

Dinâmicas da linguagem corporal em *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa*

Teresa Norton DIAS

Doutoranda em Relações Interculturais, UAb, Lisboa

CEMRI/UAb

teresadias625@gmail.com

Resumo: Fernando Lopes é o realizador de *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa*. Em 1997, quando Pina Bausch se encontrava em Lisboa para uma ‘residência artística’ de três semanas, Fernando Lopes acompanhou o processo de criação. Durante este período, o realizador português registou em vídeo, num trabalho documental que viria a designar por *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa (1998)*, os contributos e as reações de um conjunto de artistas que integraria o elenco de *Masurca Fogo (1998)* - peça que Pina Bausch criou a partir daquela residência e que estreou em Lisboa, em maio de 1998, por ocasião do *Festival dos 100 Dias da Expo’98*. Trata-se de um trabalho desenvolvido a partir dos contributos dos bailarinos-atores e das bailarinas-atrizes, através de uma linguagem que utiliza o corpo como mediador, de que daremos a conhecer alguns exemplos.

Palavras-chave: Pina Bausch, Fernando Lopes, documentário, *Tanztheater*, mediação corporal

Abstract: Fernando Lopes is the director of *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa*. In 1997, when Pina Bausch was in Lisbon for a three-week ‘artistic residency’, Fernando Lopes followed the creation process. During that period, the Portuguese director recorded on video, a documentary work that would be called *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa*, the contributions and reactions of a group of artists that would be part of *Masurca Fogo’s (1998)* cast - the piece that Pina Bausch created from that residence and which premiered in Lisbon in May 1998, at Expo’98’s, Festival of 100 Days. It is a work developed from the contributions of those dancers-actors and dancers-actresses, through a language that uses the body as mediator, of which we will give some examples.

Keywords: Pina Bausch, Fernando Lopes, *Masurca Fogo*, documentary, *Tanztheater*, corporal mediation

Este texto foi pensado a partir de três pilares em que assenta o processo de criação artística de Pina Bausch registado por Fernando Lopes em *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa*. São eles: o *Festival dos 100 Dias*¹ e o convite a Pina Bausch para criar a partir de Lisboa; a ‘residência artística’ de três semanas; e a metodologia de incitação e os contributos para *Masurca Fogo*. As dinâmicas da linguagem corporal que associámos à análise do filme traduzem a pertinência do conteúdo na interpretação de *Masurca Fogo*, obra em criação.

¹ *Festival dos 100 Dias* – aconteceu no período que antecedeu a inauguração da *Expo’98*, com uma programação própria e um espetáculo por dia. Estreou-se a 12 de fevereiro de 1998.

1. O Festival dos 100 Dias e o convite a Pina Bausch para criar a partir de Lisboa

À combinação improvável, entre uma coreógrafa alemã e um cineasta português, juntou-se a vontade da Comissão Organizadora do *Festival dos 100 Dias da Expo '98* e o trabalho de Fernando Lopes, na missão de acompanhar o *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* durante o período de ‘residência artística’, em setembro de 1997, para a criação de uma peça² que tivesse a cidade de Lisboa, como tema central. Seguiram-se difíceis negociações com Pina Bausch, que tinha como premissa não autorizar registos dos estágios embrionários das suas obras, que tivessem por objetivo divulgar o seu processo de criação e que por si não fossem conduzidos. Estas negociações, que obrigaram a deslocações a Wuppertal lideradas por Gabriela Cerqueira, diretora executiva daquele festival, concederam ao cineasta português, que com Pina Bausch criou laços de afetividade e admiração mútua, espaço para com a sua equipa testemunhar longas horas de partilha entre bailarino(a)s e coreógrafa. Aconteceu em Lisboa, entre 2 e 20 de setembro de 1997. Deste processo fez ainda parte Maria João Seixas, que acompanhou a companhia nas deslocações e em estúdio e é autora do único texto que o filme integra, além dos diálogos dos protagonistas, a que Fernando Lopes deu voz: « *Lisboa, cidade aberta, luminosa e quente, recebe Pina Bausch e a sua Companhia, o Tanztheater Wuppertal. Vêm para uma residência de três semanas, respondendo ao convite do Festival dos 100 Dias: a criação de Ein Neues Stück von Pina Bausch.* » (Seixas citado por Ceitel & Lopes, 1998) – e que, em jeito de introdução, dá o mote para as imagens que se lhe seguem.

2. A ‘residência artística’ de três semanas

Fernando Lopes aceitou o desafio e, com uma pequena equipa, acompanhou e registou em vídeo as atividades do grupo de trabalho do *Tanztheater Wuppertal*, dentro e fora de portas, melhor dizendo, em estúdio, na Rua Víctor Cordon, sede da Companhia Nacional de Bailado e em visitas, a instituições e espaços, organizadas pela equipa de produção do *Festival dos 100 Dias*.

Com a difícil missão de registar sem perturbar, através do seu olhar por detrás da câmara, Lopes foi meticoloso ao ponto de a desligar sempre que se apercebia que o momento era demasiado pessoal, sobretudo em estúdio quando, na sua relação com a coreógrafa, os bailarinos-atores³ e as bailarinas-atrizes (à frente designados por bailarinos e bailarinas) partilhavam o mais íntimo de si. A câmara de Lopes posicionou-se essencialmente por de trás da coreógrafa, em picado, a partir do varandim interior do estúdio de dança e através de um vidro, ora das janelas, ora das portas.

Nesta fase de pesquisa e recolha, em ‘residência artística’, ainda se desconhecia quase tudo. Conhecia-se apenas o que as tarefas diárias iam proporcionando e, fruto disso, no que resultava a partilha em estúdio, na medida em que, desde cedo, na carreira do *Tanztheater Wuppertal*, foi prática do processo de criação envolver o elenco escolhido para participar em cada peça. Associada a este procedimento, a opção de Pina Bausch em se deslocar com a sua equipa, aos lugares sobre os quais viria a construir uma peça, revelou-se de extrema importância, uma vez que, na vivência e recolha ali efetuada residiria o *corpus* de informação em que esta se alicerçaria. Não nos referimos apenas

² Peça ou *Stück*, termo cedo adotado por Pina Bausch para designar os seus trabalhos, muitas vezes estreadas sem título e apenas com a designação de *Ein Stück von Pina Bausch* [Uma peça de Pina Bausch].

³ Designação adotada em conformidade com o desempenho dos membros do *Tanztheater*, privilegiando-se a sua área de formação, a Dança: bailarino-ator ou bailarina-atriz.

ao observado e sentido, mas também, ao adquirido, fossem registos orais de histórias contadas, registos em vídeo ou CDs obtidos. A ‘residência artística’ de Lisboa foram dezoito dias de trabalho intenso, em 1997, mas já outras visitas haviam sido efetuadas à capital com o intuito de apresentar produções do seu repertório. Falamos da participação no *Festival ACARTE*, em 1989 e da programação artística de *Lisboa Capital da Cultura*, em 1994.

3. A metodologia de incitação e os contributos para *Masurca Fogo*

É discutível a importância de se atribuir uma designação a uma metodologia por alguém adotada. Contudo, no caso de Pina Bausch, tal é sinal de particularidade e de distinção face a métodos clássicos instituídos no que respeita à função de cada um(a) - bailarino(a)s e coreógrafa -, estabelecendo-se para a coreógrafa o papel de mentora e para o(a) bailarino(a) o papel de aprendiz, não obstante a assinatura, cunho individual, que este imprimirá sempre que utiliza o físico para dar corpo a um gesto ou um movimento.

No caso específico de Bausch é conhecida a sua forma de criar a partir de uma estrutura mais ou menos pré-concebida: a partir das contribuições dos seus bailarinos e bailarinas, fruto da pesquisa de campo e de uma pesquisa interior, com recurso à “memória afetiva”. Estas, embora distintas, cruzam-se quando, no decorrer da pesquisa de campo, através da observação e experimentação, os mecanismos sensoriais despertam memórias de episódios da vida de cada um(a). Este trabalho é orientado pela coreógrafa a partir dos desafios que apresenta, incentivando à pesquisa de campo e às questões que coloca, obrigando a uma reflexão interior. A este processo designamos “metodologia de incitação⁴”. Estabelecida a cumplicidade entre as partes estão criadas as condições para se iniciar o trabalho de partilha, registo e metamorfose a partir de uma colagem de todas as contribuições, a que se chega ao todo, à peça. Foi este processo que o olhar de Fernando Lopes acompanhou através da câmara.

Em *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa*, Lopes regista a atividade em estúdio, alguns momentos que resultaram da visita a instituições em Lisboa e arredores e no palco da *Schauspielhaus* de Wuppertal, nas semanas que antecederam a estreia mundial⁵. Durante a nossa pesquisa e posterior análise fílmica apercebemo-nos de quão fiel Lopes foi àquilo que defendia: nas entrelinhas das suas entrevistas foi passando a mensagem sobre o teor do conteúdo e a forma como finalmente nos apresentou o registo de cariz documental. Não há, nas suas palavras, nenhuma análise prévia, mas sinais para uma análise mais aprofundada. As longas horas de gravação, que sublinha sempre ter tido e que resultaram num documentário de 35 minutos, são associadas a um cronómetro (Time Code Recorder [TCR]) introduzido na película, em que a cada hora muda o(a) protagonista. Na figura 1 abaixo, podemos ver o momento partilhado por Fernando Suels, bailarino-ator, em que Lopes assinala a sexta hora de trabalho.

⁴ Processo iniciado após cisão interna em 1977, obrigando Pina Bausch a repensar o seu papel como coreógrafa.

⁵ As produções de Pina Bausch, nomeadamente as cofinanciadas por entidades de outros países, como as ‘residências artísticas’, foram sempre estreadas em Wuppertal, cidade sede da Companhia. Fernando Lopes designa o momento como antestreia (abril de 1998) considerando a estreia, o primeiro espetáculo em Lisboa, em maio de 1998.



Fig.1: Fotograma do filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998).
© Fernando Lopes

O filme encontra-se estruturado em partes que resultam das filmagens em Portugal e partes que resultam das filmagens na Alemanha, com recurso a *flashback* e *flashforward*, a que o título da obra se associa, quer remetendo-nos para a duplicidade linguística (Lisboa/Portugal/português; Wuppertal/Alemanha/alemão) quer quando, através dela, denuncia a sua localização geográfica. Neste contexto e na medida em que a pesquisa efetuada, com a finalidade de criar a peça, resulta do trabalho sequencialmente desenvolvido em dois lugares distinta e geograficamente situados, falamos de um trabalho bi-situado.

Fernando Lopes regista momentos de descontração e partilha entre o elenco e Pina Bausch, num cinema em que « *A atitude do corpo põe o pensamento em relação com o tempo [...]* » (Deleuze, 2015: 297) a partir de uma leitura do quotidiano, que organiza em partes, numa seriação categorizada de imagens, por forma a refletirem, não só a denominação em título, como o enquadramento escolhido. São elas: propostas e movimentos I / pausas e reflexões / propostas e movimentos II / segredos e sussurros / temas, variações e metamorfoses.

4. Dinâmicas da linguagem corporal

O documentário de Fernando Lopes, ainda que sujeito a diversas leituras, veio ajudar o debate público sobre a peça, *Masurca Fogo*. Neste processo não nos podemos distanciar do género artístico adotado por Pina Bausch, *Tanztheater* [Teatro-dança], em que a linguagem corporal assume a sua amplitude através do movimento e de curtos momentos teatrais, com pequenos textos, frases ou gestos. De realçar ainda, a liberdade de expressão intrínseca ao processo de criação, a partir de uma forma que não obedece a construções coreográficas condicionadas a códigos académicos, mas a partir destes, dando aos criadores a liberdade de orientação no espaço, recorrendo ao tipo de movimento e construção coreográfica que mais lhes aprouver.

De entre os momentos registados pelo cineasta e na sua preocupação em deixar o testemunho sobre a forma de criação de Pina Bausch, destacamos algumas contribuições por forma a compreendermos, não só a pertinência do envolvimento de todos os elementos da equipa no processo colaborativo de criação, mas também a importância do registo efetuado.

Na figura 2, um fotograma de *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* podemos ver, em segundo plano, a bailarina-atriz Nazareth Panadero, no estúdio, em Lisboa, quando apresentava a proposta a Pina Bausch e, em primeiro plano, o mesmo momento dançado, em Wuppertal – conjunto que integra as imagens recolhidas nesta cidade. Este momento é, no âmbito do nosso estudo, particularmente significativo, na medida em que Panadero integra, nos seus movimentos coreográficos, duas palavras que se relacionam com o nome de um ente querido e com o entardecer de Lisboa, num envolvimento emocional que denuncia e que corrobora a nossa tese relativamente ao recurso à “memória afetiva”.



Fig.2: Fotograma do filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998).
© Fernando Lopes

Independentemente da forma como se exprimem e as imagens que daí resultam, Hans Belting (2014) ajuda-nos a compreender, na génese da pesquisa efetuada, a relação entre a memória da história transmitida e a forma como efetuam o relato:

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

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

No seu olhar por detrás da câmara, Lopes referencia também a “Saudade”, sentimento que traz para a película (Figs. 3-4), mas que não encontramos na peça, ainda que, às mencionadas escolhas de Panadero, possamos associar um sentimento de *homesickness* pela referência que traz e perpetua na peça. Da visita de Amália Rodrigues, que Fernando Lopes registou, resultou um momento também protagonizado por Panadero que denominou *Lisboa* e que surge em palco sob o lema *Where do you come from?* quando

representado em Wuppertal ou *O senhor de onde é ?*⁶ quando representado em Lisboa, facto que tivemos oportunidade de verificar.



Figs.3 e 4: Fotogramas do filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998). © Fernando Lopes

Pelo registo de Fernando Lopes chegámos ainda às “Batucadeiras” de Cabo Verde. Não que tal se nos tenha sido mostrado com evidência, mas através da partilha de Regina Advento de um momento que presenciara nas ruas de Lisboa, de venda ilegal de peixe. A forma como explica e o cruzamento desses dados com a pesquisa que efetuámos conduziram-nos às *Finka Pé*, mulheres do batuque que, não menos coincidentemente, foram apresentadas a Pina Bausch num espetáculo, no *Chapitô*, organizado pela produção durante a estadia da Companhia em Lisboa. Vejamos a figura 5 abaixo e a explicação de Regina Advento a Pina Bausch, no período de criação de *Masurca Fogo*⁷.



Fig.5: Fotograma do filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998) © Fernando Lopes

⁶ Uma vez estreadas, as peças de Pina Bausch correm mundo e o texto é traduzido, pelos protagonistas, para a língua autóctone, ou para inglês, na qualidade de língua franca. Esta é outra das características do trabalho de Pina Bausch que gostaríamos de realçar.

⁷ A peça que resultou do trabalho de residência em Lisboa, *Masurca Fogo*, « Título enigmático e quente, não explicado, nem na singularidade ortográfica, [...] » (Sasportes citado por CCB, 1998: 12) foi apresentada, entre 1998 e 2018, em 22 países e em 17 idiomas possíveis.

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

Esta é a forma que torna tudo tão singular e obriga o investigador, na sua reflexão sobre a obra, a um exercício diferente de uma qualquer coreografia clássica ou moderna, em que existe um código já estabelecido. É na componente falada ou gesticulada, que se consegue a análise mais profunda. A alusão à presença cabo-verdiana em Portugal e a práticas interculturais de partilha, entre os membros do grupo, com os membros do grupo e com o público de *Masurca Fogo*, como o retrato de aspetos da vida quotidiana da capital e a utilização de uma banda sonora com temas de Cabo Verde, Brasil e Portugal, remetem-nos também para período pós-colonial que a peça viria acordar. António Laginha (1998) denomina mesmo, o seu artigo sobre a peça de *A luminosidade mestiça de Lisboa* (Correio da Manhã, 1998, maio 13), alertando para os sentimentos contraditórios que terá suscitado nas « 'boas' gentes da cidade », denotando que:

O atávico colonialismo cultural exigiria, naturalmente, um amplo espaço nos meios de comunicação social para aliciar o deslumbramento de uma faixa com meios económicos que, em algumas das obras da coreógrafa tem, inclusivamente, sido alvo de contundentes críticas. (Laginha, 1998: 35)

Depois do olhar de António Laginha e Fernando Lopes, o nosso olhar com ênfase no trabalho dos bailarinos e das bailarinas.

Notas finais

No caso de *Pina Bausch Lissabon Wuppertal Lisboa versus Masurca Fogo* o contacto com o filme revelou-se fundamental para a compreensão da peça. Contudo, não será demais sublinhar o sentido de respeito pelos criadores em processo: na edição do filme, Fernando Lopes teve a preocupação de, não só não introduzir diálogos além dos que foram naturalmente acontecendo, como sobrepôr banda sonora às palavras, sempre que entendeu por necessário fazê-lo, reduzindo aqui substancialmente a compreensão do discurso em prol de uma interpretação empírica das imagens. Ainda que Fernando Lopes não nos tivesse sido apresentado como um antropólogo, no exercício etnográfico da sua função, o filme que produziu pode ser visto como um « [...] filme de exploração [...] concebido como um processo dinâmico de passagem do terreno ao filme e ao espectador. É simultaneamente um filme de investigação e de comunicação. » (Ribeiro, 2003: 400). Esta preciosa contribuição dedicada a António Mega Ferreira, que Lopes deixou à ciência, foi também vontade sua que servisse de motivação para o estudo do processo de criação de Pina Bausch (Oliveira, 1998).

Referências bibliográficas

- Belting, H. (2014). *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM.
Centro Cultural de Belém (1998). *Masurca Fogo* [Programa]. Lisboa: CCB.
Deleuze, G. (2015)[1985]. *A Imagem-tempo. Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Laginha, A. (1998, maio 13). A luminosidade mestiça de Lisboa. *Correio da Manhã*, p.35.
- Oliveira, S. (1998, maio 10). Entrevista: Fernando Lopes. *Notícias Magazine/Diário de Notícias*, pp. 48-52.
- Ribeiro, J. da S. (2003). *Métodos e Técnicas de investigação em Antropologia*. Lisboa: Universidade Aberta.

Filmografia

- Ceitel, R. (Prod.) & Lopes, F. (Real.). (2006) [1998]. *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* [DVD]. Portugal: Midas Filmes.
- Mourão, C. (Prod.) & Rodrigues, C. (Real.). (1997). *As Mulheres do Batuque* [VHS]. Lisboa: Cinequanon.