

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

Lucan Vieira<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho traz um breve levantamento histórico com base nos escritos 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, aprofundam-se questões que vão ao encontro de 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 com vistas a 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 como eles se aproximam e como se afastam poético-esteticamente.

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

### A DIALOG BETWEEN DANCE AND PAINT: THE DRAMATURGICAL HIBRIDISM BETWEEN PINA BAUSCH AND MARK ROTHKO

**ABSTRACT:** This project brings a brief historical survey base on the writings of 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. As a result, it delves into questions that proposes 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.

161

<sup>1</sup> É Especialista em Artes Híbridas pela Universidade Tecnológica do Paraná (UTFPR, 2017). Possui graduação em Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP, 2016). Atualmente é analista de cultura do Sesi/PR onde atua como produtor, curador e gestor Cultural. E-mail: vieiralucan@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu na observação de um possível encontro estético-dramatúrgico presente nos trabalhos de Mark Rothko (Daugavpils, 1903 – Nova Iorque 1970) e Pina Bausch (Solingen, 1940 – Wuppertal, 2009). A investigação busca um diálogo entre artes e entre artistas que coloque o hibridismo e a dramaturgia<sup>2</sup> como os norteadores da conversa. Isto se dará no entrecruzamento de estéticas que busquem as similaridades poético/visuais dos artistas enfatizando, por exemplo, o uso das cores; traços; gestos; movimentos; potencialidades da *forma* – e em que medida eles se aproximam e se afastam.

A grande motivação de estudar estes artistas deu-se ao constatar-se 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 será feita uma revisão bibliográfica que visa apresentar um breve panorama histórico a respeito dos artistas e de algumas de suas escolhas artísticas; na última parte, irá se aprofundar nas discussões a respeito desse encontro *interartes*<sup>3</sup>

162

## 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

---

2 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.

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

e com diferentes propostas estéticas e de encenação ao longo de 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, quanto do teatro e do cinema.

Assim, para que se possa 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, p. 54), o processo de criação de Pina pode ser dividido em duas fases: antes e depois do método de perguntas. O que 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 dramática 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, 2015, p. 60).

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, 2015, p. 63).

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 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, mas sim 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* expõe um método que investe sua energia em um processo mais fluido, 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 esse método potencializa artisticamente as necessidades da artista em trabalhar com o *ser humano*. O método dá abertura e liberdade de criação aos artistas de sua companhia, potencializando, assim, os desejos individuais, as necessidades de cada ser humano envolvido, além de incentivar e abrir para que cada um, a seu modo, com seu corpo, sua história, sua experiência, desenvolva-se em suas próprias pesquisas, paixões, impressões, enfim, sua própria arte.

## **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 tampouco 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, pode-se 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. Nesta fase, Baal-Teshuva (2003) afirma que Rothko já tinha inclinação por superfícies coloridas – estética essa que, mais tarde, seria aprofundada pelo pintor e consolidaria sua estética conhecida como “Expressionista Abstrata”. A segunda fase diz respeito à 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, 2003, p. 45).

A última fase é nomeada por Baal-Teshuva (2003) como o período “clássico”, onde Rothko explorava campos de cor retangulares. Haverá a qual mais atenção a essa fase, já que os quadros escolhidos para comparação dizem respeito a este período. Segundo o pintor “a pintura não é sobre experiência. É uma experiência” (BAAL-TESHUVA, 2003, p. 57). Essa leitura esclarece muito da sua última fase que, provavelmente, 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 o artista mais transparece seus sentimentos de 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, 2003, p. 56-57).

## 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, 1996, p. 557-558). 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 se comece a perceber com mais clareza o diálogo entre estéticas:

A primeira, refere-se 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, depara-se com um palco imenso repleto de cravos rosados espalhados por todo o chão. O fundo do palco é escuro, não se vê parede alguma, o que 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, 2005, p. 91).

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 cm 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 é possível afirmar com precisão nenhuma das cores, elas são como os cravos no chão, diz-se 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, tal 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 leva-se um susto, ou se está apaixonado, o corpo dói pela contenção, pode-se 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:*

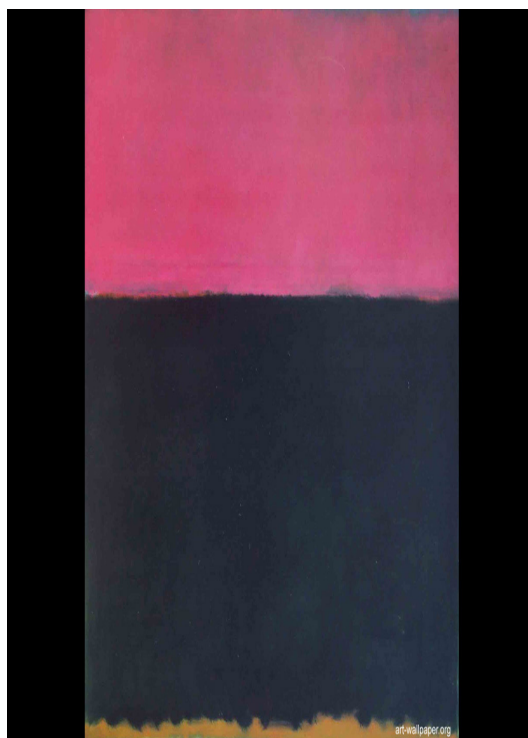
**Figura 1 – Espetáculo CRAVOS, de Pina Bausch - Foto de Maarten Vanden Abeele**



Fonte: (CYPRIANO, 2005, p. 65.)



Figura 2 - Mark Rothko, UNTITLED, 1953, Mixed media on canvas, 195 x 172,1 cm.



Fonte: (ROTHKO, 1953, [S.l]).

Para além das leituras feitas anteriormente, é possível 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, que leva à pergunta se houve inspiração dos cenógrafos de Pina em relação às obras de Mark Rothko. Não existe na literatura qualquer citação ou resposta se houve, em algum momento, alguma inspiração. O que se diz – em entrevistas, artigos e livros – é que os cenógrafos retiravam suas referências de dois locais, primordialmente: das salas de ensaio e da natureza. Mas, e então, de onde vem tanta similaridade estética?

O pensamento a respeito da *experiência* — ao se deparar com as obras de ambos os artistas, suas necessidades e subjetividades — pode ser uma das respostas para a questão. Para se entender com maior profundidade este pensamento, é válido olhar 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, 2009, p.18).

Este local em que corpo do performer é alterado em função da nova espacialidade também aparece no campo da pintura inserida pelo *action painting*<sup>4</sup>. 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 Pollock<sup>5</sup>, por exemplo, que propunha, como um dos centros do seu trabalho, o movimento.

170

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, 2014, p. 175).

Assim, como bem pontuado por Duarte (2014), é possível entender a ação de pintar de Rothko como movimentos de um bailarino. Na obra isso se concretiza quando se observa, por exemplo, o traço do pintor. Este traço — dada a direção e a pressão da 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

4 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.

5 Um dos artistas mais conhecidos do movimento conhecido como “expressionismo abstrato”, movimento que surgiu nos EUA em meados da década de 1940.

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, revelando cores e movimentos únicos, nos quais 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 ao encontro desse 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, [S.l]).

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, 2001, p. 67).

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, p. 102) 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. Assim, pode-se 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, diz que sua obra é pintura, que o afastamento é necessário. As experiências relacionadas aos sentimentos são antagônicas, confusas, mistas, com cores próprias e revelam que, neste caso, assim como em Pina, o artista não representa a dor, a alegria, a tristeza, ele pinta e dança as dores, as alegrias e as 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, 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, 2010, p. 62).

“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 propõe 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 no qual 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 pensá-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, 2007, p. 239).

Desta forma abre-se ao público para que este 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, no qual 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, 1997, p.15).

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 a qual, 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 visualizar mais duas fotografias, postas lado a lado, para que se possa 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



Fonte: (CYPRIANO, 2005, p. 77.)



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



Fonte: (ROTHKO, 1968, [S.I])

## 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 mesmos, semelhanças estas que não se circunscrevem apenas no campo imagético, mas também em suas escolhas dramáticas e estéticas. Soma-se a isso a relação ao entendimento de público e do papel do público em suas obras; as temáticas humanas abordadas em seus trabalhos; o modo como se relacionam com a criação e o entendimento a respeito do material artístico. Dessa forma, vale apontar que a similaridade cromática e da forma, pontapé inicial para o desenvolvimento deste trabalho, foi o gatilho para o encontro de outras relações entre os artistas em questão. Não que isso, de alguma forma, diminua o valor destes elementos, pelo contrário: foram eles que propiciaram este encontro e

indicaram um possível diálogo interartes. Isso também, de certa forma, instiga a aprofundar em outras questões as quais, 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 de pesquisa dada a sua escassez, não só nas relações entre-artistas como também nas pesquisas que se aprofundem mais ainda nos trabalhos, nas poéticas e nas escolhas de Pina Bausch e Mark Rothko. É vista 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 a atividade artística expandam seus horizontes e olhares. E, em meio a isso, cabe perguntar, como pesquisador, o modo de se colocar cada vez mais inserido nestes trabalhos, relacionando-se 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.

## 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. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>. Acesso em: 13 dez. 2019.

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.