



PINA BAUSCH, ROLPH BORZIK E MARION CITO: OS TRAJES DE CENA DO TANZTHEATER WUPPERTAL

Pina Bausch, Rolph Borzik and Marion Cito: costume design at the Tanztheater Wuppertal

Viana, Fausto Roberto Poço Viana; Prof. Dr. Livre Docente; Universidade de São Paulo, faustoviana@usp.br¹

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar em visão panorâmica o processo de criação de trajes de cena para os espetáculos de Pina Bausch e sua companhia, feito inicialmente por Rolf Borzik (1944-1980) e depois por Marion Cito (1938), que já trabalhava com Bausch e Borzik, função que exerce até o ano de 2009. As bases referenciais principais são de Norbert Servos (2008), Sayonara Pereira (2018), Frétard e Servos (2014) e Climenhaga (2012).

Palavras chave: Traje de cena; Pina Bausch; Wuppertal Theater.

Abstract: The main objective of this article is to show, in panoramic view, the process of creation of the costumes in the shows of Pina Bausch and her company, designed initially by Rolf Borzik (1944-1980) and later by Marion Cito (1938), that already worked with Bausch and Borzik, a role she played until 2009. The main referential basis are Norbert Servos (2008), Sayonara Pereira (2018), Frétard e Servos (2014) and Climenhaga (2012).

Keywords: Costume design; Pina Bausch; Wuppertal Theater.

Introdução

O ano de 2019 marca o 10º aniversário da morte da coreógrafa alemã Philippine Bausch (1940-2009), mais conhecida como Pina Bausch. A artista e sua companhia - o Tanztheater Wuppertal se tornaram conhecidos mundialmente e os processos criativos dela para a dança são amplamente difundidos. Visualmente, o trabalho da companhia foi implementado por Rolf Borzik (1944-1980), que foi o primeiro marido da coreógrafa e cenógrafo da companhia até sua morte em 1980. A partir de então, a ex-bailarina Marion Cito

¹ Fausto Viana é pesquisador de trajes de cena e professor de cenografia e indumentária na Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em artes e em museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda. É autor do livro *O figurino teatral e as renovações cênicas do século XX e Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*, entre outros.



(1938), que já trabalhava com Bausch e Borzík, assume a tarefa de criar trajes para os espetáculos, o que faz até o ano de 2009.

Nesse artigo, visa-se descrever a poética que se instala da interação do corpo do ator com a cenografia, a luz, a música e os trajes, principalmente. Os trajes propostos por Borzík (e depois por Cito) são trajes cotidianos, mas que na interação com elementos não usuais no palco, como água e terra, resultam em trajes elegantes, icônicos, expressivos. A leveza dos tecidos é uma constante, o que favorece a movimentação do traje junto com a expressividade do performer, como desejaram um dia Edward Gordon Craig e Adolphe Appia.

Uma breve introdução ao Tanztheater Wuppertal

O Tanztheater foi um movimento de dança que ocorreu na Alemanha a partir de 1932, conforme explica Sayonara Pereira (2018). Seu precursor foi o coreógrafo e pedagogo Kurt Jooss (1901-1979), que transcendia a “técnica do ballet clássico utilizando-se da dramaticidade do teatro” (idem). Pina Bausch é uma de suas discípulas.

Philippine Bausch - a “Pina” - nasceu em Solingen (Alemanha) em 27 de julho de 1940. Pina já havia dançado balé em sua cidade natal, mas foi justamente com Kurt Jooss - que aliás havia sido aluno de Rudolf Laban (1879-1958), considerado um dos pioneiros da dança moderna na Europa e fundador da dança expressionista na Alemanha – que Pina começou a dançar aos 14 anos, na Escola de Essen, para a qual ela voltaria em 1962, depois de uma passagem pela famosa Juilliard School de Nova York, entre 1959 e 1962.

Em Nova York, estudou com Antony Tudor, José Limón, Alfredo Corvino e Margret Craske. Como bailarina, trabalhou com Paul Taylor, Paul Sanasardo e Donya Feuer. Todos trabalhavam com dança moderna. Ela começou a coreografar no Folkwang Ballet (de Jooss), que dirigiu de 1969 a 1973.

Em 1974, ela funda a sua única companhia, o Wuppertal Tanztheater, que se tornaria um marco na dança da segunda metade do século vinte. Em uma tradução literal, o grupo chamaria Dança Teatro da Cidade de Wuppertal.



Richard Sikes, em artigo publicado originalmente na revista Dance Magazine de junho de 1984 e republicado em CLIMENHAGA, 2013, explica que Pina Bausch “evita as armadilhas da dança narrativa simplesmente ao não contar histórias. Pode-se talvez falar de progressões de atmosfera, (...), que chegam perto de sequencias narrativas, mas que não são o ponto das peças. Mais importante é a expressão da condição humana” (p. 134).

O design, a dinâmica, o ritmo e a motivação são elementos básicos do movimento da dança que se aplicam ao trabalho de Bausch, mas

não aplicados à dança exclusivamente, mas sim a um espectro mais amplo do movimento. (...) O que é fascinante e revolucionário no trabalho de Bausch é a aplicação dos princípios construtivos da dança a uma apresentação teatralizada que inclui tudo. O design vai ser encontrado no uso de agrupamentos de pessoas, no uso de adereços, trajes e cenários. (idem).

Na sequência, o artigo pretende tatear aspectos da produção dos trajes de cena através do trabalho de Rolf Borzík, e depois de Marion Cito, para finalizar com as palavras de Pina Bausch sobre o trabalho dos dois.

Rolf Borzík

Figura 1- O cenógrafo e figurinista Rolf Borzík.



Fonte: <http://www.pina-bausch.de/en/person/show/rolf-borzik/>. Acesso em 09 jul. 2019..

Rolf Borzík nasceu na Polônia, em 1944, mas sua família, por conta do falecimento do pai, mudou para a Alemanha em 1945.

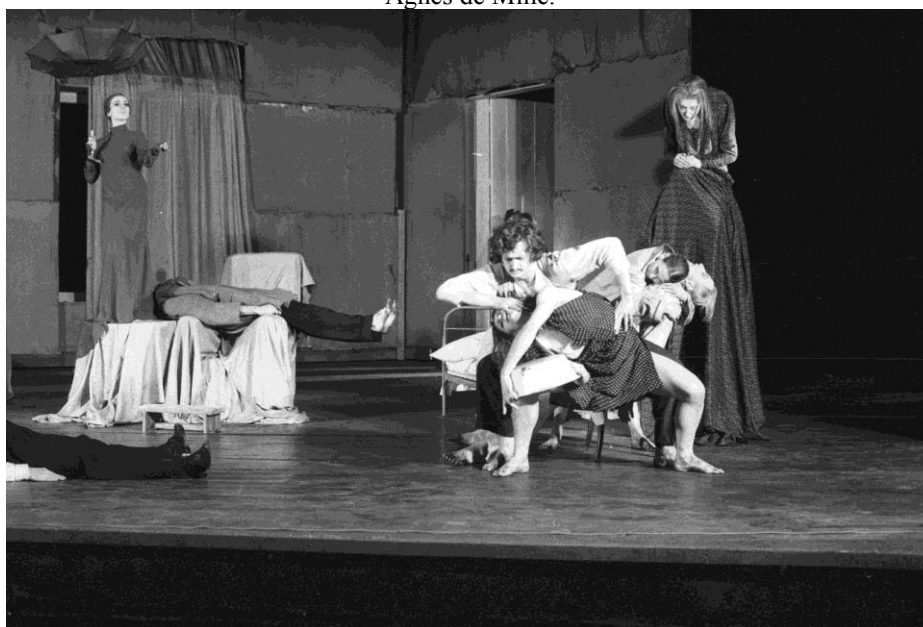
Foi lá que ele começou a estudar. A família mudaria novamente em 1957 para a Holanda, mas Borzík voltou para a Alemanha para obter seu certificado de conclusão. Ele alternou entre os dois países; em 1963, começou um estágio em uma



gráfica em Detmold (Alemanha) e então estudou desenho e retrato com o pintor holandês Poppe de Maar em Haarlem. De 1963 a 1966 ele continuou sua educação estudando pintura em Amsterdã e Paris, antes de fazer cursos em artes gráficas e design na Folkwang School em Essen em 1967. Aqui ele conhece Pina Bausch. Eles logo se juntam e a partir de 1970 vivem juntos. Quando, três anos depois, Pina Bausch foi indicada como chefe de dança nos teatros de Wuppertal pelo diretor Arno Wüstenhöfer, Rolf Borzick começou a desenhar cenários e figurinos. (SERVOS²)

O site oficial da Fundação Pina Bausch diz que a primeira produção de Pina Bausch no Wuppertal Opera foi o espetáculo Fritz, que estreou em 05 de janeiro de 1974. Os cenários e figurinos foram assinados por Hermann Markard, esposo de Anna Markard-Jooss, filha de Kurt Jooss. Markard havia começado a trabalhar como cenógrafo pouco depois do final da II Guerra Mundial – seu desejo era trabalhar como retratista, mas não havia sido bem-sucedido e encontrou trabalho como cenógrafo. Em Fritz (ver Figura 2), Rolf Borzick foi seu assistente na criação dos figurinos.

Figura 2- Foto do espetáculo Fritz, de 1974. Foi uma noite de dança com Pina Bausch- completavam o programa mais dois espetáculos: A mesa verde (coreografia de Kurt Jooss) e Rodeio, coreografia de Agnès de Mille.



Fonte: <http://www.pina-bausch.de/en/works/complete-works/show/fritz/>. Acesso em 09 jul.2019.

² Texto de Norbert Servos, disponível em <http://www.pina-bausch.de/en/person/show/rolf-borzik/>. Acesso em 09 jul. 2019.



Na próxima produção, *Ifigênia em Tauris* (1974), o figurino foi assinado por Pina Bausch e Jürgen Dreier, com a colaboração de Rolf Borzík. Servos diz que “nas produções de Fritz e *Ifigênia em Tauris* [...], os designs eram muito diferentes: próximos à vida cotidiana em Fritz e reduzida ao essencial em *Ifigênia em Tauris*”(SERVOS³).

Borzík e Bausch tinham claro que as estilizações típicas naquele tempo não eram “apropriadas para as novas peças de dança-teatro, que precisavam ser ancoradas firmemente na realidade. Ao mesmo tempo, a cenografia necessitava abrir esferas poéticas livres para a plateia, abrindo espaço para as próprias associações deles” (idem). Servos ainda lembra que Pina Bausch já tinha aprendido com seu professor Kurt Jooss a permanecer perto da realidade, e que a ideia deles acerca da cenografia já era clara: “através de uma economia de meios, deixando espaço para o que era realmente necessário, eles objetivavam direcionar o olhar para a intensidade das ações. Como que por acidente, eles criaram um gênero, a ópera de dança, integrando bailarinos e cantores na ação no palco com peso igual”. (idem).

Servos acrescenta que:

Os espaços e trajes que Borzík criou não eram usuais; poéticos, mas ainda assim diretamente ligados ao cotidiano. Ele continuamente jogava com elementos naturais (água, terra) e seus trajes pareciam retirados da vida diária, mas ainda assim eram elegantes e opulentos. Seu trabalho abriu um ponto de vista inteiramente novo para os espaços e o vestuário da dança, que permaneceram influentes por anos depois de sua morte. (SERVOS⁴)

Na primeira produção assinada só por Borzík – *Orfeu e Eurídice*, em 1975, os figurinos mais uma vez foram reduzidos ao fundamental. Na figura 3, dois pontos principais chamam a atenção. O primeiro é o traje do performer masculino, uma concretização daquilo que um dia sonhou Adolphe Appia para os trajes do Instituto de Émile Jacques-Dalcroze em Hellerau, quando o suíço buscava observar livremente o corpo expressivo do bailarino, as suas linhas e as trajetórias que ele desenhava no espaço. O mesmo aconteceria com as túnicas

³ Texto de Norbert Servos, disponível em <http://www.pina-bausch.de/en/person/show/rolf-borzik/>. Acesso em 09 jul. 2019.

⁴ Texto de Norbert Servos, disponível em <http://www.pinabausch.org/en/pina/rolf-borzik>. Acesso em 14 jul. 2019.



brancas usadas pelo elenco de Orfeu e Eurídice: era uma das propostas de Appia para os alunos de Hellerau, como apresentado na festa ao ar livre em 1914.

O segundo ponto é a figura alongada, de branco, com seu longo traje, que remete imediatamente à proposta de Hermann Markard para o primeiro espetáculo do Tanztheater Wuppertal, Fritz, na figura 2, do lado direito. Ambas têm ligação com os retratos alongados pelos quais Markard se tornaria famoso. Naturalmente, pergunta-se se foi uma coincidência ou influência direta do pintor sobre a criação de Borzík.

Figura 3- Foto do espetáculo Orfeu e Eurídice, em recriação para o Paris Opera Ballet, mas sob direção de Pina Bausch. Os trajes são os propostos por Rolf Borzík em 1975.



Fonte:

<https://www.nytimes.com/2012/07/23/arts/dance/pina-bauschs-orpheus-and-eurydice-from-paris-opera-ballet.html>. Acesso em 14 jul.2019.

Foi apenas em A sagração da primavera, também em 1975, que Borzík começou a projetar cenários muito integrados com o todo da encenação e como os pés fincados na realidade e cotidiano. Analisar os figurinos de Borzík necessariamente significa olhar a cenografia proposta por ele. Em A sagração, ele cobriu o palco com turfa e terra, “dificultando a movimentação dos bailarinos. Os homens vestiam uma calça preta simples, seus torsos nus.



As mulheres vestiam túnicas diáfanas curtas. (...) Os bailarinos dançam desesperadamente como se suas vidas dependessem disso”. (idem) A terra ia aderindo aos trajes e ao corpo suado dos atores, o que por si só já gerava forte impacto visual.

Em 1976, Bausch e Borzík experimentam a troca de trajes entre homens e mulheres. No segundo ato, os homens se juntam às mulheres na coreografia para *Uselles Song*, em câmera lenta: é o retrato de um grupo de prostitutas, “com trajes grotescos e maquiagem exagerada. Ninguém consegue aguentar a pressão de se voltar para a prostituição”. (SERVOS, 2008, p.44). Muitos pensaram que era uma proposta feminista de Pina Bausch, mas ela esclareceu que não, que “mesmo dentro do desequilíbrio de poder entre os sexos, o conflito não pode ser simplificado a uma relação entre agressor (homem) e vítima (mulher). Ela continua interessada nos destinos de homens e mulheres” (idem). Bausch, em 1995, explicou que ela queria que as pessoas fossem vistas no palco como gente, não como bailarinos. “Isso atrapalharia o trabalho. Eu gostaria que eles fossem vistos como pessoas que estão dançando. (...) Em *Cravos*, quando os homens estão usando vestidos, por exemplo. Às vezes, inicialmente as pessoas pensam: um homem de vestido. Mas depois de cinco minutos é normal. Eu acho incrível que leve tão pouco tempo” (idem)

Até 1980, ano de seu falecimento, Borzík produziu cenários e figurinos para mais oito espetáculos. A cenografia dos diferentes espetáculos trazia, entre outros, galhos de árvores que os atores tinham que manipular; folhas secas de outono cobrindo todo o palco; água jorrando que forma uma piscina; dúzias de cadeiras velhas e mesas redondas; água que cobria o palco todo (!), em *Árias* (1979) e roupas, que cobriam o chão em *A lenda da castidade* (figura 4).

Em *A lenda da castidade*, o chão era pintado como um oceano no qual os bailarinos se deslocavam usando sofás e poltronas montados sobre plataformas com rodinhas. A ideia era construir um mar de paixões, que os bailarinos “explorariam” com seu desejo e humor”. (SERVOS⁵). Em dado momento, ao som de uma música de strip-show ensurdecadora, o elenco arrancava suas roupas e jogava-as pelo chão, compondo com os móveis.

⁵ Texto de Norbert Servos, disponível em <http://www.pina-bausch.de/en/person/show/rolf-borzik/>. Acesso em 09 jul. 2019.



Essa foi a última colaboração de Pina Bausch e Rolf Borzik.

Figura 4- Foto do espetáculo A lenda da castidade.



Fonte: <https://www.nytimes.com/2012/07/23/arts/dance/pina-bauschs-orpheus-and-eurydice-from-paris-opera-ballet.html>. Acesso em 14 jul.2019.

Marion Cito

Figura 5- Foto de Marion Cito no site do Tanztheater Wuppertal.



Fonte: <http://www.pina-bausch.de/en/us/person/show/marion-cito/>. Acesso em 14 jul.2019.

Marion Cito nasceu em Berlim (1938) e chegou à companhia de Pina Bausch em 1976, substituindo uma bailarina. Ela dançou nos espetáculos Barba Azul (1977), Vem dançar



comigo (1977) e Renata emigra (1977), além de outros. Foi durante este período que começou a conhecer melhor o trabalho de Rolf Borzik e a se envolver com a criação de figurinos para a companhia. Ela nunca havia pensado em se tornar figurinista de uma companhia, mas sempre teve o olhar atento aos trajes: “Toda vez que um figurinista precisava de uma modelo, eles sempre me mandavam porque eu gostava. Mas eu nunca imaginei que os criaria eu mesma!”, ela disse em entrevista para Norbert Servos em novembro de 2007, conforme publicado em SERVOS (2008, pp.249-253).

Quando Rolf Borzik morreu, Pina Bausch a procurou e perguntou se ela gostaria de tentar fazer o figurino da próxima produção. Em sua primeira produção, 1980, Pina Bausch a ajudou bastante. Ela não fazia desenhos dos trajes: ou usava fotos para mostrar o que queria ou colocava os tecidos no corpo dos bailarinos para mostrar para os técnicos o que desejava dos trajes. Naturalmente não foi só o seu envolvimento como o trabalho de Borzik que fez com que ela passasse a dominar esse processo criativo: era a sua própria bagagem pessoal como bailarina que a ajudava a criar. “Claro, eu sempre garanti que a pessoa pudesse dançar vestindo os trajes; por exemplo, seus braços têm que estar livres para se moverem”, ela explicou, “então você tem que procurar alternativas. Nesse momento, o que é mais importante para mim é encontrar tecidos lindos, incomuns. Eu pesquiso o mundo inteiro atrás deles!” (SERVOS, 2008, p. 250)

Para Cito, cada novo espetáculo era um recomeço. “E eu sempre acho que não sou capaz. Nós começamos sem absolutamente nada: não há um rascunho da peça, nenhum cenário, nada. Tudo o que temos é o elenco. Assim, eu foco meu trabalho no indivíduo. Ela relata que tinha um estoque de tecidos diferentes e pensava com cada tecido poderia favorecer um determinado indivíduo. O formato do traje viria mais tarde, e uma vez que ela tivesse o básico, ela mostrava para Pina Bausch para que ela se acostumasse a eles. Assim, a medida em que o espetáculo se desenvolvia, ela podia ver quem precisaria de alguma coisa mais importante. “As cenas criadas nos últimos minutos são as mais difíceis de lidar. Nesse momento, você tem que começar a operar milagres!” (idem)



Cito relatou que já no início dos ensaios ela já tinha uma coleção de trajes para os ensaios, que poderiam ser usados por qualquer artista em cena. Tinha também o que ela chamava de “arca dos tesouros preciosos”, com os trajes mais valiosos e que não podiam ser usados em ensaios com muita frequência por serem frágeis.

A partir de 1980, Bausch começou a realizar coproduções com outros países, o que gerou uma demanda diferente para os trajes. Ela explicou:

Para a produção na Turquia de Cravos, eu busquei tecidos devoré porque eu conecto o design dos tecidos devoré com Istambul. Claro que isso não quer dizer que se formos fazer uma produção com a Espanha eu vá utilizar tecidos que tenham bolas grandes neles todos! Mas eu preciso sentir que estes tecidos têm algo a ver com o país, em um sentido maior. E é claro que todos os trajes devem possibilitar dançar. (idem)

Apesar de começar seu processo de trabalho muito antes, e de concluir os trajes com antecedência, ela não permitia que os bailarinos usassem os trajes até um mês antes da estreia, para não desgastarem. O único inconveniente disso para ela é que ela fica sem noção exata do todo.

Todos os trajes precisam ser individuais, mas por exemplo, se todas as mulheres de uma peça estão em pé em uma fila, não se deseja que elas fiquem muito coloridas. Outro problema é perceber que não há tempo para uma troca de trajes entre as cenas. Ou que eles devem permanecer com o mesmo traje para a próxima cena. Ou as vezes temos que criar uma segunda versão do mesmo traje em um material diferente porque o indivíduo tem que ficar imerso em água. (idem, p. 251)

Marion Cito também revelou que além dos trajes bonitos, também tinha uma coleção de trajes grotescos, que os bailarinos podiam utilizar. Marion Cito tinha uma preparação prévia para os ensaios, sempre tendo um leque de opções guardadas que o elenco sabia que existia e poderia usar. “Eu amo colocar os homens em vestidos, por isso sempre tenho uma seleção deles pronta. E as vezes os próprios atores criam alguma coisa. Um exemplo foi o Jan Minarik como a Estátua da Liberdade (Nota: no espetáculo Palermo, Palermo), usando uma minissaia minha agarrada com um colar que eu tinha trazido de Palermo. Ele tinha uma imaginação incrível para esse tipo de coisa”(idem), ela disse.

A figurinista afirmou ainda que, para ela, a coisa mais importante é saber que uma bailarina está bem com aquele traje, que a cor combina com ela e que ela pode se mover bem



com o traje. Além disso, e mais uma vez para ela, um traje de dança deve ser longo, e vestidos curtos são uma exceção. Cito ainda salientou em entrevista que mudanças no elenco de um espetáculo nem sempre são um problema, só se os tamanhos forem muito diferentes. Nesse caso, ela trazia vestidos de outra peça e os adaptava, pois os tecidos que comprava eram únicos e não dava para fazer outro traje do mesmo tecido. “Eu cheguei a fazer um pequeno estoque de vestidos para bailarinas que estavam grávidas”, ela disse, para lembrar em seguida que não esconderia o corpo de um bailarino: “Não, esconder, não. Mas eu tenho que levar o corpo deles em consideração”. (idem, p. 253)

No caso da rerepresentação de um espetáculo antigo, ela tentava reutilizar os trajes originais. Se não fosse possível, ela alteraria o que fosse realizável e construiria peças novas, como visto na Figura 3.

Cito disse ainda na ocasião, ela nunca se importou que um traje que ela havia escolhido fosse abandonado, esclarecendo que, para ela, os trajes não são criações independentes, “eles são parte de uma produção. Se não funciona, então nós nos livramos dele. Isso não me preocupa minimamente” (idem) , ela concluiu.

Yohji Yamamoto, o designer de moda japonês, e ele próprio figurinista de vários espetáculos e filmes, fez o seguinte comentário sobre o trabalho de Marion Cito:

Uma pessoa chamada Marion Cito

A cada peça de Pina Bausch, eu fiquei irresistivelmente atraído pelos trajes de Marion Cito, pela maneira com que eles modelavam o “Corpo”, seguiam os movimentos dos bailarinos em sua plenitude e assim expressavam a intenção coreográfica de nossa amiga Pina. Se Pina tivesse me pedido para desenhar trajes para ela, mesmo que em total coerência com minha visão, eu não tenho certeza de que poderia realizar a tarefa de maneira satisfatória. Eu quero expressar minha alegria, (...) pois, devendo isso a Pina, eu pude conhecer Marion, todos os bailarinos da companhia e o Tanztheater Wuppertal.

Grato de coração.

Yohji Yamamoto (FRÉTARD; SERVOS; 2014, p.5)

Pina Bausch sobre Rolf Borzik e Marion Cito

Em 30 de setembro de 1995, Norbert Servos fez uma entrevista (SERVOS, 2008, p. 238) com Pina Bausch em que ela discorreu um pouco sobre a atuação dos dois figurinistas.



Para Pina Bausch, o modo de trabalho de Rolf Borzick era diferente do jeito com que Marion Cito trabalhava na ocasião. Ela destacou que os espetáculos do começo eram muito diferentes dos que ela produzia então. “Rolf desenhava muitas roupas, mas ele também buscava por elas em lojas de segunda mão. Ele criava escalas de cores para tudo. Em *Kontakthof*, por exemplo, todas as roupas foram especialmente desenhadas. E aí a maneira de trabalhar mudou” (idem), ela explicou. “Hoje, temos muitos trajes para ensaios – eles já ficam lá pendurados e prontos. Qualquer um que queira vestir alguma coisa pode fazê-lo. Daí eles ensaiam e ensaiam, e então as coisas começam a se cristalizar. Marion está sempre na busca por roupas, é uma atividade continuada que não fica limitada a uma só peça. (idem)

Bausch destacou que Marion estava sempre aberta ao debate, já que muitas coisas aconteciam e surgiam durante o trabalho, nos ensaios. “Neste caso, você tem que buscar outras coisas ou trocar entre o elenco. De repente, um material não combina, e então outra coisa tem que ser produzida. Grandes urgências as vezes produzem sentimentos espontâneos: isso não está certo. Você percebe rapidamente. Mesmo que se crie um problema maior, estas decisões são muito positivas”, ela disse, esclarecendo que “as roupas nunca são abandonadas, elas sempre são reutilizadas em outra peça. Sempre funciona bem” (idem).

Apontamentos finais

Eram dois momentos diferentes. O jovem Rolf Borzick criou no início da companhia, quando a também jovem Pina Bausch ainda sondava por quais caminhos seguiria. Em 1980, quando Marion Cito assumiu o lugar de Borzick, em função de seu falecimento precoce aos 36 anos, a própria Pina Bausch já tinha trilhado uma longa jornada e conhecia alguns caminhos pelos quais continuaria experimentando pelo resto de sua jornada terrena.

Borzick trabalhou muito ancorado na realidade, mas se manteve ligado a uma poética livre que permitiu ao público o uso de sua imaginação. A cena, tanto na criação *cenográfica* quanto na *vestimentar*, foi completamente limpa de qualquer elemento que fosse decorativo ou distrativo. Ficaram apenas os elementos essenciais, e Borzick optou por elementos grandiosos que pudessem ser manipulados pelos bailarinos. Havia entre o cenário e os



figurinos uma grande afinação, e o exemplo máximo desta interação talvez tenha acontecido em A sagração da primavera, quando Borzík usou como elementos vitais a terra e o musgo, que se misturavam com os figurinos, leves, simples, reveladores do corpo dos bailarinos e permitindo uma visualização completa dos movimentos expressivos da dança. Mas que também iam além, se misturando efetivamente ao corpo dos bailarinos, criando nova vestimenta corporal que certamente causava leve repugnância e incômodo: o suor misturado com a terra. O traje de cena ganhara uma nova dimensão naqueles corpos que, naquele espetáculo, dançavam por desespero, contra o sacrifício violento e ritual de uma jovem.

Outra importante discussão lançada por Borzík em seus figurinos foi a inversão do gênero das personagens em Os sete pecados capitais, em um período histórico em que isso era muito pouco convencional no palco. Não se trata, no entanto, de travestimento ou de drag, como alguns autores dizem. O objetivo de Pina Bausch era mostrar no palco pessoas, não homens e mulheres, mas pessoas que estavam dançando e que se permitissem contaminar por um impulso poético que não recriasse o desequilíbrio de poder entre os sexos, mas sim mostrasse o destino desses homens e mulheres. Dessas “pessoas”.

Marion Cito teve como esteio o trabalho que Borzík e Bausch já tinham lançado: a ligação com a realidade tratada de forma poética; trajes simples que possibilitaram a Rolf Borzík atingir o que Appia e Craig propuseram no início do século XX e a dinâmica de gêneros através dos trajes.

Cito, no entanto, vai refinar o modo de produção dos trajes, especializando-se nos tecidos que compõem os trajes, levando ao auge a máxima de Yohji Yamamoto: “Ouça o que o tecido fala”. O brilho, a textura dos tecidos, sua leveza, seu movimento, seu caimento, suas cores e -acima de tudo, sua adequação ao artista que o portaria -tornaram a obra de Marion Cito fundamental na obra de Pina Bausch, tanto nos trajes masculinos como femininos. E ousou também ao investir na proposta dos performers, criando trajes grotescos, esquisitos e/ou feitos com material alternativo como copos de plástico, lâmpadas elétricas e balões de gás (bexigas).



Quando se analisa a longa trajetória visual de Pina Bausch na direção do Tanztheater Wuppertal – de 1974 a 2009, ano em que falece, o que se percebe é que parece que não houve uma ruptura tão grave como a morte de Borzík em 1980, agravada ainda pelo fato de ele ser marido de Pina Bausch na ocasião.

A simbiose do trabalho entre Borzík e Cito- com o devido amparo de Bausch- criou uma linha de continuidade estética, de um aprimoramento dos trajes. O tempo consagraria a companhia como uma das mais importantes influenciadoras visuais do século XX e começo do XXI.

Referências

CLIMENHAGA, Royd (org.). *The Pina Bausch Sourcebook*. Londres: Routledge, 2013.

FRÉTARD, Dominique; SERVOS, Norbert. **Schönheit Wagen: Tanzkleider von Marion Cito/ Daring beauty: Dance costumes by Marion Cito**. Wuppertal: Pina Bausch Foundation, 2014.

SERVOS, Norbert. **Pina Bausch Dance Theatre**. Monique: K.Kieser, 2008.

PEREIRA, Sayonara. *O Teatro da Experiência coreografado por Pina Bausch*, in Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol.8, no.3, Porto Alegre, jul. / set., 2018. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2237-26602018000300487&script=sci_arttext#B7. Acesso em 14 jul. 2019.