



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS



GUSTAVO FRANÇA MAIA

UM ABRAÇO EM PINA BAUSCH: QUANDO DANÇA E TEATRO SE ENCONTRAM
NA SALA DE ENSAIO

OURO PRETO

2026

GUSTAVO FRANÇA MAIA

UM ABRAÇO EM PINA BAUSCH: QUANDO DANÇA E TEATRO SE ENCONTRAM
NA SALA DE ENSAIO

Artigo apresentado ao curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas - Interpretação.

Orientadora: Prof^ª. M^a. Maíra Lana de Araújo e Souza

OURO PRETO

2026



FOLHA DE APROVAÇÃO

Gustavo Franca Maia

"Um abraço em Pina Bausch: quando dança e teatro se encontram na sala de ensaio"

Monografia apresentada ao Curso de Artes Cênicas - Bacharelado em Interpretação da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Interpretação Teatral.

Aprovada em 27 de fevereiro de 2026

Membros da banca

Maíra Lana de Araújo e Souza - Orientador(a) Universidade Federal de Ouro Preto
Doutor - Ricardo Carlos Gomes - Universidade Federal de Ouro Preto
Mestra - Carla Geruse Gontijo Campolim Moraes - Universidade Federal de Minas Gerais
Mestra- Morena Nascimento Oliveira - Universidade Federal da Bahia

Maíra Lana de Araújo e Souza, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 08/05/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Maira Lana de Araujo e Souza, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 08/05/2026, às 18:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1104878** e o código CRC **5D61D59E**.

RESUMO

Não. Infelizmente não dei um abraço em Pina Bausch. Mas, apesar da diretora, dançarina e coreógrafa, já ter falecido, acredito que ainda é possível abraçá-la. Neste artigo compartilho a trajetória percorrida entre ouvir uma música pela primeira vez, sendo tomado pelo desejo de transformá-la em dança, e a estreia de um espetáculo. Investigando os procedimentos de criação utilizados por Pina Bausch, discuto a possibilidade de, como ator, profanar a dança com meu corpo de não bailarino e descobrir o que chamei de “minha dança”. Também traço aproximações com o método desenvolvido por ela para compor imagens e, por fim, uma tessitura possível dessas imagens, numa espécie de trama, que chamei de “costura”. Aqui não há respostas nem definições, mas perguntas. O que faço é um breve relato de experiência, de braços abertos a outros abraços. Boa leitura.

Palavras-chave: dança-teatro; Pina Bausch; processo criativo; dramaturgias.

RESUMEN

No. Desafortunadamente no abracé a Pina Bausch. Pero, a pesar de que la directora, bailarina y coreógrafa, ya haya fallecido, creo que todavía es posible abrazarla. Y esta es la historia que vas a leer. En este artículo comparto la trayectoria recorrida entre oír una canción por primera vez, siendo invadido por el deseo de volverla en danza, y el estreno de una obra. Investigando los procesos creativos de Pina Bausch, analizo la posibilidad de, como actor, profanar la danza con mi cuerpo de no bailarín y descubrir lo que he llamado “mi danza”. También establezco acercamientos con el método que desarrolló ella para componer imágenes y, por fin, una posible conjugación de estas imágenes, en una especie de tejido que he denominado “costura”. Aquí no hay respuestas ni definiciones, sino preguntas. Lo que hago es un breve relato de mi experiencia, con los brazos abiertos a otros abrazos. Disfruta la lectura.

Palabras clave: danza teatro; Pina Bausch; proceso creativo; dramaturgias.

Um abraço em Pina Bausch: quando Dança e Teatro se encontram na sala de ensaio

Gustavo França Maia¹

INTRODUÇÃO FECUNDAÇÃO

No início deste texto partilho um pensamento da educadora Rosa Fischer, publicado em seu ensaio *Por uma Escuta da Arte: ensaio sobre poéticas possíveis na pesquisa*, para aproximar este artigo muito mais da ideia de um diário de bordo, entranhado de subjetividades e narrativas outras, do que de algo teórico-factual-técnico-objetivo-conclusivo. Mais flor e menos asfalto.

Tenho pensado naquilo que poderíamos chamar de *poética dos diários* ou de *encantamento dos manuscritos* – no sentido de buscar, nas pesquisas que fazemos, não exatamente a linearidade das perguntas e respostas, ou das causas e efeitos, muito menos as aplicações de conceitos a fatos, mas antes os frágeis nexos entre marcas e vestígios de uma aventura intelectual. Como falar de vida, de coisas da vida, em nossas pesquisas – como refere o cineasta Wim Wenders? Como valorizar a experimentação, o registro das coisas mínimas, a beleza dos diários e das anotações, dos copiões do filme ainda não acabado, dos esboços de uma escrita filosófica ou literária, das caixas de coleções aparentemente sem destino? Como trabalhar com uma espécie de *poética dos rascunhos*, com a intensidade das infinitas aproximações a certo tema ou ao objeto de nosso interesse? (Rosa Fischer, 2021, p. 3)

Deixo aqui também um aviso a você que lê: vou sempre me referir às autoras e aos autores que cito também por seus primeiros nomes, além dos sobrenomes, como fiz acima. Não vejo sentido em citar Oliveira, Sanchez ou Greiner. Soa tão impessoal aos ouvidos que chega quase a não ser a citação de alguém, mas de uma coisa.

Dados os devidos avisos, preciso começar dizendo que tudo que vi e ouvi em sala de aula sobre Pina Bausch durante a graduação em Artes Cênicas não chegou nem perto de me dar a dimensão da artista ímpar que ela foi, nem de seu gigantesco

¹ Jornalista graduado pela Universidade para o Desenvolvimento do Estado e Região do Pantanal (UNIDERP) e graduando em Artes Cênicas - Bacharelado pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

legado para as artes da cena. Foi só agora, ao final do curso, me debruçando sobre outras fontes, artigos, dissertações, teses e outros livros, bem como sobre vídeos de suas obras, de processos e ensaios, e de entrevistas de pessoas que trabalharam com ela, que passo a ter alguma noção do fenômeno que foi Philippine Bausch. Por isso, se você for estudante, lembre-se que a sala de aula é *apenas uma parte* da sua formação.

Pina nadou como um peixinho dourado contra uma forte corrente conservadora que quase a destruiu, quando ela propôs a dança-teatro (do alemão *tanztheater*) ao público de Wuppertal, nos anos 70. Fiquei chocado ao saber que ela recebia ligações no camarim antes de suas apresentações, com ameaças e ofensas, e que chegou a precisar de seguranças para ir aos espetáculos. Ela contou isso em seu discurso² quando recebeu o Prêmio Kyoto, no Japão, em 2007.

Mas, antes de irmos adiante, é necessário dar um passo atrás. Em algum mês do primeiro semestre de 2024, enquanto realizava meu intercâmbio em *Danza Teatro* na Universidad Antonio Nariño, em Bogotá, ouvi pela primeira vez a música *Valsinha*, composta por Chico Buarque em colaboração com Vinícius de Moraes, e lançada em 1971. Algo aconteceu ali. A música fez parar o meu dia e eu só conseguia pensar que queria dançar essa valsinha. Na minha cabeça, a história já estava pronta, faltava apenas coreografar. Escrevi imediatamente para minha amiga Jaqueline Lourenço, atriz formada pela UFOP³, pedi que ouvisse a canção e contei do meu desejo de criarmos algo em dança-teatro a partir do material. Ela aceitou.

Sendo honesto, é preciso dizer que não possuo formação específica em dança, mas em teatro. Não estudei formalmente balé clássico ou moderno. Nem danças tradicionais ou folclóricas. No entanto, tive breves contatos, durante a graduação, com dança contemporânea nas aulas de Éden Peretta⁴, com dança-teatro nas aulas de Ricardo Gomes⁵, e com alguns rudimentos de balé

² Discurso cedido pela Fundação Inamori e transcrito na íntegra no site da autora. Disponível em <www.pinabausch.org/de/post/was-mich-bewegt> Acesso em 24 de junho de 2025.

³ Universidade Federal de Ouro Preto. Possui graduação em Artes Cênicas, nas modalidades Licenciatura e Bacharelado (Interpretação e Direção), além de um Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, a nível de Mestrado.

⁴ Doutor em Estudos Teatrais e Cinematográficos pelo Departamento de Música e Espetáculo da Università di Bologna, na Itália. Pós-doutor pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado junto ao Departamento de Filosofia, Comunicação e Espetáculo da Universidade de Roma Tre. <http://lattes.cnpq.br/5206908210115194>

⁵ Doutor em História, Teoria e Técnica do Teatro e do Espetáculo pela Università degli Studi di Roma - La Sapienza, e Mestre em Teatro pela UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. <http://lattes.cnpq.br/3190829168283062>

clássico e moderno durante um intercâmbio realizado na Colômbia. Além disso, muito aprendi na minha vivência como assistente de produção em dança nos vários festivais nos quais trabalhei, em oficinas e workshops que participei, nos inúmeros espetáculos que assisti, e na convivência com as maravilhosas pessoas da dança. Sendo assim, peço licença a quem trilhou este caminho antes de mim, para poder profanar a dança com meu corpo de ator. E, profanar, como bem explica a bailarina, coreógrafa e professora Morena Nascimento, em sua dissertação intitulada *Cartografia Transatlântica*,

[...] pela lente de artista, não significa maldizer, desonrar, insultar, de acordo com o conceito bíblico. Muito pelo contrário, profanar um objeto é também amá-lo, é poder brincar com ele, como uma criança que desafia as lógicas impostas pelo mundo adulto. (Morena Nascimento, 2022, p. 18)

Quando voltei ao Brasil, a ideia de criar um espetáculo de dança-teatro ganhou força. Encontrei Jaqueline e decidimos, por mais impossível que soasse a ideia, escrever uma proposta e submeter ao Fundo Estadual de Cultura de Minas Gerais, para financiamento da pesquisa de criação. Poderíamos convidar quem quiséssemos para nos dirigir — um privilégio. Fomos aprovados. Convidamos a atriz, diretora, preparadora corporal e professora Priscilla Duarte⁶, co-fundadora do Teatro Diadokai (1996). Acho relevante contar que fomos aprovados neste edital porque representa um importante êxito no início do desenvolvimento de uma pesquisa e também para que outras pessoas se inspirem a tentar o que parece ser impossível.

Iniciei então minhas pesquisas sobre dança-teatro e não demorei para chegar à Pina Bausch. Neste artigo você não vai ler páginas sobre quem foi ela ou o que foi e é seu trabalho, mas deixo ao final uma interessante lista de artigos, dissertações, livros, entrevistas e vídeos⁷ que encontrei, que são referência para esta pesquisa. Ao entrar em contato com este material, como alguém que olha de seu pequeno barquinho para um vasto oceano, algumas questões foram emergindo à superfície, e pretendo compartilhar aqui não as respostas ou soluções para estas questões, mas elas mesmas, em forma de caminho que se percorre num processo de criação.

⁶ Doutora e Mestra em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com período sanduíche na Università degli Studi di Roma III. <http://lattes.cnpq.br/0475978847119110>

⁷ Ver [Lista de Vídeos](#)

Por isso as questões que vou discutir neste artigo não são provenientes apenas do material que li. Elas surgiram, principalmente, na sala de ensaio, depois das minhas leituras. Aproveito para citar um pixo⁸, de autoria desconhecida, com o qual me deparei em 2019, no início da graduação, e que levo comigo para sempre: “*só porque leu acha que sabe*”. Esta crítica me guia a não me contentar com o conhecimento escrito e lido e me lembra constantemente não apenas do valor do conhecimento transmitido pela oralidade, mas também de que é fazendo que se aprende a fazer. Como diz a letra da canção Enquanto Houver Sol, da banda Titãs, “é caminhando que se faz o caminho”.

A primeira questão com a qual me deparei, caminhando este caminho, foi o fato de que não sou um bailarino, e sim um ator. Um ator que dança. E quanto mais conheço o trabalho de Pina Bausch, mais latente isso se torna.

O segundo ponto surgiu em nosso primeiro encontro na sala de ensaio, quando eu e Jaqueline nos demos conta, ao ouvir *Valsinha* e nos debruçarmos sobre a letra da canção, de que não fazia tanto sentido minha ingênua ideia inicial de que “a história já estava pronta, faltava apenas coreografar”. Muito mais sentido fazia encontrar as imagens entre as linhas da canção e trabalhar a partir delas.

O próximo desafio então, seria compor essa trama de imagens, já que escolhemos não usar a letra da canção como dramaturgia, mas como disparador para uma espécie de coreodramaturgia⁹.

E passando estes três eixos, estão os procedimentos de criação utilizados por Pina em suas obras. Ao trabalhar com pessoas oriundas de diversas áreas do conhecimento, inclusive de fora das artes cênicas, utilizando matrizes imagéticas para expressar ideias, e compor uma dramaturgia a partir dessas imagens, Pina Bausch desenvolveu procedimentos e métodos de trabalho que resultaram num legado ímpar na história da dança e do teatro. É claro que não tenho a pretensão de alcançar o mesmo resultado que ela, mas sim de me aproximar, e abraçá-la, no processo de criação, na sala de ensaio.

⁸ Verdades no Muro. Mariana-MG, 04/10/2019. Disponível em <https://flic.kr/p/2hq7JyF>.

⁹ Conceito desenvolvido por Joana D’Arc Bizzotto Lopes. Segundo o Dicionário Laban, de Lenira Rengel (2001) “Sistema de escritura cênica para atores, atores-bailarinos, performers, arte-educadores. Conceito que nasceu da pesquisa denominada Do Movimento a Palavra, da Palavra ao Movimento. Aplicado na criação dramaturgical do Teatro-Dança e nos eventos da Arte do Movimento. Define-se como contribuição a Coreologia de Rudolf Laban e é fundado nos princípios elementares desta teoria”.

DESENVOLVIMENTO GESTAÇÃO

Um ator que dança, toda a questão da técnica, o balé...

Sinto bastante tranquilidade em saber que não vou resolver o que teóricos e praticantes não resolveram durante milênios sobre as intersecções e as separações entre dança e teatro. Me interessa mais *dar um rolê*, parafraseando Moraes Moreira na canção *Dê Um Rolê*, de 1971. E nos rolês que dei pelo Brasil, entrando em contato com o que vou chamar de pessoas da dança¹⁰, ouvi delas coisas bastante parecidas, que posso resumir em uma frase: todas as pessoas dançam, cada pessoa tem a *sua* dança. Levei anos para entender com o corpo inteiro estas palavras. Foi necessário me submeter, durante um semestre, a uma pequena amostra do rigor da técnica clássica e moderna, durante o intercâmbio que realizei no curso de graduação em dança da Universidad Antonio Nariño, na Colômbia, para me dar conta de que em meu corpo não cabem todas essas regras, códigos e cânones da dança, transmitidos ritualmente.

E não se trata de desprezar ou ignorar a importância do balé clássico ou da dança moderna. A própria Morena, brasileira que dançou por anos na companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, na Alemanha, deixa isso claro ao destacar as conquistas possibilitadas por esses estilos de dança:

Se, por um lado, o balé pode nos oferecer recursos técnicos específicos para a conquista de uma certa precisão do movimento – equilíbrio, linhas, tensões – através de um trabalho meticuloso e repetitivo da musculatura, baseado numa relação mais cartesiana com o espaço e seus pontos de fuga, a dança moderna, por sua vez, conquista, além de uma expansão maior dos movimentos do tronco [...], um trabalho de movimento mais aliado à respiração e à expressão de sentimentos e intenções através da dança, numa tentativa de refletir a pulsação da própria vida, no expandir e contrair. (Morena Nascimento, 2022, p. 67)

Trata-se então de entender, com o corpo, que cada pessoa tem a *sua* dança. A dança de seu próprio corpo. Emprestando a perspectiva não monogâmica dos afetos, da psicóloga sul-mato-grossense Geni Núñez, para a vida criativa no campo

¹⁰ Dançarinas e dançarinos, coreógrafas e coreógrafos, diretoras e diretores, pesquisadoras e pesquisadores, com quem tive trocas em festivais nos quais trabalhei como assistente de produção em dança, e em mochilões que fiz pelas regiões Sul (2014), Nordeste (2015), Sudeste (2016) e Norte (2020) do país.

das artes, percebemos que seria injusto e violento com os corpos tentar homogeneizar todos num único ou mesmo estilo, padrão, técnica ou método.

Usar a mesma medida para pessoas diferentes é um caminho que ora termina no desencanto, ora na homogeneização. Inclusive, usar uma medida, palavra ou acordo imutáveis é uma violência até contra nós mesmos, pois, no melhor dos casos, também nos transformamos no caminho. (Geni Núñez, 2023, p. 77)

Passei então a me questionar qual seria a *minha* dança. A dança do meu próprio corpo. Mas tentando responder a este questionamento, me deparei com outro, que me pareceu anterior: que corpo sou eu? Um corpo masculino, branco, que passou a infância num assentamento rural no interior de Mato Grosso do Sul, andando a cavalo, correndo pela mata, subindo em árvores, andando descalço na terra, lidando com gado, trabalhando na roça e convivendo com o silêncio. Que na adolescência foi para a cidade, andar de skate e pedalar no asfalto, fazer teatro, cheirar fumaça de carro, ir à igreja e ouvir muito barulho o tempo inteiro. Que na juventude foi para a capital servir o Exército e fazer faculdade, tendo treinamento militar como rotina durante anos, pegando ônibus lotado todos os dias, lidando com a pressa e outras disfuncionalidades urbanas e desenvolvendo um novo jeito de olhar o mundo, com a fotografia. E que depois de percorrer todas as regiões do Brasil com uma mochila nas costas e uma câmera na mão, vai viver nas ladeiras da cidade tricentenária de Ouro Preto, para estudar teatro entre os morros mineiros. Que corpo sou eu?

Quero trazer um exemplo. Para nos contextualizar sobre sua atual relação artística com a música, a dançarina Morena Nascimento conta em sua dissertação como este elemento sempre esteve tão entranhado em sua vida, seu cotidiano, seu imaginário desde muito cedo, constituindo a si mesma como um ser musical.

Aos 5 anos, eu cantava antes de dançar. Meu pai biológico, que era muito aficionado por rock'n'roll (mas não só) me deixou, ao falecer, um baú de madeira com mais de 270 discos de vinil dos mais variados gêneros musicais, dentre eles jazz, soul, folk americano antigo, música brasileira, rock, disco, música sacra entre outros. Me colocou pra ouvir "Stairway to heaven", da emblemática banda de rock americana Led Zeppelin. Eu tinha só 5 anos e ele me chamou na salinha de música da casa dele e me disse assim: "Senta aqui, vou colocar uma música pra você ouvir, não saia daqui até a música acabar, você vai perceber que a música vai ficar diferente em vários momentos". Obedeci e comecei a ouvir.

[...]

Na casa da minha mãe, com meu segundo pai, ouvia-se muito Djavan, Caetano Veloso, Gal Costa, Novos Baianos, Supertramp, Vangelis e muito maculelê, ladainhas e cantigas de capoeira, devido a meu segundo pai,

Eusébio Lobo, ter se tornado mestre de capoeira, discípulo de Mestre Bimba. Penso que a conexão que meus pais estabeleciam com as músicas era o que de fato deixava marcas na maneira como eu me relacionava com elas. Minha mãe ouvia música coreografando, organizando ideias para um espetáculo, ensinando crianças e adolescentes. Meu pai Eusébio, ensinando capoeira, também, coreografando e recordando um passado na Bahia e em Nova York. Meu pai Carlos, o biológico, ouvia rock'n'roll e se emocionava com suas intensidades, nostálgico de uma juventude experimental e libertária dos anos 1970, e queria que eu sentisse junto aquela intensidade. (Morena Nascimento, 2022, p. 89 - 90)

Enquanto Morena, filha de artistas da música e da dança, vivia uma conexão muito forte com a cultura popular desde sua infância, tendo acesso a um panorama artístico bastante diverso e rico, eu passei por uma infância e adolescência de privação cultural de absolutamente tudo o que não compunha o restrito universo evangélico, mais tarde chamado de gospel, por conta da família na qual nasci e fui criado. Isso se mostra no fato de eu ter ouvido Valsinha, uma música lançada 22 anos antes do meu nascimento, pela primeira vez, em 2024, aos 31 anos de idade. Se a música popular chegou tarde em minha vida, a dança chegou ainda mais tarde.

Em seu livro *O Corpo - pistas para estudos indisciplinados*, publicado em 2012, Christine Greiner argumenta que “o corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas”. Concordo profundamente. E acredito que este pensamento me dá pistas para entender o corpo que sou e, por conseguinte, qual é a minha dança.

diário de ensaio 21 de julho de 2025

saber onde se quer chegar

não significa saber o caminho

que se deve/quer/pode percorrer

Dançar as imagens, em vez de coreografar a letra

Quando eu e Jaqueline nos encontramos pela primeira vez na sala de ensaio, começamos o que é chamado no teatro de “trabalho de mesa”. Nos debruçamos sobre a letra de Valsinha, analisando cada verso, estrofe, suas palavras conectivas, seus verbos de ação, suas metáforas... Chico Buarque e Vinícius de Moraes são poetas incríveis. Minha sugestão inicial para este primeiro encontro era recolher trechos que considere “coreografáveis”, como “chegou tão diferente”, “convidou-a pra rodar”, “deram-se os braços”, “começaram a se abraçar”, etc. Mas Jaqueline me fez a pergunta que mudaria tudo dali em diante: se a música começa com “um dia

ele chegou tão diferente / do seu jeito de sempre chegar” como era que ele chegava sempre? E as perguntas não pararam por aí. Nos questionamos sobre o que teria acontecido naquele fatídico dia em que ele chegou tão diferente. Chegou de onde? Do trabalho? Ele e ela são um casal? Amigos? Irmãos? E tantas outras perguntas começaram a surgir, que percebemos que há muito não dito na letra da canção — o que definitivamente não é um problema, mas uma riqueza — e que seria bem mais interessante encontrar o que não está dito, criá-lo, dizê-lo, então. Ali morria a ideia de coreografar a letra de Valsinha, e nascia a ideia de fabular o não dito, compor essas imagens que os autores não nos deram explicitamente.

Quando digo compor imagens, não estou me referindo à ideia de literalmente criar uma imagem fotográfica, pintura ou desenho. Imagem, aqui, se aproxima muito mais da ideia de fragmento, momento, ou ação no momento, acontecimento. Para melhor explicar meu uso do termo, trago como exemplo o entendimento de imagem do neurologista português António Damásio, discutido por Christine Greiner (2012).

Quando Damásio se refere portanto ao termo “imagem” quer dizer um “padrão mental” com uma estrutura construída com sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais (visual, auditiva, olfativa, gustatória e somato sensitiva ou somato sensória). Essa modalidade somatossensitiva inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, percepção muscular, visceral, vestibular. Imagem não é portanto só visual, mas também sonora e até muscular, como dizia o famoso Albert Einstein, que chamava de “imagem muscular” aos padrões da resolução mental de problemas. Pensamento, segundo Damásio, seria uma palavra aceitável para denotar este fluxo de imagens. (Christine Greiner, 2012, p. 72, grifos da autora)

Passamos então a um trabalho de identificar quais imagens emergiam enquanto ouvíamos Valsinha. O que esta música nos dizia? Não com as palavras, mas entre elas. Antes delas. Falava de duas pessoas. Eu e Jaqueline somos duas pessoas. Um homem e uma mulher. O que também somos. Estão em relação. Também estamos. Começamos a entender que a música estava falando sobre nós. Não no sentido de morarmos juntos e compartilharmos uma rotina, pra que eu pudesse chegar diferente um dia. Mas no sentido de que ela está falando universalmente sobre duas pessoas em relação. Aí nosso horizonte de possibilidades se expandiu gigantesco.

Muitas imagens surgiram nesse momento. Contato, repulsa, conexão, desconexão, encaixe, desencaixe, controle, poder, desdém, reflexo, simetria, desequilíbrio, força, fraqueza, sobrecarga, provocação, indiferença, solidão,

ausência, busca, dominação, etc. Nosso trabalho era basicamente nos encontrar em sala de ensaio e disponibilizar completamente nossos corpos para o que surgisse de movimentação, a partir das imagens que tínhamos. Trabalhamos muito com improvisação nesta fase do processo.

Em seu livro *O Ator Compositor*, o pesquisador, ator e professor Matteo Bonfitto defende a ideia de que a improvisação pode existir enquanto três diferentes possibilidades: espaço mental, método e instrumento. No meu caso, não utilizamos a improvisação como um instrumento para se chegar a um determinado objetivo já conhecido, mas enquanto método, na criação do espetáculo de maneira geral, uma vez que não partimos de uma dramaturgia preexistente e tampouco sabíamos o que viria a surgir ao longo do processo enquanto estética do espetáculo. Além disso, a improvisação também foi utilizada enquanto espaço mental, para traduzir em ações todas as imagens extraídas da canção e de nossas experiências individuais, e que existiam apenas enquanto conceito em nossas mentes.

A improvisação enquanto “espaço mental” pode gerar ações a partir de diferentes matrizes em um mesmo espetáculo. Ela pode envolver a tradução em ações de outras formas de arte, como a pintura, escultura, música ou literatura; pode envolver a tradução em ações de experiências pessoais abstratas ou complexas; pode envolver a tradução em ações de diferentes conteúdos, conceitos, temas... Ou seja, nesse caso o ator não só deverá ser apto a “traduzir” em ações as múltiplas referências que poderão ser utilizadas no processo criativo operando assim traduções intersemióticas - como também deverá ser capaz de constituir um sentido a partir da utilização e concatenação de materiais de diferentes naturezas. (Matteo Bonfitto, 2002, p. 124)

Pina Bausch desenvolveu seu próprio método para trabalhar com improvisações: o método das perguntas. Ela compartilhava com o elenco suas inquietações por meio de perguntas, provocações. O elenco tinha então um tempo para pensar sobre e desenvolver uma resposta em forma de ação. A resposta era apresentada e posteriormente poderia ser retomada de maneira isolada ou em relação a outras respostas dadas por outras pessoas. Assim surgiam os fragmentos, ou quadros, que Pina iria costurar para criar um espetáculo. Em seu discurso intitulado *Was mich bewegt* (O que me move), Pina contou que esse método surgiu a partir de uma necessidade específica. Na ocasião ela tinha um elenco que hoje chamaríamos de multidisciplinar, e não podia iniciar seus trabalhos com este elenco de maneira tradicional, a partir do corpo ou contando com técnicas da dança.

Havia quatro dançarinos, quatro atores, um cantor... e um confeitoiro. Claro, eu não podia simplesmente começar com uma frase de movimento; eu tinha que começar de outro lugar. Então, fiz a eles as perguntas que eu tinha para

mim mesma. Essa maneira de trabalhar surgiu da necessidade. As “perguntas” existem para abordar um tópico com muito cuidado. É uma maneira muito aberta de trabalhar, mas muito precisa. Ela me leva a muitas coisas que eu jamais teria pensado sozinha. (Pina Bausch, 2007, *Was mich bewegt*. Tradução minha)

Percebi que Valsinha era a nossa pergunta. Todas as imagens que criamos eram tentativas de responder à canção. Ações desenvolvidas através do improviso para falar sobre Valsinha. Tudo o que tivemos de fazer foi nos relacionar genuinamente com a canção e com o que pudemos derivar dela.

Exercícios tão simples como apoiar, pouco a pouco, o peso do meu corpo sobre o corpo da Jaqueline e perceber como ela reagia, se desequilibrava ou me empurrava de volta, deram origem a imagens que, por sua vez, geraram cenas do espetáculo. Outro exemplo foi a busca de encaixes inusitados entre nossos corpos ou ainda a busca por maneiras diferentes de abraçá-la ou de carregá-la. O contrário também foi experimentado quase sempre: com ela me carregando, me empurrando ou me abraçando. Essas e outras improvisações, no fim, eram parte de uma única investigação mais ampla: como nos relacionamos.

E quanto mais nos relacionávamos, mais imagens surgiam. E quanto mais imagens surgiam, mais nos relacionávamos. Assim criamos as movimentações, nosso embrião de espetáculo. Percebemos que, como duas pessoas que se relacionam, entre nós e com todos e tudo ao nosso redor, este material estava tão visceralmente entranhado em nós, que era quase como se estivéssemos dançando sobre nós mesmos. É claro que esse entendimento não aconteceu de um dia para o outro. Levamos tempo buscando em sala de ensaio, buscando na canção, buscando em outras referências. Até encontrar dentro de nós mesmos.

Tínhamos então vários fragmentos de movimentações, imagens. Pequenos acontecimentos. Demos nomes intuitivos a eles. Queda alternada, te carrego, abraço vazio, repulsa, modo de espera, abraço invertido, mergulho, rotina, pêndulo... à medida que fomos criando, fomos filmando cada fragmento, como Pina fazia com seu elenco, assim pudemos analisar as movimentações e relembrar os detalhes com precisão.

*diário de ensaio 11 de agosto de 2025
quase como se fosse necessário pausar a vida
para, ironicamente, se criar um espetáculo que pretende falar dela.
É necessário dar conta de muitas coisas ao mesmo tempo*

A dramaturgia em Baush, ou como costurar imagens

Assim como não nos interessava mais coreografar a letra de Valsinha, tampouco queríamos contar uma história, com personagens psicologicamente definidos, começo, meio e fim. Já não fazia sentido compor uma narrativa, uma estrutura que informasse algo ao público. Passou a nos interessar muito mais a ideia de propor ou provocar sensações, emoções, criar um estado ou uma experiência. Algo que pudesse muito mais ser sentido, percebido, em vez de entendido, compreendido. Por isso me interessou cada vez mais o trabalho de Pina. Mas me aproximar disso não foi nada fácil. Toda minha formação em teatro, que não se resume à graduação, é, salvo exceções, voltada para comunicar algo, dizer algo. Contar uma história. E muitas vezes necessariamente com um sentido dado previamente, o do texto dramático. Há uma mensagem a ser entregue e minha interpretação é o canal para isso acontecer. Dentre outras consequências disso está a pergunta que insistentemente assombrou minha mente durante o processo: “será que as pessoas vão entender?”.

Confesso que me gerou uma pequena alegria constatar que não estou só, ao enfrentar esse tipo de questionamento. E uma grande alegria ao encontrar uma resposta satisfatória. A bailarina brasileira Lícia Maria Morais Sanchez, que trabalhou diretamente com Pina em Wuppertal, publicou em 2001 sua dissertação de mestrado — O Processo Pina-Bauschiano como Provocação à Dramaturgia da Memória — onde, além de outras discussões, reúne alguns princípios básicos do processo bauschiano. Entre eles, o que Lícia Maria chamou de “evitar querer mostrar o que quer dizer”.

Quantas vezes, no decorrer da nossa trajetória, ouvimos de algum colega a frase: "será que as pessoas vão entender o que estamos querendo dizer?", numa necessidade de agradar ao público ou esperando que ele "entenda" o espetáculo: a aprovação/desaprovação reguladora dos nossos esforços. Esses pensamentos não devem fazer parte dos momentos de criação, pois são eles, ao nosso ver, que limitam a nossa criatividade, não dando independência à nossa expressividade. (Lícia Maria, 2001, p. 44)

É contraditório estabelecer que não quero contar uma história, algo para ser entendido, e, ao mesmo tempo, ser perturbado pela preocupação com o que o público vai entender. Mas compreendi que isso está profundamente enraizado em nossa formação. Nossa educação é majoritariamente verbal. Nossa sociedade, em geral, é bastante verbal. Tudo é estabelecido pela palavra e tudo precisa fazer sentido, significar ou ser significado. E na maioria das vezes as estruturas de sentido

são construídas de maneira linear. O conhecimento é elaborado e transmitido de maneira linear — começo, meio e fim. Por isso é desafiador tentar estabelecer, mesmo que artisticamente, uma outra lógica de operação. Uma lógica não linear, sem um sentido ou significado previamente estabelecido, algo que esteja aberto à significação.

E foi maravilhoso como conhecer o trabalho de Pina Bausch ia me dando respostas ao longo do processo. Li a dissertação de uma pesquisadora mineira chamada Juliana Carvalho Franco da Silveira, que analisou o aspecto dramático dos trabalhos de Pina, de 1973 a 2009, e a resposta veio como um abraço, um colo. Pina não criava narrativas, não estabelecia significados prévios, ela partia de um tema, uma questão, ia desenvolvendo material com seu elenco — as respostas às perguntas — e posteriormente fazia uma espécie de colagem, de costura desse material. Aí então possibilidades de sentidos surgiam. Mas ainda assim, não definidos. Apenas possibilidades, pistas. O público teria de farejar, seguir essas pistas, estar aberto à experiência. Só assim se construiria sentidos. Na história do teatro, isso se alinha ao que o crítico alemão Hans-Thies Lehmann chamou de teatro pós-dramático, em oposição ao teatro dramático, que por meio de uma relação dialética apresenta diálogo, conflito e solução.

No teatro pós-dramático, ao contrário, a síntese é combatida, e a estrutura dramática das peças caracteriza-se pela descontinuidade, pela colagem e pela dissolução da narrativa. Há então uma substituição da percepção uniformizante e concludente por uma percepção aberta e fragmentada. O teatro pós-dramático torna-se “mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação” (LEHMANN, 2008, p. 143). (Juliana Carvalho, 2009, p. 54)

À medida que fui me libertando do compromisso narrativo, escapando da ideia de que o público, de algum modo, enxergasse Valsinha no palco, fui enxergando outras possibilidades de costura dessas imagens. Pina colocava as respostas de seu elenco uma em contato com a outra, simultaneamente, para ver o que resultava da colagem. Como no meu caso somos apenas eu e Jaqueline em cena, desenvolvi uma metodologia possível para fazer minha própria costura. Parti de duas condições: que o final de uma imagem tivesse alguma possibilidade de conexão fluida com o início da próxima, e que imagens lentas e imagens rápidas estivessem distribuídas de forma equilibrada ao longo da trama. Ou seja, uma imagem deveria oferecer possibilidade de continuidade com a imagem seguinte sem a necessidade

da criação de uma outra imagem de transição entre elas. Na prática isso significa que se ao final de uma imagem eu estava abraçado à Jaqueline, a próxima imagem se iniciaria com um abraço, ou o desenvolvimento desse abraço, e assim por diante. Já sobre o segundo critério, o do ritmo, há imagens com movimentações rápidas, como corridas e quedas, e outras com movimentações mais lentas, como abraços e outros encaixes e desencaixes. A ideia foi equilibrar a distribuição para que não se tivesse uma sequência de duas ou mais cenas lentas, ou rápidas. Ao todo foram quatro versões dessa costura, até chegarmos a um resultado minimamente satisfatório¹¹. Enfim, uma estrutura. Aí estava a nossa coreodramaturgia.

Neste momento chegaram à sala de ensaio importantes elementos da composição cênica: a luz, criada por Isadora Grunemberg; o figurino, criado por Jackson Santos; e a música, composta por Arnold Airala e Marcos Matturro, e operada por Brian Barzague. Foi neste momento também que a presença da diretora Priscilla Duarte (que preferiu o título de colaboradora artística) foi mais constante. Daí em diante o trabalho foi de lapidação do material bruto. Ajustes de ritmo, intenções, tensões, desenho no espaço, exclusão de imagens, inversão de movimentos, etc. Esta foi, para mim, a fase mais desafiadora do processo, e por isso a de maior aprendizado. Criar imagens a partir de um tema disparador, apenas eu e Jaqueline, foi bastante divertido e até prazeroso em muitos momentos. Havia muita liberdade, dentro de um tema tão amplo. Mas organizar todo o material criado, para que se tornasse um espetáculo, deu bastante trabalho. Principalmente quando novos elementos entram em cena e todos precisamos falar a mesma língua. É preciso haver um diálogo harmonioso entre música, luz, corpo, figurinos, intérpretes, adereços, tudo. No entanto é justamente esta diversidade, e a construção de um vocabulário comum, que cria a obra e faz o espetáculo acontecer.

E não apenas dentro da sala de ensaio. Os principais desafios também envolveram conciliar as agendas, os desejos e as habilidades de todas as pessoas envolvidas. Além disso, as limitações de equipamento (como de luz e som) e espaço para ensaio foram grandes, e lidar com as instâncias burocráticas da universidade para acessar esses recursos não foi tarefa simples. Tivemos muitos contratempos. Basta imaginar que tive que planejar, coordenar e executar todas essas atividades ao mesmo tempo em que precisava ter concentração e entrega para estar em cena.

¹¹ Disponível em  Costura 4

CONSIDERAÇÕES FINAIS PARTO

Assim como o parto representa o fim da gestação, mas, muito mais do que isso, o início da vida de uma nova pessoa, termino este artigo ciente de que este não é apenas o espaço para finalizações, conclusões, mas principalmente de novos inícios, a partir das experiências que vivi e das reflexões que fiz ao longo deste processo.

Dei um abraço em Pina Bausch. E ela me abraçou também. Um abraço é feito a dois. Não dura muito, senão cansa. Não pode ser muito apertado, senão sufoca. Mas também não pode ser muito rápido, nem muito frouxo, senão não é um abraço, é apenas um protocolo. Há uma mágica própria do abraço. Algo que não é combinado, definido, regulamentado, mas que se sente, se percebe. Se intui. É quase como se o desejo da presença do outro fosse tão grande que ver apenas não basta. É preciso sentir a presença do outro com o corpo inteiro. Pele com pele. Aproximar as batidas dos corações. Desafiar a lei da física e por um breve momento buscar que dois corpos ocupem o mesmo espaço. E logo voltem a ser dois novamente. Se separem. E sigam.

Finalizando este artigo trago um trecho bastante elucidador escrito pelo professor Royd Climenhaga, importante pesquisador do trabalho da Pina, e publicado no livro *PINA BAUSCH*, da coleção Routledge Performance Practitioners:

Bausch não oferece exercícios ou técnicas de performance específicas a serem seguidos, mas fornece uma base para derivar estratégias de ensaio mais específicas para gerar material novo [...]. A metodologia é sempre um processo de adaptação. Você pega um pouco daqui e um pouco dali e molda tudo para se adequar aos seus interesses e ao seu contexto particular. O trabalho de Bausch, em especial, depende do aproveitamento dos recursos disponíveis, e o principal recurso são as pessoas. (Royd Climenhaga, 2009, p. 96. Tradução minha)¹²

Eu e Jaqueline criamos um espetáculo de dança teatro chamado [Movimento a Dois](#). Quem for nos assistir, não vai ver a história contada em Valsinha. E também

¹² “Bausch doesn’t offer any particular exercises or performance techniques to follow, but she does provide a base to derive more specific rehearsal strategies for generating new material [...]. Methodology is always a process of adaptation. You take a bit from here and some chunks from there and mold them to fit your interests and your own particular context. Bausch’s work in particular relies on drawing from the resources you have, and the primary resource is people.”

não vai ver um espetáculo que se pareça esteticamente com os espetáculos da Pina. Essa nunca foi nossa intenção. Seguimos por caminhos bastante diferentes. Mas todo o processo foi vivido com os braços bem abertos a esse abraço e acredito que, enfim, pude compreender e aplicar ao meu trabalho a metodologia de Pina Bausch: criar meu próprio caminho, reconhecer meu próprio corpo e dançar a minha dança. Assim como eu me vi e me reconheci no processo criativo, imagino que quem for assistir Movimento a Dois vá se ver, se reconhecer. No fim, tudo é sobre todos nós, a partir de nós, sobre como estamos lá, sobre como vivemos a experiência.

diário de ensaio 18 de agosto de 2025

volver a la tierra

plantar el suelo

seguir andando

cantando juntos





(Cenas do espetáculo Movimento a Dois. Fotografias de Elvis Rodrigues)

REFERÊNCIAS

- BAUSCH, Pina. **Was mich bewegt**. Kyoto, 2007. Disponível em: <https://www.pinabausch.org/de/post/was-mich-bewegt>. Acesso em: 24 jun. 2025.
- BONFITTO, Matteo. **O Ator-Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 176 p. ISBN 9788527302845.
- BUARQUE, Chico; MORAES, Vinícius. **Valsinha**. Compositor: Marcus Vinícius da Cruz de Mello Moraes. Intérprete: Francisco Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda, 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RhLJFYwutUs>. Acesso em: 21 ago. 2025.
- CLIMENHAGA, Royd. **PINA BAUSCH: Routledge Performance Practitioners**. 1. ed. Nova Iorque: Routledge, 2009. 139 p. ISBN 0-203-09895-1.
- GREINER, Christine. **O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares**. 2. ed. Coimbra: Annablume, 2012. 154 p. ISBN 978-989-26-1138-9. DOI 10.14195/978-989-26-1138-9. Disponível em: <https://ucdigitalis.uc.pt/pombalina/item/54552>. Acesso em: 2 jul. 2025.
- NUÑEZ, Geni. **Descolonizando AFETOS: experimentações sobre outras formas de amar**. 1. ed. São Paulo: Paidós, 2023. 192 p. ISBN 978-85-422-2379-8.
- OLIVEIRA, Morena. **Cartografia transatlântica: mapeamento reflexivo de encontros e afetos em um percurso autoral com a dança entre Brasil e Alemanha**. Orientadora: Daniela Bemfica Guimarães. 2023. 137 p. Dissertação (Mestre em Dança) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/40188>. Acesso em: 4 jul. 2025.
- RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. Orientador: Sylvia Monica Allende Serra. 2001. 146 p. Dissertação (Mestre em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <https://estudiofiorire.com/wp-content/uploads/2022/02/Dicionario-Laban-Lenira-Rengel.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2025.
- SANCHEZ, Lícia. **O processo Pina-Bauschiano como provocação à dramaturgia da memória**. Orientador: Marcio Aurelio Pires de Almeida. 2001. 107 p. Dissertação (Mestre em Artes Cênicas) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. DOI <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2001.229792>. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/229792>. Acesso em: 12 jun. 2025.
- SILVEIRA, Juliana. **Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch**. Orientadora: Mariana de Lima e Muniz. 2009. 128 p. Dissertação (Mestre em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/44000>. Acesso em: 17 jun. 2025.
- WEIR, Lucy. **Pina Bausch's Dance Theatre: Tracing the Evolution of Tanztheater**. 1. ed. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2018. 304 p. ISBN 9781474436854.

Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctv7h0v9w>. Acesso em: 21 jun. 2025.