

A dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch

Juliana Carvalho Franco da Silveira

EBA/UFGM

Palavras-chave: dança-teatro, dramaturgia, pós-dramático, Pina Bausch

Ao tratar da dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch, trabalharei com o conceito proposto por Patrice Pavis (PAVIS, 2005: 113), “dramaturgia designa o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer”. A escolha do trabalho de Pina Bausch deve-se ao fato de que ela revolucionou a linguagem da dança, quebrando as barreiras entre a dança e o teatro. Bausch desenvolveu e ampliou o conceito de dança através de suas peças e fez surgir uma nova compreensão da dança. Segundo Robert Wilson, na introdução do livro de Fábio Cypriano (CYPRIANO, 2005: 07), “Pina Bausch criou seu próprio universo teatral. Desenvolveu um vocabulário para a iluminação de palco, gestual, movimento, cenário e figurinos, formando, assim, uma linguagem teatral completa”.

Existem várias possibilidades inerentes ao conceito e à prática da dramaturgia. A *Poética* de Aristóteles pode ser considerada como a primeira obra que trata da dramaturgia na cultura européia. Aristóteles aborda os princípios da composição dando ênfase no modo como a estrutura dramática pode dar forma à experiência do público. Em sua *Poética*, o filósofo grego fala do princípio da causalidade, onde cada ação deve ser consequência de uma outra anterior, traçando uma linha perfeita entre a ação inicial e a final, como em um castelo de cartas que se derruba cadenciosamente, quando empurrada a primeira carta. Essa cadência de ações realizadas por personagens nobres, como nos esclarece Aristóteles no caso da tragédia, deve provocar a pena e o temor. Ambas emoções deveriam ser provocadas ao mesmo tempo e a união de ambas é o que Aristóteles denomina catarsis.

Depois de Aristóteles outros trataram de redefinir a dramaturgia, sem, no entanto, romper com as propostas de causalidade e verossimilhança que a poética aristotélica sistematizou. No século XX, Bertolt Brecht revolucionou a linguagem do teatro e suas propostas estéticas e ideológicas foram fundamentais para o desenvolvimento da dramaturgia contemporânea. Brecht rompe profundamente com a ilusão teatral que é provocada pela causalidade, unidade de ação e verossimilhança aristotélicas. Ao fazer isso, ele propõe uma nova relação do espectador com a obra que de passiva, empática, passa a ser reflexiva, crítica e ativa. Suas peças deixam transparecer seu caráter de construção simbólica, evidenciando que as ações das personagens têm

conseqüências em processos históricos e ideológicos e não são fatos do destino. O sujeito passa a ser, no teatro e na vida, sujeito de sua própria história.

Existem pontos em comum entre os procedimentos usados por Brecht em seu teatro épico e os procedimentos usados por Pina Bausch na dança-teatro. Ingrid Koudela identifica estes procedimentos no teatro didático. Segundo ela, o teatro didático de Brecht buscava experimentar diferentes formas de constituição social do sujeito. De acordo com Koudela, no Brecht das peças didáticas, o modo performático substitui o modo narrativo dos textos clássicos, e a experimentação no teatro didático promove o exame crítico da percepção física dos gestos. Segundo Koudela:

O trabalho das peças didáticas é com a linguagem, os papéis se constituem continuamente por meio do outro. [...] há um movimento de afastar qualquer tipo de percepção unificadora, o que antecipa os exemplos de teatro brechtiano pós-moderno, como a dança-teatro de Pina Bausch (KOUDELA, 2001: 20).

Novas dramaturgias sugerem novas maneiras de se pensar a arte. Hans-Thies Lehmann inclui o trabalho de Pina Bausch no conceito de teatro pós-dramático, assim como o trabalho de artistas como Robert Wilson, Heiner Muller, Peter Brook, Tadeusz Kantor, Tadashi Suzuki, entre outros. Segundo ele (LEHMANN, 2007: 51), “o teatro pós-dramático é um teatro pós-brechtiano, ele está situado num espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova arte de assistir”. A diferença em relação a Brecht é que o teatro pós-dramático não está subordinado à fábula. Segundo Lehmann,

O teatro pós-dramático parte da hipótese de que a partir dos anos 1970 ocorreu uma profunda ruptura no modo de pensar e fazer teatro. Algo que já estava anunciado pelas vanguardas modernistas do começo do século XX – a valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de “textocentrismo” – se desenvolve mais radicalmente, a ponto de assumir um sentido modelar como contraponto da arte ao processo de totalização da indústria cultural. Desse modo, a tendência “pós-dramática” seria uma novidade histórica não apenas por razões formais, mas também pela negação estética dos padrões de percepção dominantes na sociedade midiática (LEHMANN, 2007: 07).

No teatro pós-dramático, o sentido é considerado não como algo fixo e estático, mas como resultado do modo como a audiência é movida pela apresentação. A implicação é que devemos olhar para o aspecto político da obra em termos do que ela causa no espectador e não do

que ela diz. A tentativa do espectador de articular e identificar o que foi testemunhado é considerada, em si, como um ato político.

Lehmann diz que o termo pós-dramático aplica-se bem à dança, pois a dança não formula sentido, mas articula energia. Segundo ele,

Não por acaso, é na dança que as novas imagens corporais podem ser consideradas de modo mais claro. A dança é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula energia; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto. [...] A realidade própria das tensões corporais, livre de sentido, toma o lugar da tensão dramática. O corpo parece desencadear energias até então desconhecidas ou secretas (LEHMANN, 2007: 339,340).

Segundo Lehmann o engajamento político do teatro pós-dramático não está nos temas, mas nas formas de percepção. Lehmann diz que em nossa sociedade as percepções são modeladas pela mídia: a imagem reproduzida pela mídia é recebida pelo espectador longe de sua proveniência e, por isso, inscreve-se nele uma indiferença em relação a tudo o que lhe é mostrado. O espectador entra em contato com tudo o que vê e, ao mesmo tempo, sente-se desconectado da profusão dos fatos. Diante desta situação, Lehmann (2007: 425) diz que o teatro deve tornar visíveis “os fios arrebitados entre a percepção e a experiência própria”, possibilitando ao espectador reconectar-se com a sua própria experiência, e diz que a política do teatro é uma *política da percepção*. Lehmann lança a pergunta:

Hoje em dia será que o desprezo pelos estímulos espontâneos (por exemplo, em relação ao meio ambiente, aos animais, ao clima, à frieza social) em favor de uma racionalidade econômica de metas já não levou a desastres evidentes e irremediáveis? À luz dessa observação do declínio progressivo da reação afetiva imediata, ganha importância crescente uma cultura de afetos, o treinamento de uma emocionalidade não atrelada a considerações racionais prévias (LEHMANN, 2007: 426).

Não basta apenas o “Esclarecimento”, a afetividade deve ser liberada. Lehmann diz que precisamos de um treinamento emocional. Ao assistir as peças de Bausch, podemos ver e sentir este resgate da percepção, da afetividade e da experiência. Segundo Bausch:

Tudo é sempre diretamente visível e cada espectador pode compreender de imediato com seu próprio corpo e seu próprio coração. Essa é a maravilha da dança: que o corpo seja uma realidade pela qual se atravessa. Ele nos dá algo bastante concreto que se pode captar, sentir e que nos move. Os espectadores são sempre uma parte do espetáculo, tal como eu própria sou uma parte do espetáculo, ainda que não esteja no palco. E cada espectador é convidado a confiar em seus próprios sentimentos. Em nossos programas também nunca há uma indicação de como as peças devem ser compreendidas. Temos de

fazer nossas próprias experiências, como na vida. Isso ninguém pode nos impedir (BAUSCH, 2000: 11).

Sendo assim, pesquisar as escolhas feitas por Pina Bausch para a construção de suas peças é um caminho interessante para descobrir suas propostas desde uma perspectiva dramatúrgica. A partir desta primeira aproximação, resta elucidar como estas escolhas (o treinamento dos bailarinos, o método de perguntas e respostas etc.) representam procedimentos dramatúrgicos pertencentes ao terreno do pós-dramático, evidenciando a relação entre as opções estéticas, éticas e ideológicas da criadora durante o processo de criação e a obra final apresentada ao público. Este é o próximo passo a ser dado nesta pesquisa ainda não concluída no curso de Mestrado em Artes do Programa de Pós-graduação da EBA/UFMG, sob a orientação da Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz.

Bibliografia:

- BAUSCH, Pina. “Dance, senão estamos perdidos”. In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2000.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CYPRIANO, Fábio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- KOUDELA, Ingrid. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SERVOS, Norbert; Weigelt, Gert (Photography). *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish. Excursions into dance*. Translated by Patricia Stadié. Cologne: Ballett-Buhnen-Verlag Rolf Garske, 1984.