⁰ ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Editora Perspectiva: S. Paulo. 1976.

³¹ GOLDBERG, Marianne. *Artifice and Authenticity*. In *Women and Performance* 4, 2. 1989.

no registro correto, na sua historicidade imanente, pois o seu trabalho artístico se mostra na trama problemática de sua própria constituição. O objeto está sempre em conflito com o sistema que o engendra, revelando um antagonismo profundo com sua circulação social como mercadoria. O uso de diversas linguagens, a transição de Bausch pelo teatro, dança e cinema, surge não como reflexo das lutas sociais, mas como possibilidade múltipla dentro da ordem simbólica. A sua arte é real e inelutável e, astuciosamente, define seu posicionamento do real. Conferindo à arte pensar o impensável, fabricando o 'infabricável', ainda que seja no terreno da criação, seu trabalho faz-se como arte pós-moderna: constrói ilusões de verdade e destrói as ilusões da verdade.

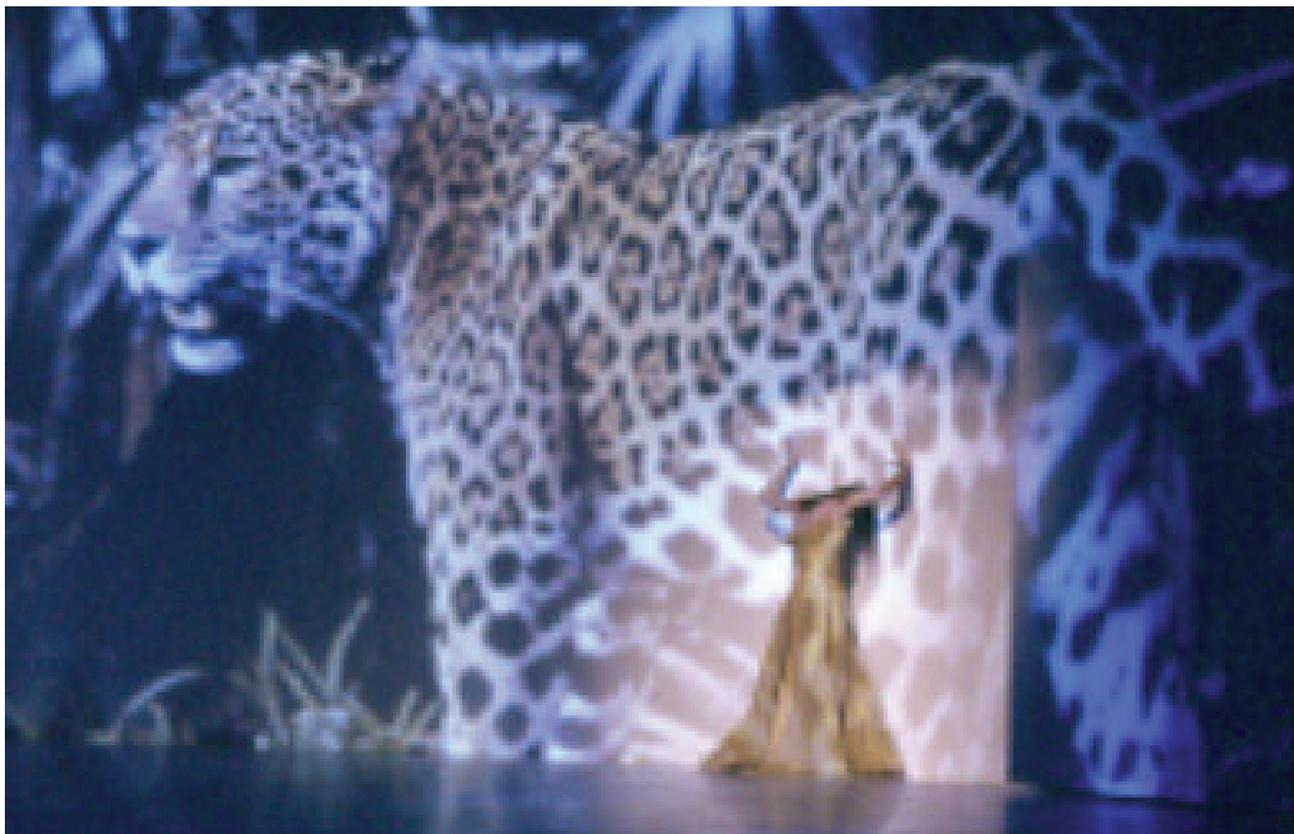
“Escrever significa fazer estremecer o mundo, colocar uma pergunta indirecta à qual o escritor, numa derradeira indeterminação, se abstém de responder. A resposta quem a dá é cada um de nós, que lhe traz a sua história, a sua linguagem, a sua liberdade.”²⁹

O espectador-leitor do texto de Pina Bausch não deve participar passivamente na narrativa porque ler é entrar em diálogo com o texto, é um processo ativo de produção de sentido. O espectador-leitor necessariamente contaminado por outras leituras e por experiências de vida, grau cultural e preconceitos diversos atualiza com cada nova leitura a obra. Para Umberto Eco³⁰, a fruição é equivalente à interpretação, dado que a obra se atualiza em novas perspectivas individuais. E quanto mais espaço branco, causado pela omissão da *vox auctoritas*, mais se exige ao espectador-leitor que entre em osmose com o texto.

Marianne Goldberg³¹ adverte que Bausch caminha numa tênue linha entre a exploração espetacular da mulher como vítima e a denúncia

Água (2001)

Foto: Ursula Kaufmann



dessa exploração. Sua desconstrução dos papéis homem / mulher, precisa ser vista como paródia. Se for vista como mero pastiche, sua interrogação cultural poderia ser lida erroneamente como um "(...) estranho entretenimento que reinscreve valores opressivos em detrimento da mulher, que é sadicamente exibida"³².

Ann Daly, por sua vez, conclui que o "(...) estridente político-social-sexual conteúdo"³³ de Bausch, força as mulheres a colaborarem com seus opressores sem examinar por que elas são passivas: "Quase sem exceção, a violência é de homens para mulheres. Não há nenhum registro de mudança de um movimento feminino para a liberdade. Ela permanece totalmente impotente, sem qualquer recurso ou perspectiva de libertação. [...] Que ideologia está mediando a obra de Bausch? Não há nenhuma"³⁴.

Mas, como argumenta Kirchman, Bausch só pode ser "(...) superficialmente resumida, em termos políticos"³⁵. As cenas de Bausch são sobre a perda em um nível mais primordial. Seu tema essencial é a necessidade de amor. A mediação ideológica de Bausch é precisamente não ter nenhuma ideologia mediadora. Para ela, estabelecer qualquer uma seria render-se aos mesmos clichês culturais que ela cuidadosamente desconstrói.

O que Bausch parece entender claramente é que "ver" é sempre ver de algum lugar e "olhar" um objeto é mergulhar nele. Mas, ela também é consciente da impossibilidade de conhecer o objeto como uma totalidade acabada. Assim, em sua criação, Bausch se lança nesse mundo de multiplicidade aberta e indefinida, onde as relações acontecem em todo seu drama, que é tão físico quanto psíquico. As peças de Bausch trabalham sempre com um olhar sobre o objeto-tema, que pode ser o amor, a solidão, a infância, o poder... E para 'ver' um objeto é preciso tê-lo ao alcance do campo visual e poder fixá-lo a partir de um ponto do vista. Como o enfoque do olho da câmara, na fotografia ou no cinema.

Isso a levou, a partir de um determinado momento, a começar seus trabalhos com perguntas a todo o elenco. Com essa estratégia, Bausch faz com que seus artistas venham habitar o objeto-tema, observando que todas as perspectivas individuais apresentadas formam um sistema ou um mundo de olhares que perspectivam o referido objeto.

Assim, ela deixa em aberto sua própria perspectiva, na medida em que é confrontada com outras. O mundo assim (re)presentado é sempre um objeto inacabado e aberto. E, como um diretor de cinema, Bausch vai observando as imagens, selecionando fotogramas, para posterior *montagem*.

Pode-se acompanhar esse processo de trabalho peculiar através do vídeo dirigido pela belga Chantal Ackerman³⁶, em 1986, *Un Jour Pina a Demandé*, que acompanha a Companhia de Wuppertal em uma *tournee* por Veneza, Milão e Avignon. A forma de documentário permite que se observe não só os espetáculos, como os ensaios, os bastidores e as opiniões dos atores-bailarinos sobre a prática de composição coreográfica de Pina Bausch — perguntas aos atores-bailarinos e, simultaneamente, respostas verbais e motor-sensórias, num trabalho exaustivo de coleta de material. Como afirma corretamente Mark Johnson³⁷, "os coreógrafos do teatro-dança recolhem movimentos e modos de comportamento triviais, cotidianos; é menos o que inventam que o que descobrem". Um excelente momento para ilustrar o processo de decupagem que Bausch normalmente utiliza em suas *montagens* está num exercício pedido durante um dos laboratórios feitos pelos bailarinos, para o balé *Walzer* (Valsas), registrado tanto nas

³² *Ibidem*, p.111. Tradução do autor.

³³ DALY, Ann. *Op.cit.* p. 55. Tradução do autor.

³⁴ *Ibidem*, p. 56 Tradução do autor.

³⁵ KIRCHMAN. *Op.cit.* p.40. Tradução do autor.

³⁶ ACKERMAN, Chantal *Un Jour Pina a Demandé* A programme based on idea by Alain Plagne; editors: Dominique Forgue and Patrick Mimouni; BRT-INA-RTBS Films Arts, 1986.

³⁷ JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh*. NY: Basic Books. 1999. p.431.

³⁸ WILDENHAHM, Klaus O *que fazem Pina Bausch e seus bailarinos em Wuppertal?*. Vídeo 1.15 min. Documentário. Inter Nationes. Wuppertal: 1987.

³⁹ Designação de um passo do *ballet* onde se dá uma deslizada com pequeno salto com as duas pernas ao mesmo tempo.

⁴⁰ Nomenclatura do *ballet* que designa um alongamento da perna, quando *en l'air*, e a perna fica fora do chão, quando *par terre*, o pé toca o chão.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² O momento em que o casal tem conhecimento de que a seqüência foi escolhida é muito bonito, ficam felizes como duas crianças e pode-se perceber que, embora todos sejam executantes profissionais, a participação na criação empresta um novo entusiasmo aos atores-bailarinos. Os momentos de exaustão dos ensaios, onde normalmente se observa, em qualquer companhia profissional, dançarinos espalhados pelo chão, quase sempre com as pernas para cima e alheios ao que não lhes diga respeito, não acontecem em Wuppertal, certamente pela integração vital que é a essência dessa dramaturgia escrita com os corpos dos bailarinos e as histórias que lá estão gravadas.

filmagens de Chantal Ackerman, quanto no vídeo de Klaus Wildenhahn³⁸, *O que fazem Pina Bausch e seus bailarinos em Wuppertal?*

No filme de Ackerman, vêem-se três casais se tocando, aparentemente numa brincadeira de troca de carinhos. A seqüência corporal para os homens é a seguinte: mãos na cintura da moça vão subindo pelos braços, ombros, passam pelo rosto da mulher e voltam para a cintura; a seqüência conclui-se com eles abaixando a cabeça e beijando a moça no rosto, no lado esquerdo. Simultaneamente, ela mexe no queixo do rapaz, nos cabelos, coloca a mão direita deslizando por dentro da camisa dele, no peito. Tudo isso é feito pelas mulheres sempre com um balanço nos quadris, e termina com o toque e beijo, por parte delas, na mão esquerda dos homens. Durante todo o tempo os dois estão se balançando. Aos poucos vão se separando, continuam a caminhar no ritmo da música. Os movimentos do torso continuam com o par desfeito. Os movimentos das pernas são sincronizados: passo, passo, *chassé*, *chassé*³⁹, tanto para os homens como para as moças, com uma diferença — o *chassé* das mulheres termina com *degagé en l'air*⁴⁰, enquanto que o dos homens é *par terre*.⁴¹

Desse *pas-de-deux* inicial persiste a intenção, a ação básica, a sensação. A cena final emergente desse laboratório apresenta-se bem diferente. O sujeito está sem o objeto. A estranha fila continua, ou melhor, duas filas, uma de mulheres e outra de homens, evoluindo em direções opostas. A separação física é evidente, mas a emoção do encontro, dos carinhos, continua nos corpos, como a inscrição de um afago ou de um beijo que fica impressa na carne após o amor. É isso que 'falam' os corpos. O processo de criação dessa cena está documentado no vídeo de Klaus Wildenhahn.

Durante os exercícios que Bausch idealiza para compor sua peça *Walzer* (Valsas), ela pede aos bailarinos que experimentem diversas formas de acariciar. Ao fim das várias improvisações, uma é selecionada por ela e, passadas três semanas, a improvisação escolhida é repassada ao elenco. A improvisação original é de Nazareth Panadero e Cristian Trouillas. Bausch aproveita a seqüência inteira.⁴² O casal a mostra para o grupo, que a vai repetindo: as moças aprendem a parte de Panadero e os homens à de Trouillas. Num segundo momento, Bausch começa o detalhamento e esgarçamento da partitura corporal. Questiona Panadero sobre o movimento de seu pé direito, pois durante a seqüência, ele está indefinido.

É nesse ponto que reside uma das qualidades básicas da dança-teatro. É claro que a intenção do movimento é fundamental, porém, ela está sempre ligada a uma consciência formal, que possibilita que a escrita dramática corporal não se perca. Cada detalhe do movimento tem de ser claro, pois uma articulação de tornozelo, uma torção de cintura ou uma inclinação de cabeça imprecisa ou diferente, pode mudar o sentido de toda uma seqüência corporal.

As perguntas da coreógrafa surpreendem a bailarina, pois o movimento original é tão orgânico que ela não havia reparado no que acontecia com o pé direito. Observa, surpresa, que o pé está meio torto, virado para dentro, flexionado. A seqüência começa a ser burilada, até a clareza absoluta. O 'pé torto', original de Panadero, passa a um *degagé en l'air*, com o pé bem esticado, para as bailarinas. São a seleção e as adaptações feitas, que conferem um sentido à seqüência.

Exatamente como numa edição fílmica, há a seleção, o corte e posterior colagem. Bem, poderiam ponderar, mas é sacrificado o sentido original,

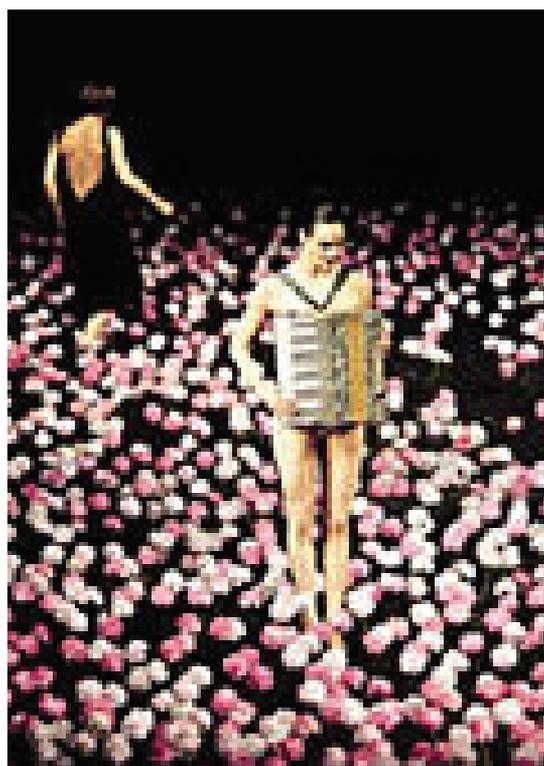
a criação dos bailarinos. Talvez sofra alteração, mas tudo isto faz parte dessa construção dramático-fílmica. Não há mágoas ou melindres por um movimento ter sido aproveitado em lugar de outro ou por ter sido modificado, cortado e editado com alguma outra partitura corporal. Uma coisa é certa, é Bausch quem decide. Não há consultas ao grupo, o fio narrativo é definido por ela. É dela a edição.

A seqüência redefinida é agora experimentada em duas filas, uma de mulheres e outra de homens. A movimentação em sua nova forma é deliciosa. E é esta forma que será anexada à peça *Walzer*.

Durante os ensaios as questões se sucedem, “quatro ou cinco por ensaio, mais de cem, no decorrer do trabalho”⁴³. O vídeo de Klaus Wildenhahn mostra Pina Bausch concentrada, tranqüila e acompanhando a busca de respostas de seu grupo. Ela incentiva cada um a se posicionar individualmente, a lembrar e redescobrir suas próprias histórias.

“Experimentem carregar uns aos outros como se fosse bebê”, diz Bausch, enquanto ela própria carrega sua criança (seu filho ainda bebê). E continua sugerindo exercícios baseados em frases como: “pregar uma peça em alguém”, “descobrir símbolos da paz”, “comunicar através de ruídos”, “cantar uma canção para uma árvore”, “abrir a casca de um ovo quente”, “brincar para reprimir o medo”, “fazer algo novo por meio de um truque”.

É este o caminho da escrita dramático-fílmica de Pina Bausch. As formas, as tensões e relações são produto de uma co-autoria de seus bailarinos, mas a linha editorial é dela. Ela propõe a improvisação, depois seleciona dentre os resultados, fragmenta, descontextualiza, muitas vezes, alterna as partes, repetindo-as ou justapondo-as e eis que as imagens explodem numa multiplicidade de significados. Em seguida, trabalha a montagem desses pedaços, exatamente como um diretor de cinema. Pina Bausch é uma artista escrevendo uma peça com um vocabulário especialíssimo: o corpo e a memória corporal de seus bailarinos. Toda sua obra depende do que



Nelken (1982)
Foto: Detlef Erler

⁴³ HOGHE, Raimund. *Bandonedon. Em que o Tango pode ser bom para tudo*. SP: Attar Ed., 1989. p.14. Este livro faz uma análise sobre o processo criativo de Bausch e seus atores-dançarinos.

eles lhe oferecem ou sugerem como material. Obviamente é desgastante.

Um único problema na sua metodologia coreográfica: não é possível um roteiro prévio. O roteiro surge somente *a posteriori*, de questões que podem indicar incontáveis caminhos. Bausch só interfere com alguma rispidez quando percebe que não está havendo concentração total dos atores-bailarinos. Essa é uma exigência irrevogável e que a deixa visivelmente irritada quando não é atendida. Por mais cômicas que se delineiem as situações é preciso que o bailarino permaneça impassível. Em muitas cenas, os que estão observando riem, mas os atuantes devem permanecer neutros. É nesses momentos que se nota que o drama está realmente no movimento do corpo, nas relações e atos desses corpos. Não há máscara facial que ajude na expressão, a escrita e a leitura derivam das seqüências corporais, como de um texto. Quando se escrevem, as palavras não escapam do papel, mas quando a escrita é com músculos e nervos, é preciso domínio e consciência total do desenho e da intenção dos movimentos, para que se possa repeti-los com precisão, como em qualquer dramaturgia encenada.

Incansável, Pina Bausch envia sua platéia para mundos remotos e estranhos. Paisagens abandonadas, fascinantemente belas ou desertas, como um campo coberto por cravos (*Nelken*), um deserto aquático (*Arien*), uma floresta de cactos (*Ahnen*), uma estepe barrenta (*Das Stück mit dem Schiff*), troncos de árvores (*Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*), grama (1980) ou terra (*Sagração da Primavera*), dominam seus cenários. Insistentemente traz ao palco o ambiente natural, o que já lhe valeu severas críticas dos ecologistas, mas não se questionou o porquê dessa recorrência a elementos da natureza. Depois da desmontagem dos ideais de beleza e ilusão realizada pelos dadaístas berlinenses a partir do fim da 1ª Guerra, e especialmente do “teatro-merz” de Kurt Schwitters, nos anos 20, onde a *colagem* tinha o objetivo de desengessar a percepção habitual, depois do movimento da *Judson Church*, em Nova York, dos *happenings* nos anos 70/80, e dos espetáculos de Richard Foreman e Tadeusz Kantor, Pina Bausch ainda consegue continuar a desenvolver um jeito próprio de dar fisicalidade a seus entendimentos sobre as artes da cena.

Misturas se tornam matrizes em Pina Bausch, e irrigam todos os aspectos da sua criação. Entrar em contato com o universo de Pina Bausch continua sendo uma proposta de aventura. Ela é responsável por grandes mudanças nas artes cênicas, influenciando o teatro, o circo, a ópera e, claro, a dança. Construiu a dramaturgia do expressionismo via dança, criando uma nova forma de atuar: a dança-teatro, estilo que incorpora elementos do gestual e do cotidiano para criar coreografias. A coreografia é composta por experiências transformadas em improvisações, que, são selecionadas e depois resultam na montagem de uma peça. A bailarina brasileira, Regina Advento, há mais de dez anos na companhia, explica:

Temos que buscar material interior, mas o resultado é gratificante. A maneira de compor é a seguinte: ela faz perguntas para cada um, em seguida compomos movimentos improvisados e ela observa o que cada um produziu. Depois, faz uma seleção e pede para que repitamos o que foi realizado. Esse ato de refazer é muito difícil e muita coisa acaba se perdendo. É feita, então, outra seleção.⁴⁴

Após as seleções, a coreógrafa corrige os movimentos e acrescenta no trabalho. As coreografias são como um quebra-cabeça, cada peça é cuida-

dosamente encaixada até formar um espetáculo. Outro aspecto que torna o método ainda mais interessante é o fato de a companhia ser composta por artistas de várias nacionalidades, com formações distintas. Essa pluralidade cultural se reflete nos movimentos e na composição de cada trabalho. Pina Bausch agrupa as idéias e as marcações, dá a elas uma conotação e, por fim, uma forma, ou seja, edita, como no cinema. Na verdade, sua concepção de montagem da dança-teatro recorre a métodos conhecidos da arte cinematográfica: fragmentação do gesto, repetição de uma seqüência, efeito de close e de focalização, *fades*, olhares para a câmara, elipse narrativa, montagem em câmara rápida. Como se a maneira de coreografar passasse por um olhar mediado pela câmara ou a mesa de montagem do cinema ou vídeo.



Artigo recebido em fevereiro de 2009. Aprovado em abril de 2009.

