

SE FAÇO TEATRO OU DANÇA? UMA COMPLEXA CARTOGRAFIA DA ANAMORFOSE PINABAUSCHIANA

Prof. Doutoranda Laise Tavares Padilha Bezerra
(UFRN –pós-graduanda) (UFPB –docente)
Maria da Conceição Almeida
(UFRN-docente)
GRECOM – UFRN
LAECOS -UFPB

Resumo: Esta pesquisa objetiva desenvolver uma reflexão epistemológica do conceito da dança-teatro e da estética que a configura. O Recurso Metodológico utilizado foi o Método Complexo. Nesse sentido destacamos que as produções sobre a Dança-teatro vêm contribuindo para instaurar um debate na área das Artes, do corpo, da Educação Física, da psicanálise e podem contribuir para pensarmos a construção epistemológica de seus conceitos. A Dança-teatro de Pina Bausch operou por uma quebra de fronteiras entre as disciplinas, configurando-se como um mapa complexo e inacabado. Para ampliarmos nossas reflexões nos aproximamos do conceito de anamorfose do qual Lévi-Strauss faz uso em sua reflexão sobre o mito.

Palavras-Chave: Dança-teatro, estética e anamorfose.

NOTAS INICIAIS

Entre a nostalgia, o perfeccionismo, o medo e a ousadia, a alemã Pina Bausch, desenvolveu uma reviravolta no mundo da dança na década de 70 ao buscar outras fontes de expressão para seus espetáculos que vão para além dos conceitos e movimentos da linguagem da dança técnica pré-estabelecidos da época (BENTIVOGLIO, 1994). Nesse contexto, permeando um universo “quiasmótico”, sua Dança-teatro fala da vida, daquilo que nos move, e, como um alerquim, sua dança-teatro articula de forma interdisciplinar diferentes estilos de dança e outras técnicas.

Com um estilo original e intrigante, as obras de Pina Bausch são inconfundíveis e semearam uma interessante fusão entre a tradição da dança expressionista alemã e a dança pós-moderna americana (SILVA, 2004). Aluna de Kurt Jooss, sua obra afirmou-se nos anos oitenta.

Foi na década de oitenta, também conhecida como a era do bricolage, em que houve um afastamento da dança como elemento prioritário, e buscou-se em técnicas como mímica, acrobacias, canto, um enriquecimento para as performances. Essa época

pode ainda ser denominada de era da interdisciplinaridade e da ousadia na experimentação (SILVA, 2004).

Partindo desse pensamento, o presente artigo pretende desenvolver uma reflexão epistemológica do conceito da dança-teatro e da estética que a configura. Para dar impulso as nossas discussões operamos pelo Método Complexo, assim, com relação a nossa trajetória metodológica, acreditamos ser pertinente inicialmente a compreensão de método e metodologia, assim recorreremos aos desenhos de Morin (1996), que em suas proposições o método é entendido como disciplina do pensamento, algo que deve ajudar a qualquer um a elaborar suas estratégia cognitiva, situando e contextualizando suas informações, conhecimentos e decisões, tornando-o apto para enfrentar o desafio onipresente da complexidade.

Nessa perspectiva, o método não é um conjunto de receitas eficazes para chegar a um resultado previsto, ou um conjunto de regras permanentes, passíveis de serem seguidas mecanicamente, nem tão pouco refere-se a uma equivalência entre método e programa. O método do qual falamos também não é aquele criado por Descartes em sua busca incansável pelas certezas estabelecidas e ordenadas. No entanto, não queremos anular aqui a existência ou a aplicabilidade deste método programa, mas é possível pensarmos numa outra compreensão de método, em que a desarmonia, a perplexidade, o acaso, a estratégia, o erro, a criação, ou melhor, a reinvenção, surgem durante o caminhar, o método não estaria dado, acabado, mas em constante construção e desconstrução.

O método seria então um ensaio, um caminho, uma travessia “que se desdobra meio a tensão entre a fixação e a vertigem” (MORIN, 2003, p. 19). Não queremos propor aqui uma desordem catastrófica desordenada e desorganizada, mas que na experiência da catástrofe e desordem existem estratégias, embora abertas, que não “dissimulam a sua própria errância, mas que não renunciam a captar a verdade fugaz de sua experiência” (MORIN, 2003, p. 19).

Morin (2003, p. 29) questiona o método como programa e propõe o método como estratégia, em suas palavras:

O programa constitui uma organização predeterminada pela ação. A estratégia encontra recursos, faz contornos, realiza investimentos e desvios. O programa efetua a repetição do mesmo no mesmo, ou seja,

necessita de condições estáveis para a sua execução. A estratégia é aberta, evolutiva, enfrenta o imprevisto, o novo.

Assim o método se desprende ao longo de todo o processo, já as metodologias servem de guia para as investigações. Destacamos ainda que o texto encontra-se estruturado em 3 momentos.

TECENDO CONCEITOS: UM OLHAR SOBRE AS CONCEPÇÕES DE DANÇA-TEATRO.

A Dança-teatro, aqui compreendida como uma das manifestações possíveis da Dança Contemporânea (NAVAS, 1999), teve como um de seus grandes expoentes o processo criativo da alemã Pina Bausch, que redimensionou o fazer artístico ao propor um processo de criação com luz na fragmentação e na repetição exaustiva, esta é usada como forma de desarranjar as construções gestuais da técnica ou da própria sociedade (FERNANDES, 2007). Além de Pina Bausch, são também alemães e dessa mesma linha de pensamento os coreógrafos Suzanne Linke, Johann Kresnic e Reinhild Hoffmann.

Mergulhando sobre as produções de Pina Bausch e no seu movimento de transcrição do teatro com a Dança, destacamos o pensamento de Marfuz ao comentar que:

A dança-teatro de Pina Bausch é um processo complexo, permeado de paradoxos que se lançam inteligentemente no palco e na platéia, ou seja, um desafio aos atores, mas principalmente aos espectadores; é um resultado cênico que valoriza o processo de construção, ao mesmo tempo em que desnuda; assume o teatro, mas para criticar certas formas de teatro (o realista, por exemplo); reconhece-se como dança, mas deixa pistas suficientes para que se possa traduzir a dança como teatro (MARFUZ, 1999, apud SILVA, 2004, p. 123).

Da palavra ao movimento, do gesto contemporâneo ao abstrato, com um conteúdo marcadamente psicológico, e partindo de cenas que reconstrói experiências reais dos dançarinos, a dança de Pina Bausch tematiza a condição humana. Com uma

estrutura narrativa episódica, características dessa arte contemporânea que se afirma cada vez mais em nossa sociedade, essa arrebatadora sílfide lírica, denominação dada a Pina Bausch por Arnd Wesseman em um Dossiê dedicado à coreógrafa na revista Obscena em 2008, primou por uma dança que vai além da combinação de passos construídos e de sua realização virtuosa, uma dança etérea que se re-configura a cada instante, podendo ser também chamada de remasterizadora.

Destacamos também que para Arnd Wesseman a concepção da dança-teatro de Pina Bausch surge quando a mesma chega ao Wuppertal, e posteriormente alarga-se para o mundo, em suas palavras a dança-teatro:

É dança no teatro. É dança que não existe para a música nem para a tradição clássica da Dance d'école, que não segue qualquer fim absoluto neo-clássico, mas que é aquilo que o teatro deve, sobretudo, ser: a arte do instante. É agora, aqui e algo que provém destes corpos, destas pessoas que estão ali à frente, espalhadas pelo palco. Dançarinos como pessoas – esta foi a sua maior revolução. Lendários são os seus ensaios em que coloca milhares de perguntas aos dançarinos, algumas mesmo muito pessoais, às quais se seguem centenas de propostas de improvisação de forma a trazer os próprios dançarinos para a peça. Ela quer o coração deles, as suas personalidades fortes, reduzindo o seu próprio espaço a uma instância estética de regulação última. Mas o Teatro-dançado não é um aparente laissez-faire, antes pelo contrário, ele é a força da personalidade dos dançarinos – a auto-afirmação do dançarino contra os actores, os músicos, os palhaços, as vedetas e também os comissários, os políticos e todos os que de bom grado apenas se digladiam por um lugar no palco.

Outra característica que tem marcado suas produções e que contribui para a discussão epistemológica da configuração do conceito da dança-teatro, consiste nas relações que estabelece entre as suas dramaturgias coreográficas e a relação com a cidade.

Destacamos também a produção de Raimund Hoghe (1986), no livro “Pina Bausch: Histories de théâtre dansé”, ao iniciar seu livro citando um poema de Else Lasker-Schüler, para o autor nesse poema há relações estreitas com o trabalho de Pina Bausch, com seus temas e seus personagens:

Je veux aller vers l'infini/ pour revenir à moi-même / Déjà fleurit la colchique / de mon âme, / Peut-être est-il déjà trop tard pour revenir. / Oh, je meurs parmi vous ! / Vous qui m'étouffez avec vous-mêmes. / Je voudrais tendre autour de moi des fils / jusqu'à l'enchevêtrement ! Déconcertants. / vous égarant, / Pour fuir / vers moi-même (LASKER-SCHÜLER apud HOGHE, 1986, p. 7).

Corroboramos o pensamento de Hoghe (1986), uma vez que o poema descreve conceitualmente o que é a Dança-teatro de Pina Bausch, uma dança que vai até o infinito de cada bailarino, que desconstrói conceitos e desconcerta sentidos, uma dança que fala de amores impossíveis “como o que aparece em Arien”, uma dança que fala da busca por si mesmo, do extravasamento dos sentidos, do entrelaçamento dos corpos, uma dança que articula o desalento e o êxtase, uma dança do desnudamento.

Com elementos difusos, movimentos entrecortados e de uma circularidade suave, a dança-teatro nos “remete a uma outra linguagem: a dos silêncios, das lacunas, das reticências, dos sentidos corporais” (LIMA, 2008).

A ESTÉTICA DA DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH

Sua estética se define na incompletude e no inesperado, que permanecem no jogo de representações e não-representações (breves períodos de suspensão), nas ações simultâneas, nas contraposições e progressões. O corpo em Pina Bausch é inteligente, crítico, construtor, ambíguo e mutável. Em seu processo criativo não existem regras, nem predefinições, aliás, é exatamente contra esses sistemas de verdade que Pina Bausch cria sua dança. Seus bailarinos reconstroem e desestabilizam suas próprias histórias, interessada sempre ao que faz as pessoas se moverem e não como essas pessoas se movem.

Em seus balés não vislumbramos pernas esticadas, elásticas e velozes, que se movimentam sem parar dentro de uma determinada forma já codificada. Sua dança vai além do codificado, aliás, é uma dança descodificada, uma vez que parte do entendimento de que um movimento sempre é novo. Pina Bausch questiona constantemente seus bailarinos, buscando suas lembranças das experiências das viagens

de suas tournées, da infância, de como fazemos para ensinar algo. Dessa forma, o aprender em sua dança vai além do treinamento de exercícios específicos e leva em consideração a criação de um ambiente de aprendizagem que retoma continuamente a essência paradoxal do corpo e a reconstrução de sentidos vividos (PORPINO, 2006).

Nesse sentido, observa-se que a dança-teatro de Pina Bausch fez do paradoxo um meio de criação de movimentos, uma vez que em suas obras, nas palavras da autora: “pode sempre ver-se ao contrário” (GIL, 2004, p. 171). A multiplicação de pontos de vista é um elemento chave em suas obras, elas induzem a pensamentos que divergem, opõem-se ou contradizem-se. Nesse ínterim, em suas explorações tudo se passa no “entre”, assim, não podemos separar o que cabe a dança e o que cabe ao teatro (GIL, 2004).

Para compor suas performances Pina Bausch transita pelo inusitado, bombardeia seus bailarinos de questões que podem ser respondidas de diversas formas, verbal, gestual. Dentro de seu jogo de composições a coreógrafa joga com dois elementos essenciais: a fala e o gesto (FERNANDES, 2007).

Pina Bausch faz uso da repetição como método para inverter os efeitos convencionais atribuídos a mesma, em particular aqueles atraídos pela falsa idéia expressa pelo provérbio: *repetitio mater lectionis* (a repetição é mãe do aprendizado), e ainda, imbuídos da idéia de que qualquer processo de aprendizagem social formal implica em uma necessidade de uma disciplina baseada na repetição e regulada por uma organização e uma fragmentação temporal (FERNANDES, 2007). Assim, é através da disciplina repetitiva que observamos um disciplinamento dos corpos, e essa disciplinarização é uma das formas sociais que permeiam e dominam maneiras pessoais de percepção e expressão (FOUCAULT, 1998). É através da repetição que há um disciplinamento dos corpos para a utilidade e produtividade.

A repetição das estruturas coreográficas é tomada com transformação da forma, com a criação de novas sintaxes, com a invenção de novas estéticas. Uma escrita singular que coloca no mundo outros sentidos: lógicos e analógicos. Sentidos que problematizam a dicotomia entre razão e sensibilidade, entre o pensamento e o gesto (NÓBREGA, 2003, p. 140).

Pina Bausch, através do uso da repetição, expõe criticamente a relação de poder entre corpos individuais e a sociedade (FERNANDES, 2007). Assim, a repetição é criticada enquanto método de disciplinarização estabelecidas por relações sociais de poder.

Dentro de suas performances a repetição pode possibilitar a reconstrução de situações passadas e sua re-atualização no presente; bem como pode tornar-se um cenário para a experimentação, percepção e avaliação crítica da estrutura subliminar do espetáculo.

Em uma das cenas do espetáculo *Bandoneon* (1980), a coreógrafa expõe a idéia da repetição ligada ao erro, promovendo com isso o rompimento da convenção de que o aprendizado por repetição sempre deve transitar para levar à perfeição (FERNANDES, 2007).

No mesmo espetáculo, a repetição expõe a dor implícita na disciplina e no treinamento corporal, esses são verdadeiros “rituais do absurdo”, dolorosos atos de autocontrole e adestramento. Dentro desse contexto, Pina Bausch faz uso da repetição para expor essa natureza controladora e do outro lado o reprimido corpo em sofrimento (FERNANDES, 2007). As estruturas das disciplinas desenvolvidas no século XVII e XVIII, que são muito bem descritas por Foucault (1998), podem nos possibilitar muito bem a imagem do processo de disciplinarização dos corpos.

Observa-se ainda uma crítica realizada pela coreógrafa ao método da repetição, quando o mesmo restringe-se a pura e simples reprodução de um gesto sem acrescentar nenhum material pessoal (FERNANDES, 2007). Para a mesma, a repetição deve levar à criação, não se contentando com a simples e mecânica reprodução.

Diante desse olhar sobre a estética da dança-teatro, e da aproximação com os conceitos desenvolvidos durante os primeiros momentos desse artigo, acreditamos que podemos pensar que a dança-teatro vive numa zona quiasmótica, de indefinição. A própria Pina Bausch ao ser questionada se faz dança ou teatro, respondia: “É uma questão que nunca coloco a mim própria” (BENTIVOGLIO, 1994, p. 13). Para a artista a interdisciplinaridade entre dança e teatro estava clara, tão clara que em seus jogos de movimento dançantes, cantados e falados recorria a uma espécie de anamorfose da dança e do teatro, assim como fez Lévi-Strauss (2008) ao aplicar os princípios da anamorfose nos mitos.

A anamorfose consiste em deformar a imagem, até o seu desaparecimento, mas de maneira tal que ela se redireciona, quando observada de um ponto de vista determinado. Não se trata de uma deformação pura e simples, mas de uma aplicação particular e rigorosa das leis da perspectiva (WERNECK, 2002, p.60).

São aberrações nos dois sentidos do termo: sugerem um extravio, uma desordem da razão, e, ao mesmo tempo, um fenômeno ótico, que tem por efeito fazer ver os corpos celestes em um lugar e em uma direção onde eles não se encontram verdadeiramente. Elas correspondem ao mundo das aparências, e possuem inegável faculdade de transfiguração (WERNECK, 2002, p.60).

Assim, acreditamos que Pina Bausch desenvolveu no movimento de articulação entre dança e teatro um exercício de anamorfose, ao deformar de tal forma essas manifestações propondo seu imbricamento. No entanto essa articulação ainda permanece em uma zona de indefinição, no sentido em que não se pode dizer que é dança ou que é teatro, mas se vê a dança e o teatro imbricados. Pensamos que esse movimento de articulação é possível na medida em que apesar da deformação tanto o teatro como a dança guardam sua substância inicial, assim não deixam de existir como tal. Houve uma deformação do teatro, assim como houve uma deformação da dança, mas partindo do respeito a esse princípio de conservação, como ocorre na matéria mítica, a substância inicial permanece.

Acreditamos que o exemplo reflexo do espelho deformante utilizado por Lévi-Strauss em suas incursões sobre o mito, pode ser interessante para pensarmos o movimento da anamorfose Pinabauschiana para a dança-teatro. Ao construir uma câmara de espelhos, um aparelho óptico para observar o mito, assim como na óptica:

Uma imagem é percebida exatamente através de uma abertura adequada. Mas, se esta se estreita, a imagem torna-se confusa e de difícil percepção. Quando a abertura se reduz a um ponto, entretanto, isto é, quando a comunicação tende a desaparecer, a imagem se inverte e retoma sua nitidez (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 24).

Acreditamos ser dessa forma como se opera a articulação entre dança e teatro, um jogo de anamorfoses que torna instáveis seus limites e transitórias suas formas, sem destruí-las por completo, e esse é também um dos motivos pelo qual a definição fechada da dança-teatro seja difícil. No entanto podemos afirmar que nesse jogo do qual a dança

e o teatro fazem parte, busca-se sempre outras possibilidades possíveis. A cada exploração, novas formas, novos desenhos, novas provocações.

REFERÊNCIAS

BENTIVOGLIO, Leonetta. **O teatro de Pina Bausch**. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian, 1994.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Hucitec, 2007.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1998.

GIL, J. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: iluminuras, 2004.

HOUGE, Raimund. **Pina Bausch: histories de theatre danse**. Paris: LARCH, 1987.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **ANTROPOLOGIA ESTRUTURAL**. Cosac-Naify, 2008.

LIMA, Carla Andréa Silva. **O Angst Theater de Pina Bausch: articulações entre vazio, pulsão e corpo**, 2008.

MORIN, E. **O problema epistemológico da complexidade**. Lisboa: publicações Europa-América, 1996.

MORIN, E; CIURAMA, E. R. ; MOTTA, R. D. **Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem pelo erro e incerteza humana**, 2003.

NAVAS, C. **Dança e mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França**. São Paulo: Hucitec, 1999.

NÓBREGA, T. P. da. **Corpos do Tango: reflexões sobre gestos e cultura de movimento**. In: LUCENA, R. de L; SOUZA, E. F (Org). *Educação Física, esporte e sociedade*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética**. Natal: Edufrn, 2006.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2004.

WERNECK, Mariza. **Claude Lévi-Strauss e as anamorfoses do mito**. IN: *Revista Margem* n.16, dezembro, 2002.

WESSEMAN, Arnd. **As questões de Pina Bausch**. IN: *Obscena: revista de artes performativas*. Portugal, abril- maio, 2008. Disponível em: <<http://www.revistaobscena.com>>. Acesso em: 22 janeiro, 2009.