

Bausch e Brecht: a Dança-Teatro e o Drama Épico

Betti Grebler¹

A coreógrafa alemã Pina Bausch assimilou procedimentos da tradição teatral para forjar a sua *tanztheater*, uma corrente de dança que a partir dos anos 80 redefiniu mundialmente a arte da Dança Contemporânea para além das formas convencionais de sua representação coreográfica. Sua obra também ilustra muitos dos aspectos conceituais desenvolvidos pelo Drama Épico de seu compatriota Bertolt Brecht. Como ele, Bausch assumiu o engajamento de seu trabalho criativo com temas que se relacionam com a condição sócio-política do homem contemporâneo.

Contudo, onde o criador do Drama Épico aponta para a exposição das estruturas de poder que perpetuam o empobrecimento material das classes populares, Bausch focaliza o empobrecimento espiritual que assola o homem contemporâneo de um modo geral. Os personagens de Bausch vivem a solidão que a vida urbana implica, em sua configuração espacial limitada, desprovida de natureza, inóspita, onde os indivíduos são submetidos a estruturas sociais anacrônicas que os impedem de estabelecer vínculos sociais significativos.

Brecht formulou seu teatro em oposição aos preceitos instaurados pelo drama neoclássico, que abusava da identificação psicológica (*katharsis*) entre ator, personagem e espectador. Ele aperfeiçoou técnicas de encenação existentes para fundar o Teatro Épico, caracterizado sobretudo como um projeto estético-político, cuja intenção é confrontar o público para fazê-lo questionar-se sobre a razão de ser das coisas. Brecht deseja que o espectador ‘se estranhe’ em relação à sua própria vida para que seja capaz de produzir atitudes transformadoras para si e para a sociedade.

O termo ‘épico’ traduz um gênero literário narrativo que favorece, por sua vez, o distanciamento almejado por Brecht. Segundo Benjamin,

[...] a arte do teatro épico é muito mais a de provocar o espanto ao invés da empatia. Expressando isso numa fórmula: ao invés de identificar com o herói, o público deve, muito mais aprender a se admirar das relações em que vive” (1985, p. 215).

¹ UFBA - Docente

No Drama Épico as práticas que provocam o espanto explicado por Benjamim e que propiciam o distanciamento envolvem recursos literários, (tais como a ironia, a paródia e o investimento na dimensão de comicidade das situações), assim como aspectos cênicos e musicais (a música freqüentemente é utilizada como recurso de interrupção da naturalidade e de inserção do comentário). Rosenfeld esclarece que a estratégia da épica brechtiana faz uso de:

[...] projeções de jornais cinematográficos, locutores, perguntas do público dirigidas ao palco, alocações e apelos dirigidos ao público, comentários das mais variada espécie que criam um horizonte bem mais amplo que o dos personagens, o abandono dos papéis pelos atores que passam a criticar a peça e a discutir vivamente problemas pessoais, ensaios da peça que se verificam durante a apresentação da própria peça, etc. (ROSENFELD, 2000, p. 129).

Esses procedimentos são empregados na obra de Bausch, onde podemos perceber as influências do Teatro Épico de vários modos: na teatralização e literalização da cena (vozes gravadas, uso de microfones, cartazes), no uso do cenário anti-ilusionista que não apóia nem explica a cena (o palco alienado por materiais orgânicos), na abordagem do ator distanciado do personagem, (o bailarino é seu próprio personagem, mas ainda assim, um personagem representado), na inclusão do personagem do mestre de cerimônia (na peça *1980*, o papel da intérprete Meryl Tankard).

Mas, além de refletir as influências do Teatro Épico, Bausch logra ainda uma espécie de atualização de suas práticas de um modo totalmente imprevisível, ou seja, através de uma narrativa construída corporalmente:

No processo artístico e pedagógico da dança-teatro, o método épico é combinado com a sensorialidade das imagens corporais, dos gestos e movimentos e seus efeitos sobre os espectadores. Dessa forma, a dança-teatro representa um Brecht pós-moderno - uma combinação entre a intelectualidade e a sensorialidade? (KOUDELA, 2001, p. 24).

Em Bausch reconhecemos o realismo *brechteano*, não apenas nas escolhas temáticas, mas também em seu interesse pela descrição de pessoas comuns, como o são, em sua maior parte, os personagens do Drama Épico. A influência de Brecht na *tanztheater* pode ser percebida também na opção de Bausch pelo espaço do palco sem a quarta parede. Seus intérpretes se dirigem ao público e se colocam na mesma posição

intermediária que os atores do Drama Épico, entre o personagem e o ator. Mesmo que os atores de Bausch sejam seus próprios personagens, ainda assim eles praticam o distanciamento na medida em que narram ao público um personagem. Rosenfeld (2000) afirma “[...] que o próprio fato de direcionar-se explicitamente ao público já interrompe o diálogo entre os personagens, o que interrompe a ilusão teatral, condenada por Brecht” (p. 56).

Corpo simbólico e a invenção de uma forma espetacular

A *tanztheater* de Bausch busca a construção de um mundo cênico que se mistura com a realidade, e para tanto, aborda o corpo (um objeto reconhecidamente socializado) como o lugar privilegiado de onde se pode observar a humanidade. Do corpo emanam as narrativas que conduzirão o roteiro da montagem. Segundo Baxmann (1990) Bausch visa o corpo na perspectiva de um ‘constructo cultural’. Assim, a *tanztheater* bauscheana se move na direção da descoberta de corpos inscritos na realidade de um contexto sócio-político contemporâneo. Fernandes (2000) nos lembra que o corpo do sujeito é ao mesmo tempo um corpo individual e um corpo coletivo “[...] uma construção em nível psicofísico, constantemente permeada e controlada por repetitivas normas de disciplina em meio a relações sociais de poder (p. 25).

Para explorar cenicamente o que Baxmann (1990) considera como a capacidade do corpo em demonstrar os condicionamentos da sociedade e da cultura, Bausch intuiu a teatralidade como meio de acesso aos temas contemporâneos e que para falar deles, não poderia fazê-lo através de um vocabulário de movimento codificado. Ela não poderia usar apenas os movimentos da tradição da técnica da dança, pois qualquer vocabulário de movimento seria limitado. Se o objetivo era deixar falar o indivíduo, tudo teria de ser permitido. O esforço de abrir as comportas da memória não seria recompensado se feito apenas para submetê-la a um gestual codificado. Foi necessário experimentar outros meios e ela então fez uso das possibilidades oferecidas pelo repertório processual teatral. Era preciso criar novas estratégias de produção, inventar uma outra técnica ou técnicas, experimentar e refazer os conceitos coreográficos.

O corpo, antes percebido pela Dança Moderna como possibilidade de um discurso psíquico, torna-se na Dança-Teatro um campo de leitura do discurso cultural e de seus modos de inscrição na vida social privada e coletiva. A Dança-Teatro já não deseja apenas expressar uma subjetividade, ou encontrar um ‘movimento autêntico’, pois “[...] reconhece que uma gestualidade primordial já está perdida para o indivíduo a partir de

seu nascimento, quando seu corpo começa a se deixar inscrever pelas estruturas do poder mediadas pela família e pela sociedade”(GREBLER, 2006, p. 140).

Deste modo, os condicionamentos sociais são vistos na ótica da fixação dos papéis sexuais: o corpo se torna o lugar onde os condicionamentos se inscrevem, assim como as possíveis reações às restrições impostas pelos mesmos condicionamentos.

Por esse viés, Bausch fundamenta os debates que se instalam no espaço do teatro, à moda do Teatro Fórum formulado por Brecht, no qual pode se discutir os papéis sexuais, questionar a exploração entre os homens, a submissão feminina, o machismo e a educação.

A Dança-Teatro e a invenção de um processo.

Bausch criou um método original de perguntas aleatórias que iniciam seu processo de criação com os intérpretes. As perguntas puxam o fio da memória e conseqüentemente promovem o acesso às histórias da vida pessoal dos bailarinos. Afinal de contas, eles são personagens que habitam as cidades do mundo contemporâneo globalizado. Eles constituem uma amostragem da composição étnica do mundo atual, e por isso tornam-se sujeito e objeto da pesquisa e da criação artística da *tanztheater*.

Em um de seus processos de criação vemos Bausch pedir ao grupo que narre algum tipo de acontecimento de seu passado. Neste contexto percebemos sua utilização da *sense memory*, um método de treinamento para atores, sistematizado por Stanislavski, e que foi devidamente contestado por Brecht, dentre outros. Contudo, no uso que faz deste recurso, ela não visa a produção do efeito de naturalidade da composição da personagem nem a obtenção de um suporte da atuação convincente, caso das escolas mais ligadas à influência de Stanislavski.

Mas Bausch não se utiliza destas informações do background biográfico do dançarino para provocar a empatia do espectador. Ela usa o material para coletar respostas e reações que não são apenas verbais, mas principalmente corporais. Portanto, ela não se afasta de Brecht, porque como ele, o que a interessa não é o quadro psicológico e emocional que este processo eventualmente suscita no indivíduo, mas sim a estruturação narrativa do fato lembrado e narrado à distância. Quando um bailarino responde as perguntas de Bausch, ele traz sua vida pessoal para o processo de criação, mas o faz de um modo narrativo, ou seja, ele concede à sua rememoração uma

dimensão épica de suas experiências. Na criação coreográfica de Bausch, as lembranças do passado e suas narrações começam a gerar movimentos, posturas corporais, gestos, expressões, que colocam a nu situações e personagens, e que trazem à tona situações proveitosas ao estudo sociológico, como queria Brecht.

Além disto, Bausch questiona os processos tradicionais da criação coreográfica, que não mais se apresenta em suas formas conhecidas, onde o coreógrafo sobrepõe seu corpo ao corpo do bailarino, ensinando-o a copiar movimentos. Em registros do trabalho de Bausch com seu elenco, não reconhecemos o ensaio de uma companhia de dança convencional. Os bailarinos não usam maiôs, *collants*, sapatilhas, nem realizam passos e rotinas da técnica da dança. Eles conversam, experimentam movimentos e usam a voz, falam e cantam, improvisam e seguem indicações verbais para fabricar pequenos ensaios que serão editados quase que cinematograficamente.

A Encenação da Dança-Teatro

O espanto que Brecht instaura com seus procedimentos de construção do espaço físico e das técnicas dramáticas são reiterados no modelo de representação coreográfica da *tanztheater* e com a mesma intenção de favorecer o pensamento dialético e a revisão de posições estabelecidas. Nela, nos defrontamos com os mesmos efeitos de contrariedade e de suspensão da normalidade no que se refere ao espetáculo. Pina Bausch preenche seu mundo de um mobiliário mais do que familiar, com mesas, cadeiras, pianos, sofás, e cobre o chão de terra, folhas, grama e água, de modo a saturar o espaço da representação.

Além de surpreender seus espectadores com a adoção de objetos e de materiais orgânicos dispostos em toda a extensão do solo, onde deveria estar colocado o habitual linóleo, Bausch impede que seus bailarinos possam realizar quase todos os movimentos do vocabulário técnico tradicional da dança, visto que o chão não oferece apoio, pelo contrário, desafia constantemente sua estabilidade.

Na encenação de suas peças, Bausch elabora uma colagem de pequenas narrativas que são seguidamente interrompidas em sua continuidade, e onde as diferentes linguagens artísticas (a música, o teatro e a dança, o circo, a mímica) têm valor independente, como pregava Brecht. Aí também a música é seguidamente adotada como um recurso independente e não subsidiário do movimento coreográfico ou da ênfase narrativa, assim como no modelo épico. Não raro, o uso da música funciona como pano de fundo ou citação. Canções antigas, impregnadas no imaginário coletivo são utilizadas nas peças de Bausch (como as canções populares), no acompanhamento de movimentos

sofisticados; ou então, são músicas clássicas que seguem os movimentos utilitários, como caminhar ou correr; ou ainda, músicas folclóricas ou populares, deslocadas de sua ambientação ou local habitual (em emissões de rádio, da televisão, ou em bares).

Antes de Bausch, esse modo de utilizar a música era impensável pois a tradição da Dança Moderna e Contemporânea pregava a encomenda de trilhas sonoras originais para seus concertos, ou apenas utilizavam músicas clássicas.

Repetição e Distanciamento

Assimilando procedimentos teatrais Pina Bausch conseguiu equilibrar e fundir, de modo ousado, a tradição da dança moderna alemã, as estratégias da dança pós-moderna americana, passando pelos desenvolvimentos das artes visuais e das artes da performance: neste complexo estilístico, a repetição é a estratégia que mais fortemente propicia, na *tanztheater* bauscheana, o efeito de distanciamento. Fernandes (2002) esclarece os vários modos dessa repetição: obsessiva (a exata repetição de uma seqüência de movimentos), alterada (a repetição de cenas com leves alterações), intermitente (a repetição de cenas em contextos diferentes) e por último, a de longo alcance (a repetição de cenas anteriormente apresentadas, de modo simultâneo).

É principalmente através da repetição obsessiva (uma estratégia que ela soube reinventar tão bem, a ponto de torná-la sua própria marca registrada) que o estranhamento se revela na *tanztheater* de Bausch. As repetições se sucedem sem pressa, podendo durar até cerca de 15 minutos. Contudo ao invés de se esgotarem na capacidade de significação ou instaurarem apenas a monotonia, elas nos conduzem ao paroxismo do desdobramento de imagens e sentidos que estimulam as estruturas da percepção de modo a alimentar o desejo do espectador de criar um sentido novo para aquilo que vê.

Assim como o efeito V, a repetição fornece o tempo necessário ao espectador para que ele pense naquilo que vê: as ações são primeiramente reconhecidas em seu aspecto visual, apreciadas por suas qualidades dinâmicas, cinestésicas, mas ao se sucederem, entretanto, eles começam a permitir que o espectador use o tempo para refletir criticamente sobre as situações apresentadas. Este é o momento supremo do efeito do distanciamento, quando o espectador consegue fazer as mais diversas associações, lembrar-se de fatos pessoais correlatos às situações demonstradas e relembrar experiências vividas para criar sua própria interpretação da obra. Nas coreografias de Bausch não há ordenamento linear ou referências a um sentido específico: assim como no teatro épico, as cenas não são desenvolvidas numa linha contínua, ao invés disto,

progridem através de saltos diegéticos, isto é, golpes de descontinuidade no fluxo da narração. Muitos comentadores concordam que a Dança-Teatro não induz a uma interpretação única, mas “... substitui o sentido auto-suficiente por outro construído segundo as referências prévias do espectador” (CANTON, 1994, p.177).

A ilustração de como a repetição se oferece ao estranhamento pode ser exemplificada pela peça de Bausch, **Barba Azul**. Numa cena em que aparece um casal, vemos um homem sentado atrás de uma mala colocada horizontalmente sobre um banco, tendo apenas a parte superior de seu corpo aparece de frontalmente, enquanto a mulher está ajoelhada à sua frente e de costas para o público. Dela, podemos ver apenas a mão e a parte posterior de sua cabeça. A mão da mulher sobe, rastreando o peito do homem, até alcançar seu rosto. Ele, por sua vez, a retira, empurrando a cabeça da mulher para baixo, com violência. Assim, ela desaparece atrás da mala, mas ressurgue, de súbito, galgando novamente com sua mão o corpo do homem, num movimento nervoso, percorrendo mais uma vez seu corpo, na direção do rosto, se grudando nele, e fazendo com que ele aja bruscamente, mais uma vez. A repetição acumula-se num nível obsessivo, encenada exatamente do mesmo modo por vários minutos.

Como já dissemos, o tempo empregado pela cena na repetição vai estabelecendo a sensação do distanciamento épico, ou seja, vai instaurando o espaço necessário para que possamos refletir de modo crítico sobre a situação representada. Não percebemos exatamente quando o estranhamento começa a se instalar, mas os pensamentos começam a se suceder, com novos sentimentos que a repetição cena nos traz.

As perguntas que nos fazemos começam a mudar inadvertidamente. Do ponto de vista dos conteúdos que associamos a esta cena, o que no começo era entendido apenas como uma relação de dominação masculina, vai cedendo espaço a outros pensamentos. Aos poucos, começamos a ver não apenas a violência do mais forte sobre o mais fraco, mas, ao invés disto, um sentido de oposição, quase prosaica, entre o homem e a mulher. Vamos nos dando conta da insistência da mulher em repetir o gesto, o que agora nos sugere uma atitude de provocação de sua parte. Começamos a perceber que na relação com o homem, seu papel envolve também um certo poder, e começamos a questionar quem é realmente o mais forte: aquele que reage, ou aquele que insiste em provocar aquela reação?

No decorrer das repetições, começamos a pensar que ambos são prisioneiros de um padrão comportamental, e sentimos até mesmo uma certa compaixão por ambos. Mais adiante, nossa atenção báscula novamente, ela agora tende a compreender a situação do

personagem masculino: sua reação parece demonstrar agora demonstra uma certa vulnerabilidade onde antes denotava-se apenas um suposto poder masculino sobre a figura feminina. A força física parece ser apenas um último recurso mas, a repetição do gesto demonstra sua ineficácia, expõe sua fragilidade sob a forma de uma reação automatizada. Desse modo, o personagem que antes era visto como sendo o opressor na cena anterior, se transforma agora num personagem vulnerável, quase patético.

Começamos então a pensar que a mulher também o está submetendo a seu poder (a certa altura, ela parece inclusive divertir-se com a sua impotência) e que, tanto quanto os homens, também as mulheres podem ser dominadoras, opressoras, possessivas, e que finalmente, ambos os sexos são prisioneiros de seus papéis sexuais, sociais e de suas estruturas psicológicas. Todos estes aspectos da associação de conteúdos que a recepção da obra de Bausch produz podem entendidos como uma manifestação da visão estereoscópica do teatro épico: isto que dizer que, sob a *verfremdung*, o espectador é conduzido a perceber uma mesma cena ou situação, sob uma multiplicidade de aspectos.

Paradoxalmente, as repetições de uma mesma imagem, em Pina Bausch, em vez de causar uma esperada monotonia, explode sob a forma de um fluxo renovado de associações. A repetição interrompe a continuidade da cena para se fixar em torno do mesmo assunto. Ela não permite que o espectador siga com a narrativa que seria natural para os espetáculos coreográficos.

A dança se torna um vinil arranhado que nos apanha de surpresa e nos prende no tempo. É esta suspensão no tempo que permite que nosso pensamento divague sobre aquele ponto, e é aí que a *tanztheater* vai trabalhar sobre nossa percepção: o tempo se esgarça e nos remete a uma espécie de estado alterado de consciência, quando duvidamos se aquilo que vemos corresponde mesmo ao que está sendo mostrado, e se deveríamos estar pensando, aquilo que estamos pensando.

Dança, Teatro e Dança-Teatro

Fazendo uso ostensivo das técnicas teatrais, Pina Bausch conseguiu ampliar as possibilidades expressivas do vocabulário gestual da dança. Por isso, inicialmente Bausch se afastou tanto da visão tradicional da Dança que seus espetáculos foram seguidamente questionados quanto ao seu pertencimento ao campo da dança, mas no final eles terminaram redefinindo o próprio campo da Dança Contemporânea. Hoje, ele é permeado pela visão poética que Bausch materializou através da formulação, tanto de um processo inovador de criação coreográfica, como de uma nova forma

espetacular que figura no território fronteira entre as artes da Dança e do Teatro. Ambas as artes estão presentes na sua composição, mas a Dança-Teatro possui uma lógica própria. Os movimentos que Bausch traz para a cena são oriundos de narrativas corporais construídas com o texto e que permitem a visibilidade de um outro tipo de movimento que não convocam nossa atenção por sua espetacularidade mas, sobretudo por sua engenhosa simplicidade.

O texto que incide sobre a dança não tem o papel informativo habitual, como o tem na forma teatral. São os movimentos do corpo coreografado que carregam a ênfase comunicativa, e por isso a Dança-Teatro é sempre dança, pois é o corpo em movimento que comunica, e não a palavra. O texto dramático propriamente dito, é veiculado pelo corpo, pelas suas capacidades de transmitir significado, e não pela dicção.

Pina Bausch e Bertolt Brecht podem não ter conseguido alcançar a meta utópica do teatro épico, ou seja, produzir a tão desejada mudança do *status quo* através do esclarecimento que conduziria os seres humanos a um mundo melhor, contudo, ambos conseguiram trazer à luz temas sociais importantes que antes não se encontravam presentes no âmbito das artes cênicas, ou pelo menos aí não estavam colocados de uma maneira tão concentrada.

Tanto quanto Brecht, Bausch soube forjar um trabalho engajado sem abrir mão da qualidade estética. Ambos conseguiram produzir com bastante êxito, cada um no seu campo, uma arte vigorosa de valor poético inquestionável, e que ainda se demonstrou capaz de propiciar o debate de temas difíceis da atualidade.

Através da colocação de novas propostas para a produção e a recepção do espetáculo teatral e coreográfico, Bausch e Brecht conseguiram inclusive renovar a relação entre o espectador e as Artes Cênicas.

Referências:

BAXMANN, Inge. Dance Theater: rebellion of the body, Theater of images and inquiry into the senses of the senses. **Ballet International**. Berlin, n. 1 (13), p. 55-61, janeiro de 1990.

BENJAMIN, Walter. O Que é o Teatro Épico (Trad. Flávio René Koethe). In: Koethe, F.(org.). **Walter Benjamin**: Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Atica, 1985. p. 202- 218.

CANTON, Kátia. **E o príncipe dançou...** o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea. Tradução Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro:** repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

GREBLER, Maria Albertina Silva. **Coreografias de Pina Bausch e Maguy Marin:** a teatralidade como fundamento de uma Dança Contemporânea. 310 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Univesidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na Pós-Modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva., 2000.

WHAT DO Pina Bausch and her dancers do in Wuppertal? Direção: Klaus Wildenhahn. Produção: Internationes. Berlim 1982. Videocassette (80 min.), son, cor.