

## Imagem e discurso cênico em *Masurca Fogo*, de Pina Bausch

Aline Mendes de Oliveira  
Professora/Doutoranda  
UFOP/UFMG

**Palavras-chave:** Imagem cênica, teoria da encenação

Procurando esboçar uma teoria da imagem no teatro que parta originalmente da relação entre os instrumentos do espetáculo (encenação, atuação, elementos plásticos-visuais-espaciais, como a luz o cenário e o figurino, ou sonoros) como produção de elementos significantes teatrais, este texto procura analisar a função das imagens no teatro como um dos possíveis eixos de articulação discursiva de linguagem cênica. Os rumos da cena contemporânea em sua diversidade e complexidade na produção de sentidos constituíram-se como panorama norteador para a idéia de que o espetáculo cênico se articula a partir de relações de composição, de fricção e até mesmo de confronto e oposição entre os seus elementos. Conforme H. Lehmann, o texto no teatro que ele denomina pós-dramático<sup>1</sup> torna-se um entre outros elementos que compõe a cena, entre os visuais, sonoros, etc. A relação entre esses elementos adquirem um possível equilíbrio entre elas e podem ter o mesmo peso diante do contexto da encenação. Podemos refletir que a busca de unidade entre os elementos da cena foi inaugurada com os encenadores da primeira metade do século XX, quiçá poderia ser observada em espetáculos anteriores a este período se pensarmos, por exemplo, na ópera e no *gesamtkunstwerk* wagneriano. Mas esta associação dos elementos cênicos na cena pós-dramática possui um dado qualitativamente diferente: não reside na busca da unidade material ou estrutural dos elementos, mas no modo como eles são encarados no processo de construção cênica. Nesta perspectiva, os elementos podem preservar sua identidade e/ou estrutura

---

<sup>1</sup> Enfatizamos, para efeito desta análise, dentre as características que Lehmann apresenta em sua extensa obra sobre o teatro pós-dramático, a *dissociação entre drama e teatro como resultado da tensão entre estes elementos*: “O reconhecimento do teatro pós-dramático tem início com a constatação de que a condição de sua existência é a emancipação recíproca e a dissociação entre drama e teatro. (...) Nas formas *teatrais* pós dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual etc. A cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação.” (LEHMANN, Hans-Thies, 2007, pág. 75).

Portanto, numa perspectiva historicamente situada, Lehmann reflete que o teatro que nasce como resultado de uma possível crise no modelo do drama, como aventado por Hegel, torna-se característica intrínseca inclusive do processo da criação cênica para o teatro pós-dramático. O conflito que de um ponto de vista ético-estético-filosófico atribui uma característica de ambigüidade ao modelo clássico do drama, em que a beleza convive com a irreconciliável possibilidade de síntese e com o ideal da vontade ética (ver sua análise do modelo hegeliano: *Ibidem*, pág. 65-71) – é este mesmo conflito que é arrastado para dentro da cena e eclode em movimentos de ruptura e confrontação com qualquer referencia a um modelo de orientação estética anterior.

original. Ou seja, um texto que se ouve é apenas um texto que se ouve, não necessita tornar-se eixo da cena, um ator se movendo pelo palco pode ser simplesmente alguém que se move pelo palco e não precisa constituir um personagem que faça parte de uma narrativa. É justamente ao se colocar estes elementos lado a lado e observarmos suas idiossincrasias que nasce o princípio de tensionamento que Lehmann aponta.

Neste ponto, introduzimos a questão da visualidade da encenação e procuramos destacá-la como um dos elementos cênicos possíveis de conferir significado à cena. É bom salientar que esta é uma escolha de algum modo arbitrária, pois como procuramos indicar no parágrafo acima, a heterogeneidade característica do teatro lhe permite re-configurar os elementos que o constituem das mais diversas formas, abrindo, portanto, a possibilidade de caminhos de articulação discursiva igualmente diversificada. Posto isso, interessa-nos, em primeiro plano, analisar a estrutura visual na perspectiva da cena contemporânea e perceber o que acontece com a função estética e comunicativa do espetáculo a partir desta premissa.

Nesse momento nos deparamos com a seguinte indagação: então, quando é que a cena assume como eixo discursivo os elementos visuais, como um motor da construção e da comunicação com o espectador? Procuramos espetáculos nos quais o elemento visual apresentasse destaque, não apenas como parte da composição do espetáculo, mas como eixo central de estruturação cênica. Procuramos observar o funcionamento desses elementos em uma cena multimidiática e fundada na composição visual. Para tanto e para os limites deste texto, valer-se de um exemplo descritivo será a opção metodológica e no caso a escolha recai sobre o espetáculo *Masurca Fogo*, da encenadora e coreógrafa alemã Pina Bausch. Por suas características rítmicas e visuais específicas, a cena assume uma dimensão narrativa em que a fusão da dança e do teatro permite que vários níveis de discurso possam coexistir simultaneamente, através do ritmo, das ações e do movimento dos bailarinos, elementos que se superpõem e permitem que literal e metaforicamente, um oceano de imagens oníricas inunde a retina do espectador.

No espetáculo bauschiano, a fragmentação e a repetição dos movimentos cotidianos descontextualizam a espontaneidade do gesto até estetizá-lo, buscando evidenciar o caráter transitório dos sentimentos evocados pelo gesto, que inicialmente pode parecer “natural”, mas aos poucos vai-se dissolvendo, alterando e provocando novas interações e experiências emocionais entre dançarinos e platéia. Pina Bausch trabalha justamente no hiato entre as linguagens da dança e do teatro, transformando o significado literal de palavras e ações, gerando novas estruturas, não necessariamente conectados com suas funções simbólicas originais. O esvaziamento do significado pode gerar em si mesmo um novo significado,

associando informações inicialmente desconexas, mas que vão se transformando e surpreendendo a platéia com novos significados e construções estéticas.

Em *Masurca Fogo*, peça de sua autoria estreada em 1999, Bausch realizou uma pesquisa em Lisboa durante dois meses, em 1997. Inspirada na paisagem lisboeta, mas sem referência explícita a ela, o espetáculo representou uma renovação na trajetória bauschiana, ao apresentar um ambiente alegre, festivo, diferente de peças anteriores, como *Viktor* ou *Palermo, Palermo* que refletiam uma visão desoladora de mundo, de solidão irreparável.

O cenário foi inspirado nas rochas vulcânicas da Ilha Fogo, no arquipélago de Cabo Verde, que também deu origem ao título da peça, inspirada na dança local desta ilha que Pina Bausch pesquisou. A conexão então se deu: *Masurca Fogo*. Embora com características diferentes dos outros espetáculos de Bausch, este apresenta certas características estruturais, como a fragmentação dos elementos da cena: tempo, espaço, ambiente sonoro e ação, bem como a construção cênica caracterizada pela justaposição, superposição, até a oposição desses elementos. Assim como a representação característica em sua obra, de situações humanas descontextualizadas, caricaturais por vezes, que provocam momentos de humor, tudo isso caracteriza o espetáculo com a marca inconfundível de sua autora.

Como sempre ocorre nas peças de Pina Bausch, *Masurca Fogo* não conta uma história linear. Fala de amor e sedução, e a maçã é um elemento presente em diversas cenas. Há também espaço para o inusitado. Um elefante marinho atravessa o palco a certa altura. E o elenco masculino fica encarregado de recriar o oceano no palco (OESP, 10/12/2005, Online.)

A somatória de todos estes elementos estabelece uma cena leve, fugidia, na qual temas caros a Pina Bausch, como os jogos adultos/crianças ou a incomunicabilidade entre o homem e a mulher desfilam através da associação de diferentes imagens, reflexos do olhar da diretora e seus bailarinos, filtrando imagens e referências de Lisboa e Cabo Verde. A elaboração entrecortada e não linear, imagética nos permite refletir como a dança moderna unida ao teatro pôde elevar estas relações constitutivas da cena a um nível complexo de significações.

Em *Masurca Fogo*, Bausch apresenta solos individuais de corpos contra as rochas que formam o cenário, num movimento de fusão entre as imagens projetadas sobre os espaços cenográficos. Bailarinas sobre as rochas, vestidas de banhistas, uma bailarina que dança sozinha, homens que se entretêm com um jogo barulhento sobre uma mesa, tudo aparentemente dissociado em pequenas ações. Mas as ações recorrentes e pequenas, somadas à dimensão de amplitude do espaço criam um jogo de interação no qual as ações começam a criar significações mutáveis, e isto se dá através da sua técnica de repetição. As ações são

apresentadas, destituídas de seu contexto original e depois reconfiguradas em novas significações. Um universo curiosamente harmônico emerge de relações humanas tensas, como entre homens e mulheres, tema recorrente na obra da diretora. As motivações, a busca da compreensão das ações e de seu sentido temático, não mais transversal em toda a obra cênica, como enunciou Stanislawski, mas profundamente humana, através da investigação dos próprios atores-bailarinos e da diretora, atribuem sentido e relativizam as ações humanas aos olhos dos espectadores, que recriam sentidos diversos, participam do jogo proposto, que atinge seu clímax com a entrada impactante de um elefante marinho em cena. Absurdo? O insólito abre espaço para o jogo lúdico, onde o convite à criatividade e à imaginação é o limite.

Para concluir, o que observamos é que a interação entre elementos cênicos se dá em função de um jogo com regras previamente estabelecidas e que conduzem para um resultado cênico no qual as imagens que constituem o espetáculo configuram não um eixo narrativo para a cena, mas vários. Conforme a imagem justapõe-se ao som, ou se reconfigura a partir do movimento e dos gestos dos bailarinos, também se torna igualmente indissociável de uma atmosfera cênica onde o espectador a tudo observa, podendo inclusive, optar por elementos que mais o envolvam. Portanto, o discurso visual pode se dar num nível sensorial, subjetivo, concreto, narrativo, podendo num dado momento ser central para o desenvolvimento da cena, em outro ganhar novas conotações dependendo da interação com os outros elementos, mas preservando sempre a sua identidade estética independente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FAZENDA, Maria José. “Harmonia e leveza triunfantes”. In: jornal *Público*, 13 de maio de 1998. (Online) [http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/Programacao/Danca/Documents/bausch\\_programa.pdf](http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/Programacao/Danca/Documents/bausch_programa.pdf), acesso: 10/10/09.

FERNANDES, Ciane. “A dança teatro de Pina Bausch: redançando a história corporal.” Artigo. In: *O Percevejo Online*, Ano VII – nº 7 – 1999. Site: <http://www.unirio.br/opercevejoonline/7/artigos/4/artigo4.htm>, acesso: 13/01/09, 18h30min.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pág. 75. “Pina Bausch põe SP na sua rota revolucionária.” Artigo. *O Estado de São Paulo*, 10 de Dezembro de 2000, 12:55 Online. <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2000/not20001210p4844.htm>, acesso: 10/10/09, 18h34min.