

## OLHAR DANÇA-TEATRO: UMA PROPOSTA EM MOVIMENTO

Eliana Rodrigues Silva

Pós Doutora, Université de Paris 8

Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, UFBA

Teatro Alfa, setembro de 2009. Tanztheater Wuppertal, Pina Bausch. *Café Müller* (1978) e *Sagração da Primavera* (1975). Ao término do espetáculo, a sensação era de impacto emocional, provocado pela força da poesia em cena. Assim pareceu-me estar toda a plateia, que aplaudiu o espetáculo por longos 25 minutos. Assim permaneci por alguns dias, impactada emocionalmente. Quando foi possível racionalizar, comecei a perguntar-me de que forma poderia elaborar meu olhar para desenvolver uma possível análise do trabalho.

Inúmeras questões vieram à tona. O que quer dizer esta obra de arte? Qual a sua questão primordial? Como este trabalho me convida a pensar? O que desta obra fica comigo após assistir este espetáculo? Que categoria de molduras implícitas ou explícitas envolve essa criação? Que tipo de escolhas é proposto pela coreógrafa? Seria a obra de Bausch uma invenção ou uma descoberta? O que a torna tão impactante? Esta obra permite uma visualização do seu processo? Interessa à plateia saber do seu processo e o que diz a coreógrafa sobre sua obra? Essa obra se completa em si mesma ou se conclui na recepção? Sobretudo: como “organizar” meu olhar? Será possível fazer isso?

Analisar um trabalho de arte envolve, *a priori*, uma escolha de ponto de vista. Não há fórmulas a serem seguidas, mas categorias a partir das quais construir possíveis molduras de análise. Generalizações não são bem-vindas, mas sim especificidades. É preciso olhar cada obra na sua inconfundível singularidade, sobretudo neste momento em que muitas dramaturgias são possíveis. Hoje há imensa pluralidade de processos e produtos coreográficos que não se encaixam num único estilo, embora alguns rótulos se façam presentes como dança-teatro, teatro físico, teatro performático e tantos outros.

A crítica, como todo sistema de avaliação, é dinâmica, instável e adquire funções e conotações, conforme se modificam as próprias molduras temporárias da arte. Os padrões de relação que se formam entre crítica e criação estão diretamente relacionados

ao *zeitgeist* de um dado momento histórico e cultural. A obra de arte é criada e se estabelece refletindo o seu entorno cultural, porém o conhecimento sobre ela – a sua apreciação – pode se modificar com o passar do tempo. Hoje, é imperioso considerar que o discurso sobre a obra de arte não mais se atém a quem queira analisar a obra, mas se multiplica na palavra de coreógrafos, dramaturgos e intérpretes. Observando-se como o papel do dançarino sofreu modificações significativas nas últimas décadas, passando de mero repetidor para agente expressivo direto da criação, seu discurso crítico enriquece-se. No entanto, essa discussão de nenhum modo é homogênea.

De que forma então se poderia ligar alguns conceitos mais tradicionais da análise crítica, que bem serviram a décadas de criação coreográfica aos trabalhos de Dança-Teatro, levando-se em conta a sua riqueza expressiva e especificidade? Voltemos aos tópicos essenciais da análise crítica.

O verbete “crítica” origina-se no termo grego *kritiké*, da raiz etimológica *krimein* que pode significar ao mesmo tempo crise e processo de purificação. No Dicionário Novo Aurélio da Língua Portuguesa, define-se como:

...a arte ou faculdade de examinar e/ou julgar as obras do espírito, em particular as de caráter literário ou artístico... juízo, discernimento, critério... discussão de fatos históricos... apreciação minuciosa, julgamento... (FERREIRA, 1999:582).

Nessa definição, observam-se todas as operações que devem compor o processo de reflexão sobre a criação artística que são a descrição, a avaliação, a interpretação e a contextualização. Todas essas operações são importantes e imprescindíveis numa análise e a sua aplicação pode trazer à tona a face do criador bem como a essência da obra.

Cada obra de arte tem seu método único de criação e expressão, cada artista é um filtro pensante e atuante da realidade e do tempo em que habita e, dessa forma, deve-se em primeiro lugar questionar: *O que essa obra quer me dizer?* Essa questão vai então provocar, de início, uma série de observações e *insights* para subsidiar as operações de análise e retornará muitas vezes no processo de reflexão crítica. Se por um lado, ela

deve alavancar muitas outras perguntas, é possível que não se possa responder a todas elas. Não há fórmulas a serem seguidas.

A reflexão crítica sobre obras coreográficas deve contemplar as quatro operações de modo a descrever os eventos da sua estrutura, avaliar seu funcionamento, interpretar suas intenções e, contextualizar o artista e sua mensagem, seja ela qual for. Essas operações devem estar intimamente relacionadas na análise, evitando-se que apareçam como categorias estanques. Uma coreografia pode ser descrita, por exemplo, observando-se aspectos avaliativos, o que enriquecerá sobremaneira essa reflexão. Outra análise, até da mesma obra, pode ser construída a partir de parâmetros contextuais, relacionando-os a partir de aspectos constitutivos da interpretação da sua mensagem.

Contextualizar uma obra de arte exige conhecimento e deve ser uma das primeiras tarefas a serem realizadas numa reflexão crítica. Muitas questões devem vir à tona: *Qual o contexto histórico e sociocultural dessa obra? Que influências apresenta? Onde essa obra se insere na contemporaneidade? Qual o contexto criativo? Qual a formação do criador? O que ele diz sobre sua obra? O que se diz sobre obras anteriores? Quais são as suas molduras filosóficas explícitas e implícitas?* Uma infinidade de perguntas pode ser feita a partir da contextualização e assim dá-se “chão” à análise.

Podemos, por exemplo, contextualizar os fenômenos das Danças Macabras da Idade Média a partir do contexto histórico e cultural; os balés românticos a partir do contexto literário dos séculos XVII e XIX; a densa dramaticidade de Mary Wigman como reflexo das guerras europeias; a dança contemporânea a partir da permissividade e exposição dos limites do corpo. A contextualização completa a compreensão de uma obra.

Contextualizar uma obra de Pina Baush, entendendo seu percurso e influências, nos oferece ótimas pistas para o entendimento de suas criações. Diretora e coreógrafa do *Tanztheater Wuppertal* desde 1973 obteve sua formação artística na *Folkwangschule-Essen* na Alemanha, sob direção de Kurt Jooss, onde inclusive foi solista. Através de uma bolsa de estudos, completou seus estudos em New York, o que possibilitou para seu trabalho, uma interessante fusão entre a tradição da dança expressionista alemã e a dança pós-moderna americana. Seu estilo único, de assinatura inconfundível, firmou-se nos anos oitenta como um dos marcos da dança contemporânea.

Bausch vem desenvolvendo um repertório rico, com peças de conteúdo marcadamente psicológico, versando sobre a condição humana, justapondo o gesto cotidiano ao gesto abstrato, a palavra ao movimento, à música popular ou à ópera, reconstruindo simbolicamente cenas a partir das experiências reais dos dançarinos.

Seu trabalho tem provocado incessantes discussões principalmente porque a definição para a sua obra difere tanto dos conceitos de teatro quanto daqueles da dança nos seus sentidos mais restritos. Podemos dizer que o que Bausch faz é uma transcrição do teatro como dança e vice-versa, exatamente como observa Marfuz:

...a dança-teatro de Pina Bausch é um processo complexo, permeado de paradoxos que se lançam inteligentemente no palco e na plateia, 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 o 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, 1999:36).

A estrutura episódica de seus trabalhos, aparentemente sem um fio condutor linear, encaixa-se na definição da nova narrativa da dança pós-moderna, que lançou as suas sementes nos anos de 1970 e consolidou-se nos anos de 1980: aquela que se diferencia radicalmente da narrativa da dança moderna. Estratégias de associação livre entre as cenas, de montagem aleatória, de fragmentação e muita repetição são usadas continuamente. Nos espetáculos do *Tanztheater* o movimento pode fazer papel secundário, pois, além da forma, o interesse maior está no conteúdo psicológico que determinado gesto pode suscitar. A estratégia de repetição utilizada potencializa a situação dramática das imagens apresentadas, transformando-as pouco a pouco numa experiência nova, exatamente como o fazem as crianças em suas brincadeiras. Repetir um gesto ou uma sequência de ações *ad infinitum* transforma a ação inicial em outra experiência e, conseqüentemente, em outra imagem. A narrativa episódica de Bausch, ao lado da repetição, estabeleceu um modelo de estrutura coreográfica.

Bausch afirmava que seu interesse primário não estaria em *como* o corpo se movimenta, a exemplo dos experimentalistas americanos da década de sessenta, mas sim naquilo que, vindo do interior do ser humano, movimenta o seu corpo. Seu processo de trabalho sustentava perfeitamente esta ideia. Longos ensaios e laboratórios onde a coreógrafa faz perguntas aos seus dançarinos que vão respondendo através de suas próprias histórias, referências e gestos, são o material básico para suas criações. A construção do papel que vai surgindo, está diretamente ligada à pessoa do dançarino e não ao personagem que se busca fora de si próprio, como no processo teatral mais convencional. Por esse motivo, suas peças são consideradas tão verdadeiras: os dançarinos estão ali interpretando a si mesmos.

Uma das funções mais interessantes da reflexão crítica é, justamente, esclarecer a obra frente ao público. Nesse sentido, a descrição pura de uma obra coreográfica pode se tornar extremamente enfadonha e diz muito pouco da sua essência. Descrever sequências, cenas, movimentos, sem relacioná-los a outros aspectos em nada acrescentará para tal esclarecimento. Em última instância, quando estamos diante de uma obra de arte consistente e que realmente nos toca, em nada importa a descrição de seus eventos ou sua técnica. Ao longo da história da dança, muitos coreógrafos como Wigman, Cunningham, Newson e a própria Bausch afirmam com bastante veemência que, se precisassem explicar e descrever suas danças estariam então criando obras literárias e não coreográficas. A descrição, portanto, precisa relacionar-se com todos os demais aspectos de uma análise crítica. Descrever uma obra de dança-teatro, de forma isolada, em nada acrescentará ao seu entendimento ou apreciação. Descrever a sequência de eventos repetitivos e quase obsessivos de uma coreografia como *Café Müller* (1978), por exemplo, empobreceria enormemente sua poética, pois que não é apenas nos eventos construídos entre movimento e espaço que reside seu poder expressivo, mas sim num conjunto maior de elementos.

Por exemplo, vejamos um aspecto a ser considerado no parâmetro da descrição: o espaço cênico. Não caberia numa análise de dança-teatro, apenas descrever a construção desse espaço, mas, sobretudo, entender as razões das escolhas feitas. A montagem visual das cenas de Bausch é inusitada e subverte a ordem natural do que se pode configurar um palco para dança, que é tradicionalmente despojado. Este conceito tem sido constantemente desconstruído por ela, que traz para o palco flores, pinheiros,

terra, lixo ou água. Suas peças apresentam palcos “cheios” visualmente, fato que surpreendentemente não interfere na movimentação ou no enredo. Sem lançar mão de recursos tecnológicos sofisticados, Bausch afirmava “... gosto de ver como esses elementos interagem com o movimento e como eles provocam emocionalmente os dançarinos” (SERRONI, 1994:126).

Sobre isso, observe-se *Nelken* (1998), peça comemorativa dos vinte e cinco anos da companhia, quando Bausch encheu o palco de cravos, por onde passeia uma dançarina nua tocando um acordeon. *Café Müller* (1978) acontece numa sala abarrotada de cadeiras onde a própria coreógrafa dançava de olhos vendados. Em *O Barba Azul* (1977), o palco está coberto de papel rasgado e lixo. *Sagração da Primavera* (1975) acontece num palco cheio de terra.

Em 2000, Bausch continuou surpreendendo com a remontagem de *Kontakthof* (1978 e 2000), uma de suas peças mais célebres, desta vez encenada com homens e mulheres com mais de sessenta e cinco anos de idade, fazendo um enorme sucesso.

Passemos então para a segunda operação que é a avaliação. *Como avaliar uma obra da Dança Teatro? A partir de quais parâmetros podemos afirmar que tal obra funciona ou não?* Em primeiro lugar devemos pensar que cada obra tem sua lógica interna e única, que foi construída a partir de métodos específicos e particulares. Não podemos generalizar, por exemplo, que um mesmo coreógrafo, utilize a mesma lógica para construir obras diferentes, especialmente na contemporaneidade. De forma alguma poderíamos usar os mesmos critérios de análise para *Café Müller* (1978) que usaríamos para a *Sagração da Primavera* (1975). São obras únicas, cada qual com sua lógica, intenções e desenvolvimentos internos. Por mais definida que seja a assinatura de Bausch, certamente, cada uma de suas obras terá molduras diferenciadas e falará por si mesma. Conseqüentemente, os parâmetros de leitura devem ser também diversos. Nesse sentido nos diz Luigi Pareyson:

“Podemos concluir, portanto, que a lei universal da arte é que na arte não há outra lei senão a regra individual. Isso quer dizer que a obra é lei daquela mesma atividade de que é produto; que ela governa e rege aquelas mesmas operações das quais resultará;

em suma, que a única lei da arte é o critério do êxito”  
(PAREYSON, 1997: 184).

Para avaliar o êxito da obra coreográfica, um dos aspectos relevantes a considerar é observar qual a natureza das escolhas feitas pelo coreógrafo em termos de pesquisa de movimento, estrutura dramaturgica, sequência de cenas, construção de personagens, dentre muitos outros aspectos. Neste sentido, percebemos que as duas coreografias têm estruturas bastante diversas, embora ambas possam ser consideradas plenamente exitosas. Como se pode observar mais uma vez, a avaliação também não se desvincula das outras operações de descrição, interpretação e contexto.

A avaliação de uma obra de dança-teatro, como arte contemporânea, deve tomar ainda como um dos aspectos essenciais, a construção cênica do corpo e seus estados. Hoje, na maioria dos trabalhos de dança, o corpo se constrói através do processo de criação e não mais a partir de um vocabulário de passos pré-determinados como no repertório do balé clássico ou da dança moderna. A feitura desse corpo é o resultado não só da pesquisa de movimento proposta pelo coreógrafo, mas principalmente da história corporal dos criadores-intérpretes no seu contexto sociocultural. A obra é então construída no trânsito de relações entre o coreógrafo, o dançarino e a cultura, numa perspectiva que deve ser observada cuidadosamente para a reflexão crítica.

Nesse sentido, é interessante observar a remontagem em 2000 de *Kontakthof* (1978), uma de suas peças mais célebres, desta vez encenada com homens e mulheres com mais de sessenta e cinco anos de idade, fazendo um enorme sucesso. Para cada uma das montagens, esse trânsito de relações sem dúvida é único.

Na dança-teatro, o corpo é o veículo através do qual a sociedade fala de seus desejos, medos, alegrias, imperfeições. Estão ali inscritos não somente a história pessoal de um dado intérprete, mas as imagens suscitadas pelas mutações incomparáveis da sua cultura. Quando Bausch coloca lado a lado, intérpretes de formações variadas e origens diversas – está aí trabalhando com um rico e variado manancial de referências culturais.

Na *Sagração da Primavera* (1975), por exemplo, podemos dizer que o palco se torna uma arena experimental para a libertação do corpo, disponível, portanto, para uma

experiência sensorial e primordial que vai se espelhar na plateia. Na magnífica progressão de alteridade que este trabalho propõe, vemos ser construída em cena, uma experiência de catarse conjunta, invocando arquétipos do inconsciente coletivo. Nesse sentido o corpo do dançarino age não somente como veículo de expressão do movimento, mas, sobretudo, como provocador de experiências na plateia. Cada um dos dançarinos está ali vivenciando uma potente alteridade de corpo e se transforma num “*bête de scène*” que ultrapassa poderosamente a quarta parede. Impossível não considerar o corpo como um pensamento que se move e que propõe uma experiência sensorial.

Em *Café Müller* (1978), o tratamento dado à construção é diverso, desenvolvendo-se muito mais a partir das referências e experiências individuais de cada intérprete, culminando na expressão de absoluto desamparo e incomunicabilidade entre homens e homens e mulheres, pessoas que somos nós mesmos.

Sobre essa singularidade nas obras de Bausch, nunca será demais repetir que cada obra resulta numa única forma, tal como ela própria se deixou ser criada. Como diz Pareyson:

...porque foi feita do único modo como se deixava fazer, porque realiza aquela especial adequação de si consigo que caracteriza o puro êxito; contingente na sua existência, mas necessária na sua legalidade; desejada, na sua realidade, pelo autor, mas, na sua interna coerência, por si mesma (PAREYSON, 1997: 185).

Interpretar uma obra coreográfica talvez seja a tarefa mais delicada e, paradoxalmente, a menos importante. Como queria Susan Sontag, no seu famoso manifesto *Contre L'Interprétation*, escrito em 1960, interpretar uma obra significava empobrecê-la, pois a forma deveria bastar-se por si mesma e transmitir uma mensagem sem a necessidade de explicações sobre o conteúdo. Sontag afirmava que a busca pelo conteúdo, e conseqüentemente pela interpretação, significava um entrave para a fruição estética pura. Dessa forma ela propunha que a crítica contemplasse o objeto artístico simplesmente como ele é, sem procurar significados.

Há que observar o contexto em que essa proposta foi feita, no início da década de 1960 nos Estados Unidos, como uma reação às lacunas deixadas por uma crítica tradicionalista, considerada muito impressionista e interpretativa. Ademais, o movimento pós-moderno na dança americana construía coreografias essencialmente abstratas e uma crítica dessa natureza servia à perfeição. Hoje, com a imensa multiplicidade artística, outros enfoques tornam-se imperativos para uma análise mais abrangente que não contemple apenas a forma da obra.

Como analisar, por exemplo, solos de Susanne Linke ou Sônia Motta, como ler os trabalhos de Bausch ou Marcelo Evelin sem algum enfoque na interpretação? Certamente a interpretação, nesses casos, não deve possuir um caráter reducionista nem estritamente pessoal, o que é bastante sedutor, mas precisa sempre contemplar outros aspectos da reflexão aqui propostos. Mais uma vez, os parâmetros interpretativos também estão ligados às características específicas de cada obra.

Interpretar obras de dança-teatro pode ser um discurso inexaurível, pois não é possível apenas observar o conteúdo manifesto e imagético da obra. Sobretudo em Bausch, o conteúdo latente, aquele que se reserva ao psiquismo das situações, precisa ser considerado como parte essencial do produto artístico e este conteúdo pode ser passível de inúmeras interpretações, todas legítimas. Naturalmente o contexto do olhar que analisa, com todas as suas referências, também precisa ser considerado, para que não se caia no relativismo.

A análise interpretativa não se completa e é sempre passível de revisão e desdobramentos tão ricos e possíveis quantos forem os discursos suscitados pela obra. A cada leitura, a cada espetáculo, o processo interpretativo que antes parecia ser definitivo recoloca-se à disposição para novas considerações, novos contextos, novas ideias. Isso não desvaloriza a interpretação – no caso da dança-teatro, que é tão diversa em suas proposições, pelo contrário – a enriquece. Devido à própria natureza da obra de arte em dança-teatro, podemos afirmar que a dança-teatro “pede” um retorno à interpretação, de forma menos subjetiva.

Assim, conclui-se que uma reflexão crítica que esteja em movimento entre a descrição, a avaliação, a contextualização, e, sobretudo, a interpretação, devidamente inter-

relacionadas, esclarecem a obra de dança-teatro e, ao mesmo tempo, estabelecem as razões que motivaram as escolhas feitas pelo criador.

A dança-teatro reinventa a imagem do corpo e da ação do intérprete, ao mesmo tempo em que demanda novas construções do olhar. Quando se assiste a uma obra de dança-teatro, especialmente Bausch, o espectador tem a possibilidade de criar suas próprias conexões interpretativas, o que lhe dá uma nova liberdade de fruição. Essa fruição jamais é passiva e nada tem de abandono contemplativo, porque implica uma tomada de posse, uma afirmação de conquista da obra por parte da plateia, através de profunda identificação.

O que permanece não é a obra como mensagem pronta, mas a relação que se fez entre artista e plateia, resultando em algo que o criador não tem mais domínio. Técnica, estruturas, ideias, espaço, movimento, tudo isso passa para um segundo plano.

Fica-se então diante da poesia e é esta a melhor e mais genuína função da arte.

## BIBLIOGRAFIA

FERREIRA, Aurélio B. de H. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MARFUZ, Luiz Cezar A. O Paradoxo da Construção da Personagem na Dança-Teatro de Pina Bausch. In **Repertório**. Salvador: UFBA, PPGAC, ano2 nº 2, 1999.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

SERRONII, José C. Cenografia: Um Novo Olhar. In: *Percevejo*, Rio, UniRio, Ano III, nº 3, 1994.

SILVA, Eliana R. **Dança e Pós-Modernidade**. Salvador: Edufba, 2005.

SONTAG, Susan. Contre l'Interprétation, In: **L'œuvre parle**, Paris: Ed. Le Seuil, 1968.