

SILVA, Eliana Rodrigues. Dança Teatro: percepção como experiência única. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; Universidade Federal da Bahia; Professor Associado III. Pós-Doutora pela Universidade de Paris 8. Coreógrafa e Dançarina.

RESUMO

Este artigo aborda questões relativas à percepção de espetáculos de Dança Teatro, nos quais a fruição estética se dá de forma única e não só contemplativa. No binômio emissor x receptor, observa-se como ativa a posição do espectador, levando-se em conta seu desejo de encontrar coerência, compreender e atribuir sentido à obra. Observa-se a própria natureza da Dança Teatro como provocadora dessa posição. Para estabelecer diálogo teórico Luigi Pareyson, Jorge Larossa Bondía, Marco de Marinis e Norbert Servos serão citados.

Palavras-chave: Crítica de Dança. Dança Teatro. Percepção.

ABSTRACT

This article addresses issues related to the perception of Dance Theatre spectacles, where aesthetic experience takes place in a not only unique but contemplative way. On the binomial transmitter x receiver, the viewer's position is understood as an active one, taking into account his desire to find consistency, understanding and ascribe meaning to the work. The very nature of Dance Theatre is seen as provocative of this position. Luigi Pareyson, Jorge Bondía Larossa, Marco de Marinis and Norbert Servos shall be cited in order to establish theoretical dialogue.

Keywords: Dance Criticism. Dance Theatre. Perception.

RÉSUMÉ

Cet article discute des questions relatives à la perception des spectacles de Danse Théâtre, où l'aperçu esthétique est unique et pas seulement contemplatif. Dans le binôme transmetteur x récepteur, la position du spectateur est active, en observant son désir de trouver de la cohérence, de comprendre et de donner du sens à l'oeuvre d'art. La propre nature de la Danse Théâtre est vue tel que provocatrice de cette position du spectateur. Pour le dialogue théorique Luigi Pareyson, Jorge Larrosa Bondía, Marco de Marinis et Norbert Servos seront cités.

Mots clés: Critique de Danse. Dance Théâtre. Perception.

Na Dança Teatro ninguém sabe mais do que a plateia — nem o coreógrafo, nem os dançarinos — e ninguém levanta um dedo sequer para ensinar as pessoas. Ela não procura confrontar; tenta ir ao fundo das coisas. Não ensina; provoca experiências. Não tenta mudar nada; permite a mudança acontecer (SERVOS).

No seu texto intitulado *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, Jorge Larrosa Bondía defende a ideia de que a experiência, se de fato ocorre, é algo que nos passa, nos acontece, nos toca e, sobretudo, nos transforma, deixando rastros indelévels pela vida. Diferentemente da informação que nos bombardeia com velocidade, além da obrigação contemporânea de opinar eficazmente, a experiência real requer tempo, disponibilidade e abertura. O autor define o sujeito da experiência:

[...] não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (BONDÍA, 2002, p. 24).

Se esta dita passividade inicial do sujeito da experiência está impregnada da subjetividade da paixão ao lado de uma atenção predisposta e ampla abertura, pode-se considerar a experiência estética, especialmente no caso da dança teatro, como eminentemente ativa. Na leitura da obra de arte em questão, realizam-se diversas operações de reconstrução, interpretação e estímulo às referências pessoais, impossibilitando uma simples observação desinteressada.

Segundo Luigi Pareyson,

De fato, em primeiro lugar chega-se à contemplação através de um processo muito ativo de interpretação, que, longe de abandonar-se passiva e supinamente à obra, buscou o ponto de vista onde colocar-se para olhá-la: perscrutou-a por um lado, defrontou-a de mil maneiras, interrogou-a longamente, instaurou um verdadeiro e próprio diálogo com ela, feito de perguntas que se souberam fazer e respostas que se souberam captar, tentou compreender-lhe o segredo, buscou a perspectiva mais reveladora e o aspecto mais eloquente; em suma, desenvolveu uma atividade intensa e contínua (PAREYSON, 1997, p. 182).

No entanto, ao espectador de dança teatro parece ser solicitado implicitamente que receba aquele produto primeiramente por meio de apelos emocionais e não cognitivos. Em lugar do entendimento profundo e de racionalizações objetivas, a lógica da sensibilidade é convocada em primeira instância perceptiva e é justamente ela que vai desencadear todo o processo de fruição estética, de certa forma inexaurível. Muitas leituras poderão acontecer a partir de uma única obra — não existem constatações interpretativas absolutas.

Os motivos para que este processo aconteça são inúmeros, e para discutir essa percepção singular, tome-se como exemplo a obra de Pina Bausch. Em primeiro lugar, observe-se a própria temática dos espetáculos de Bausch em que o foco está na experiência pessoal. Desfilam no palco as esperanças, frustrações, receios, necessidades e desejos fundamentais do ser humano, a partir das vivências pessoais dos bailarinos, sem fio narrativo tradicional. À coreógrafa interessava o que coloca os homens próximos e o que os afasta uns dos outros, sobretudo como o desejo se manifesta em gestos, movimentos e ações, residindo aí toda a riqueza do comportamento humano.

Ocupando-se dos sentimentos e das idiosincrasias humanas, Bausch demonstrou possuir um finíssimo senso de observação, esquadrinhando intimamente as ações dos seus bailarinos para, com eles, criar sequências cênicas de grande impacto.

Contudo, mesmo tendo sido influenciada pela melhor tradição expressionista, Bausch se afasta do fatalismo exacerbado e tratamento dado à escolha temática e procura não emitir juízos de valor ou ensinamentos morais. Se o balé clássico trabalhou com narrativas de direcionamento maniqueísta; a dança moderna, com mensagens facilmente identificáveis; a dança pós-moderna, com a aproximação do cotidiano do espectador, a dança teatro de Bausch é eminentemente metafórica, pois aponta atitudes humanas sem qualquer tentativa de propor verdades. Antes, a obra quer apenas provocar a experiência na audiência.

As experiências pessoais são expostas fora do simulacro teatral, deixam de ser exclusivamente pessoais e tornam-se universais. O bailarino não é detentor das verdades do espetáculo, apesar de contar ali fatos da sua própria experiência de vida, tornando-se, porém, depositário de uma relação que só se completa no espectador. Não é o personagem que ali se expõe criando sua *psyche du rôle*, mas a própria sociedade que se vê espelhada na ação do intérprete, pela lógica da analogia. Apesar de extremamente poéticos, os eventos apresentados confrontam o espectador com a sua própria realidade.

Por outro lado, a obra de Bausch libera a sua plateia das conhecidas regras dramáticas e coreográficas que são limitantes para a percepção. Mesmo a crítica especializada tem tido certa dificuldade de análise, pois o produto *bauschiano* foge às normas de construção convencional do teatro ou da dança. Como aponta Norbert Servos: “[...] a recepção então consiste em um interminável processo de asserções perante críticos relutantes em mudar seus modelos estabelecidos de assimilação ou seus hábitos engessados de percepção” (SERVOS, 2008, p. 20).

A coreógrafa afirmava estar sempre intensamente envolvida pelo processo criativo e muito pouco preocupada com a sua recepção. No processo criativo a que se propôs, longo e detalhista, preocupava-se apenas em fazer a obra, pois “[...] o artista deve preocupar-se não com o seguir a beleza, mas com o fazer a obra, e se esta lhe sai com êxito, então terá conseguido o belo” (PAREYSON, 1997, p. 182).

Outro desencadeador da percepção ativa em Dança Teatro pode estar presente nas configurações do tempo cênico. Ao espectador é oferecida uma estrutura temporal incomum e diversa daquela utilizada no esquema ilusionista teatral ou coreográfico. Eventos episódicos, cenas que não concluem em si mesmas, mas antes se transformam em outras e insistentes repetições, concorrem também para essa recepção ativa e atenciosa. Essa estrutura liberta-se de convenções teatrais nas quais o tempo cronológico é substituído por uma série de eventos que, de forma geral, seguem a apresentação dos personagens, do conflito, do clímax e, posteriormente, da resolução. Por outro

lado, essa estrutura também se afasta das fábulas *brechtianas*, de profundo teor crítico.

A construção episódica também se afasta das regras para narrativas coreográficas mais convencionais como, por exemplo, das histórias do balé clássico, das mensagens da dança moderna ou mesmo das improvisações da dança pós-moderna. Estratégias de associação livre, montagem aleatória e fragmentação, potencializam a situação dramática das imagens apresentadas. Nesse sentido, a plateia sai da zona confortável de apreensão do tempo teatral onde normalmente depara-se com uma estrutura de fácil entendimento e precisa então convocar uma nova lógica de percepção.

Os eventos que desfilam nessa estrutura episódica não podem ser interpretados a partir de um único *leit motiv*, e conseqüentemente, um único significado. Os muitos significados que emergem da cena, por não serem simulados por meio da sedução ilusionista teatral, “forçam” a audiência a uma tomada de decisão. O sujeito dessa experiência deixa de ser o consumidor de prazeres estéticos inocentemente contemplativos, mas é incluído no processo artístico.

A construção cenográfica dos espetáculos *bauschianos* constitui outro desencadeador importante para a postura ativa do receptor, pois abre uma dimensão imponderável. Longe de exercer função meramente decorativa, os elementos cenográficos são dramáticos e ao mesmo tempo despretensiosos. Mesmo subordinados aos significados da peça, possuem potencial próprio. Além disso, constroem um espaço cênico que enriquece o movimento e as ações dos intérpretes, funcionam como “playgrounds poéticos” (SERVOS, 1998, p. 44).

Antes de tudo, antes do movimento, antes do gesto, os cenários por si mesmos provocam impactos estimulantes como, por exemplo, na concepção de Peter Pabst para *Ten Chi* (2008). Cauda e dorso de uma baleia estão ali dispostos, como se emergissem do mar em um fugaz momento, uma imagem fotográfica. Ao mesmo tempo sugere movimento antes que qualquer ação se inicie, criando um espaço cênico improvável para a dança. Ao chegar à sala do teatro e deparar-se com as cortinas do palco abertas, ao observar esse cenário, o espectador certamente dispara uma série de conjecturas interessantes, que lhe desafiam a percepção e provocam questionamentos.

Finalmente, é possível preparar-se para tal experiência perceptiva? De Marinis, ao estudar a recepção em teatro, aponta primeiramente que os processos e subprocessos tais como a recepção, a interpretação, a emoção, a apreensão e a atividade de memória integram o ato da recepção. Em segundo lugar, e não menos importante, o autor infere que a compreensão que o espectador constrói, a partir do espetáculo, acontece pela articulação dos aspectos semânticos, estéticos e emotivos (DE MARINIS, 2005, p. 108).

Observamos que, desde o espectador leigo até aquele aficionado e conhecedor da dança teatro, no seu desejo de encontrar coerência,

compreender e atribuir sentido à obra, opera uma variada gama de conhecimentos e referências no ato da recepção, sem contudo, deixar de se surpreender a cada espetáculo.

Assim, o prazer da experiência estética em espetáculos de Dança Teatro advém dessa rica operosidade. A obra não é entregue pronta, mas nasce com a execução e só se completa generosamente no ato da recepção, que é potencialmente ativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONDÍA, Jorge L. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. In: Leituras **Seme, Revista Brasileira de Educação**. I Seminário Internacional de Educação. Campinas, 2002.

DE MARINIS, Marco. **En busca del actor y del espectador: comprender el teatro**. Buenos Aires: Galerna, 2005.

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

SERVOS, Norbert. **Pina Bausch Tanztheater**. Munich: K. Kieser, 2008

SERVOS, Norbert. **Pina Bausch: dance and emancipation**. In: Cartes, Alexandra, Ed. *The Routledge Dance Studies Reader*. London: Routledge, 1998.