

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
CAMPUS CURITIBA**

**DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE GESTÃO E ECONOMIA
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES HÍBRIDAS**

LUCAN VIEIRA

**UM DIÁLOGO ENTRE A DANÇA E A PINTURA:
O HIBRIDISMO DRAMATÚGICO ENTRE PINA BAUSCH E MARK ROTHKO**

**CURITIBA
2017**

LUCAN VIEIRA

**UM DIÁLOGO ENTRE A DANÇA E A PINTURA:
O HIBRIDÍSMO DRAMATÚRGICO ENTRE PINA BAUSCH E MARK
ROTHKO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Artes Híbridas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN – da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientador(a): Prof(a). MSc. Simone Landal

CURITIBA
2017

TERMO DE APROVAÇÃO

UM DIÁLOGO ENTRE DANÇA E PINTURA: O HIBRIDÍSMO DRAMATÚRGICO ENTRE PINA BAUSCH E MARK ROTHKO

por

LUCAN VIEIRA

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Artes Híbridas pelo Curso de Especialização em Artes Híbridas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A banca examinadora considerou o trabalho aprovado.

Prof(a). MSc. Simone Landal (UTFPR) – Orientador(a)

Profa. Dra. Laíze Márcia Porto Alegre (UTFPR)

Prof. Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Curitiba, dezembro de 2017.

Dedico este trabalho à Neiva Izabel Moleta e José Leonardo Vieira, que me ensinaram a amar.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, à minha orientadora Prof.^a Me. Simone Landal por me apoiar em realizar esta pesquisa, pela imensa disponibilidade em me orientar e deixar com que minhas impressões – como artista, pesquisador e ser humano – estivessem presentes neste trabalho, sem nunca deixar de contribuir com dicas e conselhos valiosos para a efetivação desta pesquisa. Agradeço imensamente a energia, o tempo, os livros, a dedicação e fé depositada em mim para a concretização deste.

Agradeço à todos os colegas de classe do curso de Especialização em Artes híbridas da UTFPR e, em especial, aos professores deste curso que foram fundamentais para meu enriquecimento enquanto artista, profissional e ser humano e pelo amor e dedicação à profissão.

Agradeço ao Coordenador de curso Ismael Scheffler, pela prontidão e solicitude em sanar todas as minhas dúvidas durante o curso, sua imensa gentileza e amor pelo ofício em ser professor, coordenador e artista, meu sincero obrigado.

Agradeço à Kelly, secretária do curso, por sempre ser solícita, atenciosa e pronta a sanar minhas dúvidas.

Agradeço à Amabilis de Jesus por uma artista invejável, uma mulher maravilhosa, uma professora apaixonada, uma amiga.

Agradeço à UTFPR, pela estrutura física, por disponibilizar abertura a cursos voltados aos campos da Arte e pela possibilidade de realização deste trabalho.

Agradeço à todos os meus amigos de Curitiba, Ipiranga e Irati por sempre acreditarem em mim, por estarem presentes e fazerem da minha vida mais leve, feliz e gostosa. Agradeço de forma especial aos meus amigos Luis Augusto Suassuna e Bega, Máisa Chavita Oliveira e Daniele Dalla Libera Alcoléa por dividirem momentos de felicidade e tristeza, por ficarem em silêncio quando meu silêncio e concentração dominavam nossa residência, por serem pessoas bondosas, seres humanos incríveis com quem aprendi tanto e continuo aprendendo. Gostaria de dedicar meu agradecimento especial ao Guto por dividir tantas séries, risos e companheirismo, me ensinar tanto e me ouvir quando eu mais precisava, obrigado por ser um amigo tão especial.

Agradeço ainda aos meus amigos que, coincidentemente, são companheiros de profissão (são muitos e não vou nominar por saberem quem são). Por me acolherem e me amarem muito. Por me ouvirem tanto. Por dividirem risos, lágrimas, angústias, frustrações, medos, inseguranças, forças, energias e amor. Por serem tão apaixonados. Por se deixarem sucumbir. Por se levantarem. Por sempre, sempre, olharem para mim como eu sou. Por me mostrarem

como eu sou. Por me ouvirem tanto. Por serem seres humanos maravilhosos. Por suarem tanto. Por beberem tanto café. Por me apoiarem. Por amarem tanto o teatro.

Agradeço à Rafaela Militão por me amar tanto, me apoiar tanto, brigar tanto, chorar e rir tanto, ser tão legal comigo, acreditar e depositar tanta energia em mim, por ser uma mulher tão especial e por me ensinar a ser uma pessoa melhor todos os dias. Pelo seu amor aos animais. Obrigado, eu te amo.

Agradeço à minha mãe **Neiva Izabel Moleta** e ao meu irmão **José Leonardo Vieira** por, mesmo na distância, me amarem tanto e acreditarem tanto em mim.

A beleza salvará o mundo.
(Fiódor Dostoiévski)

RESUMO

VIEIRA, Lucan. *Um diálogo entre a Dança e a Pintura: O Hibridismo Dramatúgico entre Pina Bausch e Mark Rothko*. 2017. 23 f. Monografia (Especialização em Artes Híbridas) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

O presente trabalho traz um breve levantamento histórico através dos teóricos Silveira (2015) e Baal-Teshuva (2003) a respeito dos trabalhos de Pina Bausch e Mark Rothko a fim de introduzir o leitor em suas estéticas. Por conseguinte, ele se aprofunda em questões que vão de encontro a um diálogo entre artes e entre artistas colocando o hibridismo e a dramaturgia visual como os norteadores da conversa. Este fator é esboçado pelo entrecruzamento estético a fim de encontrar similaridades poético/visuais dos artistas entre o uso das cores; traços; gestos; movimentos; potencialidades da forma; suas relações de criação; seus entendimentos a respeito do público – e, em meio a isso, discutir e apontar onde eles se aproximam e onde se afastam poético-esteticamente.

Palavras-chave: Hibridismo. Pina Bausch. Mark Rothko. Dramaturgia.

ABSTRACT

This project brings a brief historical survey through the theorists Silveira (2015) and Baal-Teshuva (2003) about the Pina Bausch's and Mark Rothko's works in order to introduce the reader into their aesthetics. Consequently it delves into questions that go against a dialogue between the arts and the artists putting hybridity and visual dramaturgy as the guiding principles of this conversation. This factor is sketched by the aesthetic crisscross in order to find poetic / visual similarities between the artists looking at the use of the colors; traits; gestures; movements; potentialities of the shapes; their creative relationships; their understandings about the public - and also to discuss and find out where they are close and away from each other poetically-aesthetically.

Keywords: Hybridism. Pina Bausch. Mark Rothko. Dramaturgy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	15
Figura 2	15
Figura 3	20
Figura 4	20

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. SOBRE A COMPOSIÇÃO DOS ESPETÁCULOS DE PINA BAUSCH ...	10
3. SOBRE AS DIFERENTES ESTÉTICAS DE ROTHKO	11
4. UMA TROCA DE OLHARES	13
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	21
6. REFERÊNCIAS	22

UM DIÁLOGO ENTRE DANÇA E PINTURA: O HIBRIDISMO DRAMATÚRGICO ENTRE PINA BAUSCH E MARK ROTHKO

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu como um dos requisitos para obtenção do Título de Especialista em Artes Híbridas da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e se foca no possível encontro estético-dramatúrgico presente nos trabalhos de Mark Rothko (Daugavpils, 1903 – Nova Iorque 1970) e Pina Bausch (Solingen, 1940 – Wuppertal, 2009). Esta investigação busca um diálogo entre artes e entre artistas que coloque o hibridismo e a dramaturgia¹ como os norteadores da conversa. Isto se dará entrecruzando estéticas que busquem as similaridades poético/visuais dos artistas enfatizando, por exemplo, o uso das cores; traços; gestos; movimentos; potencialidades da *forma* – e onde eles se aproximam e se afastam.

A grande motivação de estudar estes artistas deu-se ao se constatar que, apesar de se situarem em universos supostamente distintos (dança e pintura), evidenciam-se traços conceituais comuns, em especial a recorrência à subjetividade e à dramaticidade – no que se refere ao aspecto teatral, além da identificação de como trabalhos com esse forte apelo à subjetividade tiveram resoluções formais similares, em composições rigorosas, e nítidas, com recorrência à geometria e forte apelo cromático.

Para isso este trabalho dividiu-se em três partes: nas duas primeiras partes uma revisão bibliográfica que visa apresentar um breve panorama histórico a respeito dos artistas e de algumas de suas escolhas artísticas, o terceiro capítulo se aprofundará nas discussões a respeito deste encontro **interartes**².

¹ Segundo Pavis, “Dramaturgia designa o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer” (PAVIS, 2005, p. 113). Vale ressaltar, contudo, que mesmo havendo este recorte no conceito de dramaturgia feito por Patrice Pavis, faz-se necessário analisá-lo diante da proposta colocada na pesquisa, levando em consideração que Pavis escreve com especificidade para o teatro e que o termo “dramaturgia” é oriundo desta arte. Além disso, é importante sublinhar que o próprio conceito vem se atualizando e sendo ampliado tanto em sua forma quanto em conteúdo, expandindo concretamente o entendimento que se tem e que se dá à dramaturgia. Assim, vale considerar e ampliar este conceito pensando no enfoque dado na pesquisa e lê-lo como *escolhas estéticas e ideológicas*, sejam elas advindas do ator, encenador, pintor, coreógrafo, músico, e etc.

² Como escopo serão utilizadas algumas fotografias de Maarten Vanden Abeele dos espetáculos de Pina, retiradas do livro de Cypriano (2005).

2. SOBRE A COMPOSIÇÃO DOS ESPETÁCULOS DE PINA BAUSCH

É tarefa árdua e prazerosa falar sobre o trabalho da bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch. A artista sempre evitou categorizações a respeito do seu trabalho afinal sua obra apresenta um material multifacetado, liberto de sistematizações, concreto, pulsante e onde diferentes propostas estéticas e de encenação se apresentam durante sua trajetória artística. Porém há que se pontuar algo que foge da ideia dos “nichos” estéticos da arte: foi uma artista revolucionária tanto para os campos da dança, do teatro e do cinema.

Assim, para que possamos olhar com melhor clareza para sua produção, faz-se necessário entendermos como a coreógrafa criava seus espetáculos, pensando em um escopo formado por elementos que tangem o método de criação de suas danças, cenários e figurinos. Segundo Silveira (2015) o processo de criação de Pina pode ser dividido em duas fases: antes e depois do método de perguntas (p.54, 2015). O que nos interessa aqui se concentra na segunda fase, quando a coreógrafa se aproximou mais do teatro. Este método consistia em realizar perguntas aos performers-bailarinos para que os mesmos performassem suas respostas:

O método de perguntas é um dos métodos importantes para se entender a construção dramaturgica das suas peças. As perguntas que a coreógrafa formulava eram tentativas de reaprender e ver o mundo, as pessoas e suas relações. A pesquisa sobre relações relativas aos seres humanos e às suas relações era o seu eixo de trabalho. Nas palavras de Bausch: “É a vida, o que sucede à nossa volta, que inevitavelmente constitui uma influência. É isso, não diria que sou influenciada por fatores artísticos propriamente ditos. Tento falar da vida. O que me interessa é a humanidade, as relações entre os seres humanos”. (SILVEIRA, p. 60, 2015)

Por meio destas perguntas, Bausch selecionava as respostas que considerava as mais adequadas e fazia seu trabalho de composição, juntando cenas, movimentos, gestos, respostas, uma coisa com outra, até compor o espetáculo como um todo, experimentando possibilidades e colando respostas umas às outras.

Regina Advento, bailarina brasileira que faz parte da companhia de Pina, em entrevista à Silveira (2015), relatou que “Pina Bausch escolhia uma das respostas dadas às suas perguntas como tema da cena a ser criada e experimentava a colagem de várias outras respostas com a resposta tema, testando, assim, várias possibilidades de composição” (SILVEIRA, p. 63, 2015).

Juntamente com o método das perguntas, é importante citar três profissionais fundamentais neste trabalho, os dois cenógrafos Rolf Borzik e Peter Pabst e a figurinista Marion Cito. Borzik foi o precursor do pensamento em relação à composição de figurino

e cenário nas peças de Pina sendo que, em muitos espetáculos trabalhou como cenógrafo, figurinista e colaborador. De acordo com Silveira (2015), Rolf teve importância fundamental na composição dos espetáculos pois compôs cenários com materiais orgânicos como galhos, folhas, água e outros tantos com materiais de uso cotidiano, do dia-a-dia, como cadeiras e mesas, criando uma visualidade não muito usual em relação à dança da época. Após sua morte, os artistas que deram prosseguimento à sua pesquisa foram Pabst e Cito. É válido dizer que os três artistas se dedicavam a acompanhar ensaios desde o começo da sua concepção e propunham cenários e figurinos para as peças durante o processo de criação, pensando assim, no cenário e no figurino, como partes integrantes da criação e não como elementos isolados, como transmissores e produtores de sentidos.

Assim os elementos eram compostos no espetáculo de Bausch, sem uma ordem pré-estabelecida, ou seja, eram as necessidades da cena e do trabalho que faziam com que fossem experimentados figurinos, cenários, gestos, movimentos, falas e perguntas. É de suma importância entendermos isto, tendo em vista que, este *modus operandi* expõem um método que investe sua energia em um processo mais fluído, aberto aos acontecimentos e sensibilidades das relações dentro da vida e dos ensaios, voltado para a obra de arte, para a sua composição. Além do que, fica claro, na apresentação de seus espetáculos, o quanto este método potencializa artisticamente as necessidades da artista em trabalhar com o *ser humano*, pois o mesmo dá abertura e liberdade de criação ao artistas de sua companhia, potencializando assim, desejos individuais, as necessidades de cada ser humano envolvido, incentivando e abrindo para que cada um, a seu modo, com seu corpo, sua história, sua experiência, desenvolve-se suas pesquisas, paixões, suas impressões, enfim, sua arte.

3. SOBRE AS DIFERENTES ESTÉTICAS DE ROTHKO

Assim como Pina Bausch, Mark Rothko foi um artista visionário, que expressou em suas pinturas sua biografia dramática de maneira absolutamente singular. Apesar de repudiar categorizações estéticas referentes ao seu trabalho, sua obra ficou conhecida como “Expressionista Abstrata” o que, em contrapartida, fecha os olhos às inúmeras fases do artista que nada tinham de abstratas ou tão pouco expressionistas, apesar de já indicar, desde o começo da carreira, sua predileção pelo uso de camadas de cor.

Diante das inúmeras fases e estéticas de pintura, que sua trajetória nos proporcionou, podemos destacar algumas, sublinhando, por exemplo, o começo de sua

carreira em que expunha em suas pinturas corpos de mulheres nuas, corpulentas, com um traço espesso e também cenas cotidianas, como pessoas nas ruas, esperando o trem, em frente à praia. Já nesta fase Baal-Teshuva (2003) afirma que Rothko já tinha inclinação por superfícies coloridas – estética essa que, mais tarde, seria mais aprofundada pelo pintor e consolidaria sua estética conhecida como “Expressionista Abstrata”. A segunda fase diz respeito a sua inclinação à estética surrealista e à mitologia, embalado pelas teorias dos sonhos freudianas, filósofos gregos antigos, Platão e pelo texto de Orísteia, de Ésquilo. Inspirado por estes e outros elementos, Mark começou a pintar figuras trágicas, a barbárie, a dor, agressões, a violência, e a tragédia. Vale ressaltar que, esta fase – para além dos fatores citados anteriormente – também teve forte influência da tragédia vivida na segunda guerra mundial. Rothko, como inúmeros artistas de sua época, expunham em suas obras o sentimento e a dor incomensurável que a barbárie proporcionou aos corpos e almas da humanidade. A terceira fase de Rothko, diz respeito às suas “multiformas” ou manchas de cor amorfa que, segundo Baal-Teshuva (2003), surge:

Depois de meses de crise, acrescida pela morte da sua mãe, Kate, em outubro de 1948, Rothko expôs pela primeira vez o seu novo estilo maduro de pintura no início de 1949, na galeria Betty Parsons. As manchas de cor amorfa das suas “multiformas”, que em parte recordavam objetos físicos, reduziam-se a dois ou três blocos retangulares e simétricos de cor sobreposta. Rothko adoptou também um formato muito maior nas suas pinturas, separando os blocos de cor das margens dos quadros para dar a impressão de campos coloridos que pareciam pairar em frente de um fundo indefinido. (BAAL-TESHUVA, p. 45, 2003)

A última fase, a qual iremos nos debruçar com mais atenção, afinal os quadros escolhidos para comparação dizem respeito a este período, é nomeada por Baal-Teshuva (2003) como o período “clássico”, onde Rothko explorava campos de cor retangulares. Segundo o pintor “a pintura não é sobre experiência. É uma experiência” (BAAL-TESHUVA, p.57, 2003). Essa leitura esclarece muito da sua última fase que, talvez, não ignora nenhuma das outras anteriores, mas consolida as mais intensas sensibilidades e técnicas do pintor. Mark, em suas pinturas de grandes proporções, não convida o público a observar sua obra, mas o mergulha dentro de sua experiência, uma experiência mítica, religiosa, inescapável. É no último período que sentimento do artista mais transparece sua paixão, raiva, amor, sua força e sua história. As suas emoções são postas escancaradas aos olhos do observador, situando-o assim, na emoção do artista no momento da pintura. Para evidenciar melhor isso Mark Rothko diz:

Que fique muito claro. Não sou um abstracionista... não estou interessado na relação da cor com a forma ou com qualquer outra coisa. Estou interessado apenas em expressar as emoções humanas básicas – tragédia, êxtase, ruína e

assim por diante. E o facto de muita gente se ir abaixo e chorar quando se vê confrontada com os meus quadros mostra que consigo comunicar emoções humanas básicas... As pessoas que choram perante as minhas pinturas estão a ter a mesma experiência religiosa que eu tive quando a pinte. E se você, como diz, se emociona com as relações de cores, não entendeu. (BAAL-TESHUVA, pp. 56-57, 2003)

4. UMA TROCA DE OLHARES

Pensar Pina e Rothko é pensar revolução de linguagens, tendo em ambas as revoluções e, em diferentes graus de medida, o teatro como um dos elementos de diálogo. Pina, à primeira vista, por trabalhar com uma arte do corpo, pode aparentar ser mais evidente a sua relação com o universo teatral pois foi influenciada pelo encenador e dramaturgo alemão Bertold Brecht e possui, na metodologia e estética de seu trabalho, bailarinos dançando suas memórias e afetos, seus dilemas, dramas e tragédias rompendo com o sistema clássico da dança e trazendo elementos de representação próprios que propunha o teatro e a performance em sua época.

Contudo, o diálogo com o teatro também se evidencia em Rothko, quando o mesmo diz que “vejo meus quadros como dramas; as formas nos quadros são os personagens” e “estes foram criados a partir da necessidade de um grupo de atores que sejam capazes de movimentar-se dramaticamente, sem embaraço, e de fazer gestos sem timidez” (ROTHKO, p. 557-558, 1996). Esta fala, além de traduzir o interesse do pintor pelo drama e pela dramaticidade, expõe um universo de semelhança conceitual e poética com Pina.

Dito isso, duas possibilidades de leitura se fazem necessárias para que comecemos a perceber com mais clareza o diálogo entre estéticas:

A primeira, referente à cena espetáculo *Nelken* (Cravos) de Pina: Um bailarino dança-fala-simboliza uma música com gestos/linguagem de sinal que oscilam entre círculos e linhas, acolhendo, com movimentos precisos, o desenho do seu corpo e a voz que canta. A música *The Man I Love* interpretada por Sophie Tucker fala sobre sonho e amor, o sonho de encontrar um homem que se possa amar e que, no fim, é apenas sonho. A voz chorosa e trágica de Tucker embala o bailarino em seus gestos, ambos – música e bailarino - cantam e dançam o sonho, o amor, o corpo, as cores. Ele canta baixinho, seu lábio se movimenta como um sussurro e seu semblante mira o horizonte. Além disso, nos deparamos com um palco imenso repleto de cravos rosados espalhados por todo o chão. O fundo do palco é escuro, nós não vemos parede alguma, o que nos dá a impressão que

tudo se perde no infinito, os cravos e o amor. Todos estes elementos possuem papel fundamental na concretização de uma cena do espetáculo *Nelken* (Cravos) que estreou em 30 de dezembro de 1982, no *Opera House*, em Wuppertal, dirigido por Pina Bausch.

Em Cravos, o palco inteiro se encontra coberto por cravos de plástico cor-de-rosa. A peça foi inspirada num campo real de cravos, no Chile, vigiado por cachorros, que Bausch viu durante a excursão com a companhia pelo país. A cena procura salientar o contraste entre a beleza e a fragilidade das flores e a violência vigilante dos animais. “As músicas brasileiras conseguiam expressar isso muito bem, eram marchas divertidas e de caráter militar ao mesmo tempo”, diz Bausch. (CYPRIANO, p.91, 2005)

A segunda leitura diz respeito a uma pintura de Rothko: Em 1953, 29 anos antes da estreia de *Nelken*, nos Estados Unidos, Mark Rothko expunha ao mundo uma tela que não havia sido tratada, medindo 195 x 172,1 cm. A pintura em questão não tem nome (assim como o homem da música *The Man I Love*) há uma sobreposição de cores, criando nas duas dimensões da pintura a impressão de que estes pigmentos flutuam na tela. As cores são próximas às do espetáculo de Bausch, citado no parágrafo anterior, um tom de rosa único que foi pintado sobre cinza-ou-dourado-ou-marrom, não podemos afirmar com precisão nenhuma das cores, elas são como os cravos no chão, dizemos que é sua cor é rosa, mas assim como a natureza que pinta os cravos, os sentimentos e a técnica do pintor é que se evidenciam, o traço é preciso como os movimentos do bailarino, as cores são únicas, misturadas, sobrepostas. Pode-se notar a expressão do artista, como se caminhasse por nervos, por sua musculatura, e se inserisse na tela com uma dramaticidade que percorreu um caminho semelhante a de quando levamos um susto, ou estamos apaixonados, nosso corpo dói pela contenção, nós podemos sentir partes nunca antes percebidas e que, só depois de muito tempo, ressurgirá o relaxamento. O amor, o sonho, a beleza, o movimento, os gestos, os cravos, tudo está presente também neste quadro de Mark.

As imagens:



Figura 1 – Espetáculo CRAVOS, de Pina Bausch - Foto de Maarten Vanden Abeele (CYPRIANO, p. 65, 2005.)

Gemeentemuseum den Haag.

Para além das leituras feitas anteriormente, podemos perceber a similaridade de cores e texturas utilizadas, além do uso das linhas horizontais em ambos os espaços, as obras – postas lado a lado – se parecem como os símbolos de *Yin-Yang*, como se as composições de ambas unissem dois universos distintos. Elas unem o amor? A desilusão? O Sonho? São duas potências postas lado a lado. Cada uma em seu formato que, mesmo diante de extrema semelhança, não anula a singularidade de cada obra.

Outro fator a ser sublinhado é a questão do tempo que cada obra foi concebida nos levando a perguntar se houve inspiração dos cenógrafos de Pina em relação às obras de Mark Rothko. Não existe na literatura, alguma citação ou resposta, se houve em algum momento alguma inspiração. O que é dito - em entrevistas, artigos e livros - é que os cenógrafos retiravam suas referências de dois locais, primordialmente: Nas salas de ensaio e a natureza. Mas e então de onde vem tanta similaridade estética?

O pensamento a respeito da *experiência* - ao nos depararmos com as obras de ambos os artistas, suas necessidades e subjetividades - pode ser uma das respostas para a questão. Para entendermos com maior profundidade este pensamento, é válido olharmos

para as concepções dos cenários nos espetáculos de Bausch que, segundo a coreógrafa, não poderiam ser apenas belos - o cenário compõe o espetáculo a favor de *experiência*, do público e do bailarino-performer:

Na dança-teatro, observamos a superabundância espacial na utilização cada vez mais frequente de diferentes espaços. Pina Bausch, ao levar para o palco água e terra, troncos de árvores e folhas secas, milhares de cravos ou dezenas de cadeiras, instaura um novo modelo espacial para a dança, até então inédito. (...) O antigo espaço físico desobstruído, desejável para a dança, reformula-se. Dançar na água ou na lama certamente não é o mesmo que dançar num chão de madeira uniforme. O espaço transforma-se e, com ele, também o movimento-imagem dos corpos dançantes. (...). O mérito desse processo está na compreensão de que a partir de novos dados cenográficos há importante transformação na estrutura coreográfica. A transmissão de informações através de um instrumento apenas corporal, na dança, altera-se radicalmente. Novos canais fundem-se: tem-se sim o movimento corporal, mas reelaborado em novos espaços. (CALDEIRA, p.18, 2009)

Este local onde corpo do performer é alterado em função da nova espacialidade também aparece no campo da pintura inserida pelo *action painting*³. Contudo, neste caso, o que se observa é o movimento contrário – o do corpo modificando o espaço. Em Rothko, considerando suas particularidades e estéticas, é clara essa potencialidade corporal em seu trabalho, mesmo que não de forma tão radical como as do artista Jackson Pollock⁴, por exemplo, que propunha, como um dos centros do seu trabalho, o movimento.

Colorindo o ar, Rothko supera a abordagem teórica e abstrata do espaço divisível e quantificável. Passa ao espaço vivido em sua coesão e qualidade. Nas suas cores. Longe da frivolidade decorativa, a cor torna-se, aqui, o fundamento do habitar humano, pois não diz respeito só à superfície do quadro, e sim ao mundo. Inspiramos e expiramos o ar – em todos os sentidos tão poluído – das cidades cotidianamente, segundo a pressa que faz do espaço só o obstáculo sobre o qual queremos transitar o mais rápido possível. Rothko exige que se pare, olhe, viva. Respiramos agora o ar colorido. E quanta diferença faz. O ar colorido devolve poesia à aridez desertificante que engloba o globo. (DUARTE, p.175, 2014)

Assim, como bem pontuado por Duarte (2014) podemos entender a ação de pintar de Rothko como movimentos de um bailarino. Na obra isso se concretiza quando observamos, por exemplo, o traço do pintor. Este traço – dada a direção e a pressão do pincelada na tela - revela o movimento, a delicadeza, a força e a sutileza, conduz o olhar do espectador. As camadas de cor, por sua vez, produzem uma sensação de que as cores flutuam no quadro, como já dito anteriormente, revelando o tempo e o movimento por meio do traço, quando e em que momento ele foi concebido, camada sob camada,

³ A ação foi inserida pela *action painting* no campo das artes visuais, em especial no movimento do “Expressionismo Abstrato”, que tem como um dos seus maiores representantes o pintor Jackson Pollock.

⁴ Um dos artistas mais conhecidos do movimento conhecido como “expressionismo abstrato”, movimento que surgiu nos EUA em meados da década de 40.

revelando cores e movimentos únicos, onde a organicidade e o humano transparecem. Demonstra também, em alguns de seus quadros, alguns antagonismos de emoções, pois expõem cores escuras em relação a traços delicados. Pina por sua vez, vai de encontro com esse antagonismo quando diz que sempre tenta “compreender de onde vêm certos sentimentos” e que “Os antagonismos são importantes, nesse sentido. É preciso que tudo seja visto, que nada escape” (BAUSCH, 2000).

E de fato, as obras do pintor, dada as suas proporções, além de repensarem o modelo espacial de pintura, apreende-prendendo o público – tornando a obra inescapável. As dimensões de sua obra são pensadas propositalmente para que o público tenha uma experiência de imersão dentro dos seus campos de cor. A religiosidade que Mark tanto ambicionava na troca com o público se proclama na grandiosidade de suas telas. O público não é convidado, ele é empurrado diante da obra, como um mergulho, como se fosse engolido, ele passa a fazer parte dela. Sobre isso, Tassinari (2001) reflete a respeito da espacialidade da pintura em relação comunicação dela com o público, onde a materialidade palpável da obra – traços, rastros, tinta, movimentos – é também condutor de olhar do público:

Como imitação de seu fazer, a obra é um registro de movimentos. Não há nada de misterioso nela além do mistério que toda grande obra não é capaz de abolir. Mistério palpável, entretanto, pois é um entrecruzamento do olhar com os movimentos que a obra promove. Cada rastro de tinta, com seus caminhos e descaminhos, se junta a outros para formar o conjunto da pintura. O labirinto da obra, caótico, embora ordenado, convulso, embora sereno, não remete apenas a um registro de gestos. O registro também conduz o olhar. Suspensos e pulsando junto a um fundo indefinido, olhar e movimento são pegos num jogo que não parece ter outra finalidade se não expor impulsos, ainda não de todos definidos, às vezes mesmo antagônicos, das movimentações do olhar e dos gestos preparando-se para se situarem no espaço e também situa-lo. (TASSINARI, p. 67, 2001)

Pensando ainda nesta relação de pintura e público, outro fator relevante a ser destacado se apresenta em duas possibilidades de espectador que Richard Wollheim (2002) diz existir o “espectador do quadro” e o “espectador no quadro”. Segundo o autor “o espectador externo está situado dentro do espaço real que a pintura ocupa numa sala de museu ou numa galeria”. Já no caso do *espectador interno* seu posicionamento estaria dentro do espaço virtual da pintura. (WOLLHEIM, 2002, p.102). Assim, podemos entender que, na obra de Rothko existe um fator próprio da linguagem teatral: um *jogo* épico-dramático, de inserção e afastamento, uma relação virtual e concreta com a obra. Este, além de ser um dos fatores que mais dialogam com Pina, nos diz que sua obra é pintura, que o afastamento é necessário. E que as experiências relacionadas aos

sentimentos são antagônicas, confusas, mistas, com cores próprias e nos dizem que, neste caso, assim como em Pina, o artista não representa a dor, a alegria, a tristeza, ele pinta e dança as dores, alegrias e tristezas. Somente desta forma, sem representar, mas de fato “ser”, é que se pode concretizar uma relação simbiótica e verdadeira com o espectador. Fazendo com que ele mergulhe na obra e volte à terra. Pensando nisso, no pensamento a respeito de “ser”, Sánchez (2010) ao tratar de Pina Bausch nos apresenta mais um caminho que se cruza entre os artistas, que diz respeito à representação na dança-teatro:

b. Não Atuar

Não fazer uso de máscaras de atuação. Para dar respaldo a esse princípio, vejamos o que diz Viola Spolin: “Através da espontaneidade somos [...] nós mesmos. A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referenciais estáticos, [...] informações, [...] e técnicas que são na realidade descobertas dos outros”

Devemos agir de maneira espontânea, envolvendo-nos organicamente e não tecnicamente com as ações. (SÁNCHEZ, p. 62, 2010)

“Atuar”, no sentido proposto por Sánchez (2010), diz respeito a um tipo de atuação própria dos movimentos teatrais anteriores à Bausch, onde entendia-se atuação como *representação* de uma realidade. A atuação que nos propõem a coreógrafa está para além da representação, ela advém de um sentido análogo ao que Lehmann (2007) apresenta em seu estudo sobre o pós-dramático, onde não há a necessidade de representar, mas presentificar o sujeito e a ação do mesmo. Além disso, rompe-se com a ideia de fábula que se baseie em uma totalidade de começo-meio-e-fim de uma história, feito isso abdica-se assim dos conceitos de unidade, ação e totalidade propostos por Aristóteles na *Poética*.

O teatro pós dramático é *teatro da presença*. Tendo em mente o conceito de “presente absoluta” de Bohrer, reformular a presença como presença do teatro significa sobretudo pensa-la como processo, como verbo. Ela não pode ser objeto nem substância; não pode ser objeto do conhecimento no sentido de uma síntese realizada pela imaginação e pelo entendimento. Contentamo-nos com entender essa presença como algo *que acontece*, apropriando-nos assim de uma categoria teórico-cognitiva – e mesmo ética – para caracteriza o campo estético. (LEHMANN, p. 239, 2007)

Desta forma abre-se ao público para que crie suas próprias relações e leituras a respeito da obra. É deste modo que a coreógrafa presentifica as ações, coloca o corpo em presença-presente, vivo – sem imitações ou máscaras, fingimentos, falsas emoções. Pensar desta maneira inclui o espectador no espetáculo de uma maneira particular: o inclui de maneira real, sem a criação de fábulas lineares. O que acontece é concreto, criando assim um outro espaço de diálogo, onde a experiência sensorial e estética predomina.

O espectador se vê incluído em uma experiência concentrada ao máximo, que o sacode e emociona. Pina Bausch investiga os sentimentos até as suas

profundezas, permitindo que eles se articulem diretamente com o corpo. Ao mesmo tempo, arrasta de um só golpe o espectador para uma sucessão de banhos frios e quentes, mantendo-o estendido entre o sofrimento da criatura indefesa, o pânico e a nostalgia de estar, ao menos uma vez, consigo mesmo e em união com o mundo. (CALDEIRA, p.15, 1997)

E ainda, segundo Pina Bausch:

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. 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. (CANELAS, 2003, p. 39)

Deste modo, em ambos os artistas os entendimentos a respeito do espaço, geometria, cores, paixões e público se encontram. Mesmo que Mark Rothko, devido a uma questão histórico-temporal, não tivesse acesso aos caminhos percorridos pelo teatro pós-dramático, suas ações como artista atravessam o mesmo. Ações essas que revelam o modo de pintura – o pintar, diferentemente de um pensamento e uma pintura naturalista que busca ocultar os meios de criação de uma obra que, segundo Tassinari “necessita da ilusão e necessita, portanto, ocultar suas estratégias” (2001, p.69). Rothko, em similitude ao pensamento de Pina, ou seja, o de revelar os sujeitos que compõem sua obra, o de revelar seus traços e o de revelar corpos revelam, invariavelmente, o modo de pintar, de se relacionar com a obra e com o público, tanto em termos de experiência como de espacialidade.

Outro exemplo disso está em pensar as figuras *retangulares* não simétricas de sua obra, que são pintadas de forma sobreposta a outras cores, não sendo feitas para representar formatos, mas para exprimir sensações. As cores também se encontram neste panorama de não-representação ou de reproduzir uma fábula (mesmo que exista uma fábula como inspiração da obra), elas não possuem começo nem fim, não contam uma história matemática dos formatos e intensidades, suas tonalidades se alteram mediante aos encontros com outras cores e intensidades na tela, não existe, deste modo, uniformidade de formatos e cores. Assim como um bailarino de Pina que precisa compor com suas necessidades - humanas, reais, sinceras, e colocá-las em relação aos demais artistas que compõem a obra e o público - as cores também precisam estar vivas na tela e se encontrarem com as diferenças, conectando-se de forma **concreta** e orgânica com a obra.

Dito isso, é válido que visualizemos mais duas fotografias, postas lado a lado, para que possamos mais uma vez identificar, na estética destes dois artistas, as semelhantes resoluções discutidas neste trabalho.



Figura 3 – Espetáculo DER FENSTERPUTZER, de Pina Bausch - Foto de Maarten Vanden Abeele (CYPRIANO, p. 77, 2005.)



Figura 4 – Mark Rothko, BLACK, RED AND BLACK. Museu Thyssen-Bornemisza, 1968.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se, no desenvolvimento deste trabalho, que apesar das singularidades dos artistas e de seus campos artísticos (dança e pintura) existem semelhanças entre os artistas, semelhanças estas que não se circunscrevem apenas no ao campo imagético, mas também em suas escolhas dramaturgias e estéticas além da: relação ao entendimento de público e do papel do público em suas obras; às temáticas humanas abordadas em seus trabalhos; o modo como se relacionam com a criação e; o entendimento a respeito do material artístico.

Desta forma, vale apontar que a similaridade cromática e da forma, que foi o pontapé inicial para o desenvolvimento deste trabalho, foi o gatilho para o encontro de outras mais relações entre os artistas em questão, não que isto, de alguma forma, diminua o valor destes elementos, pelo contrário, foram eles que propiciaram este encontro e indicaram um possível diálogo interartes e que, de certa forma, nos instigaram a aprofundar em outras mais questões que, por ventura, não se desconectam das primeiras, mas que dão força e legitimidade às mesmas.

Assim, é importante salientar, a necessidade de estender o campo de investigação e pesquisa dada a sua escassez, não só nas relações entre-artistas como também pesquisas que se aprofundem mais ainda nos trabalhos, nas poéticas e nas escolhas de Pina Bausch e Mark Rothko. É visto, nos campos acadêmicos e artísticos, a necessidade de expansão das relações interartes afins de produzir materiais e discussões que façam com que a pesquisa e atividade artística expandam seus horizontes e olhares. E, em meio a isso, nos perguntemos, como pesquisadores, em como podemos nos colocar cada vez mais inseridos dentro destes trabalhos, nos relacionando afetivamente e efetivamente com eles, afim de que os jogos e as propostas artísticas pesquisadas também proporcionem ao pesquisador um jogo de olhares teóricos, de inserção e afastamento com a obra pesquisada.

6. REFERÊNCIAS

- BAAL-TESHUVA, Jacob. **Mark Rothko, 1903- 1970: Pintura Como Drama**. Köln: Taschen, 2003.
- BAUSCH, Pina. **Dance, senão estamos perdidos**. Discurso proferido por ocasião do recebimento do título de doutora "honoris causa" da Universidade de Bolonha (Itália); Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, 2000. In: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm> acesso em 06/07/2017 às 18:32
- CALDEIRA, Solange Pimentel. Sempre Pina Bausch: Der Fensterputzer (1997). **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 9, 2011.
- CALDEIRA, Solange Pimentel. **O lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch**. São Paulo: Annablume: Belo Horizonte: Fapemig, 2009.
- CANELAS, Lucinda. **Por dentro todos temos a mesma linguagem**. Lisboa: Jornal de Lisboa. PT. 3 de janeiro de 2003. pp. 37-38.
- CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DUARTE, Pedro. **A conquista espacial de Mark Rothko**. dois pontos, Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, pp.167-182, abril, 2014.
- LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático**. São Paulo, Cosac Naify, 2007
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROTHKO, Mark. **Black, Red and Black**. Museu Thyssen-Bornemisza. 1968. <https://www.wikiart.org/pt/mark-rothko/black-red-and-black-1968> acesso em 13/10/2017 às 20:27.
- _____. Os românticos foram instigados. In: CHIPPE, H. B. (org.). **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **Untitled**, 1953, Mixed media on canvas, 195 x 172,1 cm. Courtesy Gemeentemuseum den Haag. In: <https://theculturetrip.com/europe/the-netherlands/articles/10-things-you-should-know-about-mark-rothko/> acesso em 06/07/2017 às 13:45.

SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.