

Olhar Dança-Teatro: uma proposta em movimento

Eliana Rodrigues Silva

Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, UFBA

Professora Associada III, Pós Doutora Université de Paris 8

Resumo: Como se pode construir um olhar crítico em direção à dança-teatro? O final da década de 1990 mostra certa crise nos valores mais tradicionais da análise crítica em dança. É a partir daí que uma nova geração de coreógrafos e intérpretes revela uma cena mais voltada à narrativa teatral, sem demérito ao movimento, mas atrelado a este. Não é mais possível ater-se ao conjunto de prerrogativas postuladas pelo movimento pós-moderno onde a interpretação teria menos valia que a descrição pura ou a contextualização de uma obra. Hoje, intérpretes, criadores, público e crítica compartilham o direito a um novo discurso, que se elabora abolindo as fronteiras tradicionais entre dança, teatro e artes plásticas, numa construção equilibrada através da interpretação, descrição, avaliação e contexto.

Palavras-chave: Crítica; Artes Cênicas; Dança-Teatro

Teatro Alfa, setembro de 2009. Tanztheater Wuppertal, Pina Bausch. *Café Müller* (1978) e *Sagração da Primavera* (1975). Ao término do espetáculo, impacto emocional, na plateia que aplaudiu durante longos 25 minutos.

O que quer dizer esta obra de arte? Como este trabalho me convida a pensar? O que desta obra fica comigo após assisti-la? Que categoria de molduras implícitas ou explícitas envolve essa criação? Seria essa obra invenção ou descoberta? O que a torna tão impactante? Esta obra permite uma visualização do seu processo? Sobretudo: como “organizar” meu olhar?

Analisar um trabalho de arte envolve, *a priori*, a escolha de ponto de vista. 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, inseridas em categorias como dança-teatro, teatro físico, performance e tantos outros.

A crítica, como todo sistema de avaliação, é dinâmica, instável e adquire funções e conotações, conforme se modificam as molduras temporárias da arte. Os padrões de relação que se formam entre crítica e criação estão diretamente relacionados ao *zeitgeist* do momento. 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, 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 e essa discussão, de nenhum modo, é homogênea.

O verbete “crítica” origina-se no termo grego *kritiké*, da raiz etimológica *krimein* que pode significar ao mesmo tempo crise e processo de purificação. Segundo o 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, 2010:582).

Aí estão as operações que devem compor o processo de reflexão sobre a criação artística: a descrição, a avaliação, a interpretação e a contextualização. Deve-se em primeiro lugar perguntar o que essa obra quer dizer e essa retornará muitas vezes no processo crítico.

Contextualizar uma obra de arte exige conhecimento e deve ser a primeira tarefa de uma reflexão crítica. Pergunte-se: Qual o contexto histórico e sociocultural dessa obra? Onde se insere na contemporaneidade? Qual a formação do criador? O que ele diz sobre sua obra?

O contexto das obras de Pina Baush, entendendo seu percurso e influências, oferece ótimas pistas para o entendimento de suas criações. Diretora e coreógrafa do *Tanztheater Wuppertal* desde 1973, formou-se na *Folkwangschule - Essen* na Alemanha, sob direção de Kurt Jooss, onde inclusive foi solista. 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. Desenvolveu um repertório rico, com peças de conteúdo marcadamente psicológico, justapondo o gesto cotidiano ao gesto abstrato, a palavra ao movimento, à música popular ou à ópera. Seu trabalho provoca incessantes discussões, pois sua obra difere tanto dos conceitos de teatro quanto daqueles da dança nos seus sentidos mais estritos. Como observa Marfuz:

...a dança-teatro 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 encaixa-se na nova narrativa da dança pós-moderna, semeada nos anos de 1970 e oposta àquela da dança moderna. Estratégias de associação livre entre as cenas, de montagem aleatória, de fragmentação e repetição são usadas continuamente.

Uma das funções mais interessantes da reflexão crítica é, justamente, esclarecer a obra frente ao público. A descrição pura de uma obra coreográfica pode se tornar extremamente enfadonha e diz muito pouco da sua essência. Descrever a sequência de eventos repetitivos e quase obsessivos *Café Müller* (1978), por exemplo, empobreceria enormemente sua poética.

Como descrever o espaço cênico em Bausch, por exemplo? A montagem das suas cenas é inusitada e subverte a idéia do que seja um palco para dança, tradicionalmente despojado. Este conceito foi constantemente desconstruído por ela, suas obras trazem um palco “cheio” de flores, pinheiros, terra, lixo ou água. Bausch afirmava “... gosto de ver como esses elementos interagem com o movimento e como eles provocam emocionalmente os dançarinos” (SERRONI, 1994:126). Assim vemos em *Nelken* (1998), um palco cheio de cravos vermelhos, por onde passeia uma dançarina nua tocando um acordeon; *Café Müller* (1978) acontece numa sala abarrotada de cadeiras; *O Barba Azul* (1977) traz o palco coberto de papel rasgado e lixo; *Sagração da Primavera* (1975) acontece num palco cheio de terra.

Para avaliar uma obra da Dança Teatro, devemos pensar que cada criação é gerida a partir de métodos específicos e particulares. 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, com lógicas específicas. Como 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, é preciso observar qual a natureza das escolhas feitas pelo coreógrafo. Como arte contemporânea, um dos aspectos essenciais a serem observados é a construção do corpo e seus estados. Hoje o corpo se constrói no processo de criação e não mais a partir de um vocabulário pré-determinado como no balé clássico ou na dança moderna. Bausch afirmava que seu interesse primário não estaria em *como* o corpo se movimenta, a exemplo dos experimentalistas americanos da década de 1960, mas sim em *o que* movimenta o corpo. Seu processo de criativo se apoiava em longos laboratórios onde a coreógrafa fazia perguntas aos seus dançarinos, que respondiam a partir de suas próprias histórias, divergindo assim da construção de personagem do processo teatral convencional.

É interessante observar a remontagem em 2000 de *Kontakthof* (1978), originalmente criada para dançarinos jovens, desta vez encenada por homens e mulheres com mais de sessenta e cinco anos de idade. Para cada uma das montagens, esse trânsito de relações corporais é único.

Na *Sagração da Primavera* (1975), 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 uma experiência de catarse conjunta, invocando arquétipos

do inconsciente coletivo. O corpo do dançarino age não somente como veículo de expressão do movimento, mas, sobretudo, como provocador de experiências, em potente alteridade e se transforma num “*bête de scène*” que ultrapassa poderosamente a quarta parede. Em *Café Müller* (1978), o tratamento dado à construção corporal é diverso, desenvolvendo-se a partir das referências e experiências de cada intérprete, culminando na expressão de absoluto desamparo e incomunicabilidade entre homens e mulheres.

Cada obra é singular e 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, a forma deveria bastar-se por si mesma e transmitir uma mensagem sem a necessidade de explicações sobre o conteúdo. Essa proposta foi feita no início da década de 1960 nos Estados Unidos, como uma reação às lacunas deixadas por uma crítica tradicionalista, considerada impressionista. Ademais, o movimento pós-moderno na dança americana construía coreografias essencialmente abstratas e uma crítica dessa natureza servia à perfeição, o que não se aplica mais hoje.

Como analisar Bausch sem algum enfoque na interpretação? O discurso interpretativo é inexaurível, pois não é possível apenas observar o conteúdo manifesto da obra. O conteúdo latente, aquele que se reserva ao psiquismo das situações, precisa ser considerado como parte essencial do produto artístico em dança-teatro. A análise interpretativa nunca se completa e é sempre passível de revisão e desdobramentos tão ricos e possíveis quantos forem os discursos suscitados pela obra, todos legítimos.

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

O que permanece não é a obra como mensagem pronta, mas a relação que se fez entre artista e plateia. Técnica, estruturas, espaço, movimento, tudo passa para um segundo plano. Fica-se diante da poesia e é esta genuína função da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERREIRA, Aurélio B. de H. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 6ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, 2128 p.

MARFUZ, Luiz Cezar A. O Paradoxo da Construção da Personagem na Dança-Teatro de Pina Bausch. In *Repertório*. Salvador: UFBA, PPGAC, ano 2 nº 2, 1999, 96 p.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1977, 246 p.

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.