

O processo de trabalho do ator-bailarino no espetáculo *Masurca Fogo* de Pina Bausch e o conceito de ação de Constantin Stanislavski: por uma análise da ação e do movimento criativo.

Aline Mendes de Oliveira¹

Para analisar o espetáculo *Masurca Fogo* da coreógrafa Pina Bausch sob a ótica dos elementos da ação física como se configuram em seus espetáculos, é necessário inicialmente pontuar em sua trajetória artística, influências que se destacam neste trabalho, e que nos auxiliam hoje a compreender melhor como a fusão entre a dança e o teatro associaram elementos de ambas as linguagens no sentido de criar uma arte nova e revolucionária, que podemos observar nos dias de hoje. Pina Bausch tem se destacado desde 1973 como líder de uma das mais importantes correntes artísticas nas artes cênicas de nosso século: o *tanztheater*, ou dança teatro.

Rudolf von Laban utilizava o termo dança teatro para descrever dança como uma forma de arte independente de qualquer outra, onde dinâmicas de movimento relacionadas a percursos no espaço poderiam estabelecer correspondências harmoniosas. O *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Tom-Palavra), sistema de improvisação desenvolvido por Laban permitiam aos bailarinos usar a voz, poemas curtos, ou silêncio. Sobre a qualidade dos movimentos, era possível usar movimentos cotidianos, abstratos ou puros, de forma narrativa, cômica ou abstrata. Conforme Ciane Fernandes,

Em suas obras de dança teatro, Bausch incorpora e altera suas influências. Seus trabalhos incluem a interação entre as diferentes formas de artes como nos Estados Unidos dos anos 60, mas de uma forma crítica. Suas peças apresentam um caos grupal generalizado, com uma ordem inerente, favorecendo processo sobre produto. Além disso, as peças provocam experiências inesperadas em ambos dançarinos e platéia. Mas as obras de Bausch atingem tais qualidades

seguindo um caminho distinto daquele dos anos 60. Suas peças apresentam a interação entre as artes sem rejeitar a grandiosidade teatral. A interação, pelo contrário, acontece de forma majestosa, aumentada, semelhante àquela de grandes produções de ópera ou balé, e mesmo cinema. O forte impacto visual e auditivo de suas peças muitas vezes projeta impressões cinematográficas na platéia. Para a surpresa desta, tais majestosas imagens de repente abrem espaço para cenas quase vazias, silenciosas, e com pouca luz. (Fernandes, 1999).

Portanto, o elemento teatral, somado às influências de Kurt Jooss e Rudolf von Laban auxiliam-nos a compreender a natureza da investigação artística de Bausch, ao contrapor o elemento humano, cotidiano, apresentando preocupações sócio-políticas, influências das artes dos anos 60, à pesquisa do movimento livre, mas sem buscar nisto a expressão de um ser humano espontâneo, ou completo, onde a dança poderia refletir a busca de uma integralidade como pensava Laban, ao definir dança como a busca do movimento humano em delinear linhas e composições no espaço, que refletem um desenvolvimento estrutural, apresentando uma curva de climax, desfecho e final. Pelo contrário, no trabalho de Bausch, a fragmentação e a repetição dos movimentos cotidianos descontextualizam a espontaneidade do gesto até estetizá-lo, buscando evidenciar o caráter transitório dos sentimentos evocados pelo gesto, que inicialmente pode parecer “natural”, mas aos poucos vai-se dissolvendo, se alterando e provocando novas interações e experiências emocionais entre dançarinos e platéia. Pina Bausch trabalha justamente no hiato entre as linguagens da dança e do teatro, transformando o significado literal de palavras e ações, gerando novas estruturas, não necessariamente conectados com suas funções simbólicas originais. O esvaziamento do significado pode gerar em si mesmo um novo significado, associando significações inicialmente aleatórias e absurdas, mas que vão se transformando e surpreendendo a platéia com novos significados e construções estéticas.

¹ Departamento de Artes Cênicas/ Universidade Federal de Ouro Preto. Docente.

Em *Masurca Fogo*, peça de sua autoria estreada em 1999, Bausch realizou uma pesquisa em Lisboa durante dois meses, em 1997. Estreou em abril de 1999, em Wuppertal. Inspirada na paisagem lisboeta, mas sem referência explícita a ela, o espetáculo representou uma renovação na trajetória bauschiana, ao apresentar um ambiente alegre, festivo, diferente de peças anteriores, como *Viktor* ou *Palermo*, *Palermo* que refletiam uma visão desoladora de mundo, de solidão irreparável.

O cenário foi inspirado nas rochas vulcânicas da Ilha Fogo, no arquipélago de Cabo Verde, que também deu origem ao título da peça, inspirada na dança local desta ilha que Pina Bausch pesquisou. A junção então, se deu: *Masurca Fogo*. Embora com características diferentes dos outros espetáculos de Bausch, este apresenta certas características estruturais, como a fragmentação dos elementos da cena: tempo, espaço, ambiente sonoro e ação, bem como a construção cênica caracterizada pela justaposição, superposição, até a oposição destes elementos. Assim como a representação característica em sua obra, de situações humanas descontextualizadas, caricaturais por vezes, que provocam momentos de humor, através de uma linha dramática brilhantemente elaborada, tudo isto caracteriza o espetáculo com a marca inconfundível de sua autora.

Como sempre ocorre nas peças de Pina Bausch, *Masurca Fogo* não conta uma história linear. Fala de amor e sedução, e a maçã é um elemento presente em diversas cenas. Há também espaço para o insólito. Um elefante marinho atravessa o palco a certa altura. E o elenco masculino fica encarregado de recriar o oceano no palco. (OESP, 2000).

A somatória de todos estes elementos estabelece uma cena leve, fugidia, onde temas caros a Pina Bausch, como os jogos adultos/crianças ou a incomunicabilidade entre o homem e a mulher desfilam através da associação de diferentes imagens, reflexos do

olhar da diretora e seus bailarinos, filtrando imagens e referências de Lisboa e Cabo Verde. A elaboração entrecortada e não linear, imagética entretanto não impede de que possamos observar uma relação rica entre os elementos tradicionais da ação, como observados por Kostantin Stanislavski, refletindo como a dança moderna unida ao teatro pôde elevar estas relações constitutivas da cena a um nível complexo de significações. Se considerarmos que o fundamento da cena teatral reside nas características que definem a ação no palco, poderemos refletir sobre o quê, na cena moderna permanece como fenômeno de estruturação do espetáculo cênico a partir das definições estabelecidas sobretudo por Stanislavski para a noção de ação física e verbal.

Conforme Maria Knébel, ao analisar estes conceitos no sistema proposto por Stanislavski, este situa a perspectiva do ator como busca calculada da compreender e abarcar a obra (texto dramático) e o seu papel através da compreensão da relação orgânica entre todas as circunstâncias dadas e a idéia dramaturgica (Knébel, 2000, p. 34). Ora, é justamente esta idéia de unidade, de harmonia do todo da obra que o espetáculo de Pina Bausch vem a contrariar. Então, para onde se desloca o sentido e a função da ação dramática, se partimos do pressuposto que nas peças de Bausch está presente o elemento teatral, dramático, que justifica sua definição como teatro-dança, onde estes elementos cênicos se encontram imbricados?

A resposta talvez se desloque para outro lugar, e propicie novas questões. Stanislavski, ainda conforme Knébel, também define a noção de *concepção criativa*. Ele definia que a imaginação é o impulso essencial da criatividade, embora recusasse aquilo que considerava uma visão superficial, estereotipada ou trivial da obra dramática. Ele pensava que a imaginação do ator deve ser alimentada pelas palavras do texto, pelas características das personagens do texto, e através da experiência, que não pode ser comunicada antecipadamente pelo diretor ao ator, este deve alcançar o superobjetivo da

obra. Portanto, a concepção criativa do ator se caracteriza como um processo, não é algo definido previamente. E ainda, o resultado deste processo não é mais a construção do personagem como dado no texto, mas uma *persona*, com características únicas, fruto do processo vivenciado pelo ator. Portanto, alguns elementos podem ser enumerados como detonadores do processo criativo do ator e como parte integrante da ação dramática desenvolvida por este na cena: o impulso transformador, a partir do objetivo da texto, gera a necessidade de investigação e uma atitude criativa e dinâmica que busca a experiência que o texto possa despertar e novamente, se tornar agente motivador para o ator. Quando Stanislavski nos enuncia o sentido de ação, destaca a necessidade de se observar a linha transversal do texto para compreender o pensamento o o objetivo do autor, mas sobretudo, entender através de uma série de ações fundamentais, a trajetória humana da personagem. Ao explicar à si mesmo a causa de uma determinada conduta humana, o ator pode começar à assimilá-la. Stanislavski costumava sugerir aos seus alunos que pensassem em pequenos episódios de suas próprias vidas, não no sentido de se deter apenas aos pequenos acontecimentos, mas no sentido de compreender os fatos principais resultantes desta série de ações. O objetivo era buscar entender relações de causa e efeito, permitindo desta forma, assimilar com mais profundidade a totalidade de um dado acontecimento da vida e entender as relações resultantes e influências comportamentais que estavam presentes naquele momento (Knébel, 2000, p. 43,44).

A partir destas reflexões, retornamos ao espetáculo Masurca Fogo, buscando traçar alguns paralelos entre as proposições stanislavskianas e o processo criativo Bauschiano. Observamos que o considerado “motor” criativo da ação, para Stanislavski, considera a motivação do ator em compreender uma curva de ações humanas para num segundo momento, ao explicar para si mesmo o sentido destas ações, o ator possa apreender e se identificar com o universo da personagem. Bausch, ao

solicitar aos seus bailarinos a investigação de pequenas histórias pessoais, acontecimentos e ações de sua vida cotidiana, busca um caminho semelhante ao indicado por Stanislawski, porém com um objetivo contrário em relação ao resultado da construção estética. Ao romper com a busca de unidade e harmonia estética, Bausch sintomatiza a pós-modernidade. A idéia da busca de unidade para a percepção coletiva da obra dramática cai por terra, o texto não se inscreve mais na platéia, no sentido de solucionar e/ou se identificar com as contradições da obra. A questão agora é a linguagem, os papéis se configuram constantemente por meio do outro. Conforme Ingrid Dormien Koudela, Bausch busca encenar a fissura entre corpo e papel social, que é experienciada e demonstrada através do corpo dos bailarinos-atores. Neste caso:

A teatralidade é composta por duas partes: uma privilegia a *performance* e a outra a representação simbólica. A primeira se origina na atuação do sujeito do dançarino-ator, permitindo-lhe manifestar seus desejos; a última inscreve o sujeito do atuante em leis e códigos estéticos – expressos no plano do simbólico. A teatralidade nasce do jogo entre esses dois pólos. (Koudela, 2001, p.23).

Em Masurca Fogo, deixando de lado um pouco a estrutura de coro que tornou-se uma marca do espetáculo bauschiano, Bausch apresenta solos individuais de corpos contra as rochas que formam o cenário, num movimento de fusão entre as imagens projetadas sobre os espaços cenográficos. Bailarinas sobre as rochas, vestidas de banhistas, uma bailarina que dança sozinha, homens que se entretêm com um jogo barulhento sobre uma mesa, tudo aparentemente dissociado em pequenas ações. Mas as ações recorrentes e pequenas, somadas à dimensão de amplitude do espaço criam um jogo de interação onde as ações começam a criar significações mutáveis, e isto se dá através da sua técnica de repetição. Devemos considerar que os sentido fragmentado

que Bausch atribui às ações se estendem às ações físicas, verbais ou àquilo que Stanislavski enunciou como sentido transversal da ação no texto. As ações são apresentadas, estranhadas em seu contexto, destituídas de sentido original e depois reconfiguradas em novas significações. Um universo curiosamente harmônico emerge de relações humanas tensas, como entre homens e mulheres, tema recorrente na obra da diretora. As motivações, a busca da compreensão das ações e de seu sentido temático, não mais transversal em toda a obra cênica, como enunciou Stanislavski, mas profundamente humana, através da investigação dos próprios atores-bailarinos e da diretora, atribuem sentido e relativizam as ações humanas aos olhos dos espectadores, que recriam sentidos diversos, participam do jogo proposto, que atinge seu clímax (???) com a entrada impactante de um elefante marinho em cena. Absurdo? O insólito abre espaço para o jogo lúdico, onde o convite à criatividade e à imaginação é o limite.

Bibliografia:

Knébel, Maria Ósipovna. **La palabra em la creación actoral**. Madrid: Editora Fundamentos, 2000. (2ª. Edição).

Koudela, Ingrid Dormien. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

Bibliografia: (artigos em periódicos eletrônicos)

Estado de São Paulo, O. **Pina Bausch põe SP na sua rota revolucionária**. Artigo. 10 de Dezembro de 2000, 12:55 . Online.
<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2000/not20001210p4844.htm>

Fazenda, Maria José. **Harmonia e leveza triunfantes**. Crítica de dança publicada no jornal *Público*, 13 de Maio de 1998. Online.Site: http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/Programacao/Danca/Documents/bausch_programa.pdf

Fernandes, Ciane. **A dança teatro de Pina Bausch: redançando a história corporal**. Artigo. IN: O Percevejo Online, Ano VII – nº 7 – 1999. site: <http://www.unirio.br/opercevejoonline/7/artigos/4/artigo4.htm>.

