

1980, PINA BAUSCH E OS ARCANOS DE UMA DANÇA-TEATRO¹

1980, Pina Bausch and the arcane of a dance theater

Maria Albertina Silva Grebler

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Resumo: Reflexões sobre o trabalho de Pina Bausch através da obra *1980, Uma peça de Pina Bausch* primeira a ser realizada após a morte de Rolf Borzik, considerada tanto um ritual de despedida, como a afirmação de uma assinatura própria, demonstra ainda o refinamento de um modo de criação e define uma produção singular dentro da corrente estética da Dança-Teatro.

Palavras-chave: História da Dança; Análise e crítica da Dança; Pina Bausch.

Abstract: Reflections on the work of Pina Bausch through the work *1980, a piece by Pina Bausch*, first to be held after the death of Rolf Borzik, at the same time a farewell ritual and an affirmation of Bauchs own signature. Besides the refinement of a way of creating and producing, the piece is unique within the current aesthetics of dance-theater.

Keywords: Dance History; Dance Analysis and Criticism; Pina Bausch.

¹ Prefiro o uso do artigo indefinido, uma dança-teatro, porque o trabalho de Bausch, mesmo inscrito nesta corrente, tem traços singulares que não estão presentes na obra de seus pares.

Aniversários são celebrados por pessoas cantando *Happy Birthday* para si mesmas na ausência de amigos, um homem toma sopa de um prato, dedicando cada colherada para mamãe, para papai, sons infantis e ritmos contribuem para o fluxo de memórias desenterradas enquanto se ouve uma música triste e bela do Othello de Shakespeare *O Willow Willow, Somewhere over the rainbow*,² *Land of hope and glory*, de Elgar. Um mágico aparece de vez em quando e faz alguns truques.

Assim Josephine Leask³ descreve o primeiro ato da peça 1980, *Uma peça de Pina Bausch* através de um relato que nos coloca diante uma espécie de caos, em vez de nos fazer visualizar um espetáculo de dança. Contudo, esta peça é o exemplo mais completo de um formato espetacular único que mudou nossa percepção em relação à recepção da Dança Contemporânea, forjado pela coreógrafa alemã Pina Bausch, ícone da Dança Contemporânea mundial.

² Música do filme o Mágico de Oz, cantada por Judy Garland.

³ Crítica de dança da publicação *The Dance Insider*.

Nela, a exploração dos recursos teatrais, tanto as formas textuais, assim como os acessórios, vai ocorrer de modo diferente daquele que se dá no próprio teatro, de onde ela apropria-se das técnicas para subvertê-las e adaptá-las, e criar, não apenas um processo, mas também um produto artístico. Antes de começar todo e qualquer projeto coreográfico ela organiza um questionário de perguntas que dirige aos intérpretes e norteiam as improvisações e os ensaios. Bausch então seleciona, recorta e edita as respostas que podem se dar através de palavras e de movimentos, como uma resposta corporal àquele estímulo dado pelas perguntas. O dançarino é deste modo induzido a descobrir uma linguagem própria que segundo Aslan (1998) é “marcada por sua experiência vivida (p. 25)”.⁴

A *Tanztheater* de Bausch sugere uma leitura corporal como um texto flexível que varia de um espectador a outro, fazendo-se de modo interativo no momento da apresentação. Para a pesquisadora Leonetta Bentivoglio (1987) Bausch

⁴ “[...] marqué de son vécu” (ASLAN, 1998, p. 25).

consegue uma espécie de deslocamento “[..] através de uma sobrecarga de informações que impede a fixação de um sentido único” indicando que a Dança-Teatro de Bausch consegue instalar um discurso semelhante ao discurso que segundo Roland Barthes se mostra como uma ‘estrutura fugidia’ que desvia-se da linearidade discursiva. Ela diz ainda a produção de sentido no trabalho de Bausch se faz na “[...] travessia de um mundo de signos móveis (p. 75)”⁵ que se alterna entre o sentido literal e o sentido figurado, escapando da fixação semântica que lhes queremos normalmente atribuir. Assim o texto tem uma função lateral, fazendo com que o sentido da peça emane do movimento: e, mesmo quando percebido numa rede significativa, seu sentido enquanto discurso (sua suposta coerência) é construído na descontinuidade instalada principalmente pela repetição, ou seja pelo movimento do corpo.

Em outras palavras, o próprio texto não tem existência, não adquire sentido fora da dança. A dança

escreve de maneira metafórica um suposto texto que aparece para o espectador através da dança, no momento mesmo da apresentação. A escrita não participa na construção da cena como o faz no teatro, onde cumpre uma função diferente daquela que cumpre na Dança-Teatro. A mensagem na Dança-Teatro surge primariamente através do corpo, no tempo-espço de sua apresentação, enquanto que o texto teatral é conhecido previamente.

1980, Uma peça de Pina Bausch e os Arcanos de uma *Tanztheater*

A peça é exemplar no que se refere à ultrapassagem dos limites territoriais entre as formas da Dança e do Teatro. Nesse trabalho, o modelo processual e os princípios estéticos que Pina Bausch vinha destilando em sua trajetória coreográfica, há pelo menos quatro anos, desde a montagem de *Os Sete Pecados Capitais*, em 1976, começam a surgir de modo incontestável. Mas foi em 1980 que vários comentadores da obra de Bausch afirmam que seus bailarinos foram confrontados pela primeira

⁵ “[...] traversée d’un monde fait de signes mobiles

vez, com o canto e a representação teatral. Para Bentivoglio (1994), *A Sagração da Primavera* marca o fim do Ciclo Moderno de Bausch e o começo da sua *Tanztheater*. Ela afirma que “[...] o conjunto de obras produzidas até então se encaixavam ainda no contexto do gênero reconhecido da Dança Contemporânea (p. 47).” *1980, Uma peça de Pina Bausch* é portanto um marco da produção *bauscheana*, fez parte da temporada de 1979-1980 e foi a segunda criação do ano, depois de *Lenda da Castidade*. Pela primeira vez o nome da coreógrafa compõe o título, e depois desta, ele aparecerá em todos os títulos de suas criações: *Ein stuck von Pina Bausch*.

O título da peça marca o ano em que foi criada, um ano decisivo na vida de Pina Bausch e de sua companhia. Tendo nascido como denominação provisória do espetáculo, a referência ao ano acabou por ser reconhecida como a mais apropriada à peça, tornando-se permanente. Ano decisivo na vida de Bausch e de sua companhia, em função sobretudo do desaparecimento do cenógrafo e

figurinista de todos os trabalhos da companhia até então, Rolf Borzik, companheiro profissional e de vida de Pina Bausch. Juntos, eles galgaram o terreno difícil que foi a invenção da *Tanztheater*. A referência ao ano no qual a peça estreou, como sendo o título da obra mesma, terminou por imprimir ao espetáculo a marca de uma fundação, estabelecendo-se como o primeiro espetáculo que fez sozinha, sem a parceria com Borzik. Bausch afirmou em entrevistas que quis fazer imediatamente uma peça, temendo não conseguir realizar o trabalho sem Borzik. Como todos os outros trabalhos, este também tem uma relação muito próxima com o cenário, refletindo assim a contribuição deste último à Dança-Teatro de Bausch. Borzik morreu em janeiro de 1980, e neste primeiro trabalho sem seu acompanhamento (ele deixara uma maquete do cenário a ser realizado por Peter Pabst), Bausch e seus intérpretes trabalharam arduamente para estreiar a nova criação no dia 18 de maio, em Wuppertal.

A peça comporta os mistérios da *Tanztheater* de Bausch que se afirmam sobre dois pilares, ambos

baseados num tipo de cumplicidade que a coreógrafa consegue estabelecer. Primeiramente, durante o processo de criação, entre si mesma e os atores-bailarinos, que lhe fornecem espontaneamente suas histórias de vida, sua experiência social, física e emocional, matéria prima do espetáculo. 1980 reflete claramente este aspecto singular do processo criativo das peças de Bausch, de um modo geral, ou seja, a construção de um roteiro a partir do universo biográfico dos intérpretes. Elemento crucial da *Tanztheater* de Bausch, este processo foi também facilitador da forma original de Dança-Teatro criada por ela, sendo inclusive o fator que a separa de outras expressões desta corrente da Dança.

Em segundo lugar, ela requer a cumplicidade do espectador quando lhe propõe que crie um sentido a partir das cenas independentes que se acumulam sobre a cena e se sucedem sem a menor preocupação com a progressão narrativa de uma história. Semelhante ao trabalho de montagem cinematográfica, ela edita e cola cenas independentes, que de

um modo intencional não indicam a direção que tomarão. É justamente este modo aparentemente caótico e lacunar que o espectador é levado a participar de uma espécie de jogo de adivinhação, onde ele deverá recorrer à memória, se quiser encontrar um sentido para o que vê na cena. Fèbvre (1995) considera que as cenas das peças de Bausch incitam o 'apetite semiotizante' do espectador, que ela define como um impulso humano natural em face de uma situação fora do comum. Deste modo o processo de recepção torna-se um processo ativo que ocorre quando o espectador entra no jogo da associação trazendo para ele também a sua experiência de vida. Não há, portanto, um sentido fixo, mas sentidos possíveis que variam de um espectador a outro, tendo em vista que o sentido será forjado no momento da fruição.

Bausch opta pela temporalidade simultânea da peça no ato de sua apresentação, usando o tempo à vontade para dar oportunidade ao espectador de pensar e concluir por si mesmo. Ou seja, a estrutura da peça não empurra o espectador na direção de

um sentido antecipado, pelo contrário, esbanja o tempo real e abusa das repetições, para dar-lhe a oportunidade de pensar nos temas e de associar sua experiência aos mesmos. As cenas vão se formando e se desfazendo sem relação aparente, dando a impressão de seguir as regras de um código arbitrário, mas na verdade elas são uma estratégia eficaz de estruturação que demandam um modo de recepção diferente do tradicional. O tempo é expandido no espetáculo e o modo como as cenas se entrelaçam (na simultaneidade e na aparente independência entre os blocos de ação que se sucedem, ou ainda a repetição exaustiva) estimulam a livre associação e faz com que estes pedaços de espetáculo, apenas alcancem algum sentido, através do espectador.

Este modo de relacionamento entre a cena e o espectador, onde se cria um espaço para o 'espectador participante', tem sido explorado pelo teatro moderno, como o Teatro Épico de Bertolt Brecht, mas Bausch vai além dele, quando convoca a experiência da intimidade do espectador e não apenas sua

consciência social. Aderindo a esta abordagem, em vez de querer explicar-se claramente para seu público, ela o convoca a cooperar com a criação de sentidos, através de sua experiência privada, sobre aquilo que vê. Anne Ubersfeld (1998) chama nossa atenção para o que nomeia de estrutura esburacada do teatro, e que explica como os espaços vazios que a encenação naturalmente deixa nas cenas servem para ser preenchidos por aqueles que o assistem. Pina explora habilmente estas lacunas próprias do espaço teatral para criar uma parceria privilegiada com o espectador. De modo um tanto misterioso, as cenas terminam alcançando sentido através de uma lógica imprevisível que segundo Beydon (2002) “[...] não passa por uma descrição objetiva da realidade, mas pela transmissão de emoções totalmente subjetivas que articulam-se para além de um sentido linear (p. 58) ”.⁶

⁶ “[...] ne passe pas par un ‘descriptif’ objectif de la réalité, mais par la transmission d’émotion totalement subjectives dont l’articulation les unes aux autres va au-delà d’un sens linéaire.

Uma das estratégias de Bausch se aplica ao uso que faz de imagens da enciclopédia da cultura popular ocidental, caso da música do filme *O mágico de Oz*, que ela usa como pano de fundo e mistura com as histórias pessoais dos atores-bailarinos: o resultado disso é a conexão que se estabelece com a história pessoal do espectador. Tomemos o exemplo da cena em que Meryl Tankard reproduz falas de personagens de filmes antigos de Hollywood, experimentando diferentes entonações, quase uma diva louca ensaiando ou repassando mentalmente seus papéis. “Grass, hill, river”, ela diz pausadamente. Em seguida, de modo choroso: “I’m so afraid of the dark. I see animals, they follow me”. Depois veremos estas frases serem misturadas às frases criadas pelo elenco quando ela enumera seus medos: medo de andar sozinha de noite, medo do escuro. Intérpretes se sucedem contando seus medos para o público pelo elenco. Quando ela encena Greta Garbo, a intérprete diz enigmática: “I want to be alone”. E mais adiante: “No one will stop me, I’m going to the top”. São textos que

fazem parte da história do cinema e que todos nós conhecemos, vimos estes filmes nas sessões da tarde, ou nos cineclubes. Entramos no jogo proposto por ela quase que imediatamente buscando na memória a ligação entre os textos e os filmes. E mais. “Quando vou dormir à noite sempre olho em baixo da cama para ver se tem alguém escondido”. “Por mais de trinta anos tenho sido extremamente cuidadosa para nunca ficar sozinha no escuro”. Sem perceber que o fazemos, começamos também a nos perguntar e a lembrar dos nossos próprios medos infantis e adultos. É este o passe de mágica que direciona a atenção do espectador e dita seu engajamento com a obra.

Em 1980, o método de Bausch atinge tal ponto de acabamento que “[...] se reflete explicitamente no palco”, afirma Bentivoglio (1994). Para a autora, o método atinge a condição de protagonista da representação, na medida em que mostra-se frutífero não apenas como processo, mas também como tema e produto estético. Participando ao mesmo tempo do processo criativo e da apresentação, o método (de

perguntas e respostas) nesta peça foi incluído no resultado final: antes funcionava apenas como estímulo para gerar os materiais e movimentos que formavam o espetáculo, mas então passou a integrar o conjunto e compor seu produto final. Antes usado apenas na geração do material cênico, em 1980 transformou-se em material cênico, dando o salto qualitativo que o levou da sala de ensaio para o lugar da representação.

1980, Espaço e Sensorialidade na narrativa *bauscheana*

A cenografia é sem dúvida um dos terrenos privilegiados onde se manifesta um aspecto fundamental da cooperação que gerou a *Tanztheater*, pois além do impacto visual que ela imprime à cena, ela também é o meio revelador de um outro tipo de movimento dançado, que não é mostrado de forma ostensiva, mas que justifica-se, esconde-se e mostra-se, através do próprio cenário. É assim que 1980 facilita a emergência de um gesto que não pertence à técnica da dança, mas que possui um efeito de

dança, pelo modo como a peça se estrutura e organiza o ritmo da cena. Enquanto cria um terreno que geralmente impede o tipo de equilíbrio necessário à execução de movimentos da técnica da dança (como realizar *attitudes*, *pirouettes*, *rond-des-jambes* sem o apoio da superfície dura e lisa do chão?), a escolha de um tipo cenário que promove a emergência de um outro tipo de movimento, justamente aqueles que notabilizaram a *Tanztheater*, como por exemplo o deslizar e o escorregar sobre a água (em *Arien*), o andar às cegas entre as cadeiras (em *Café Müller*) e os movimentos sobre a grama (em 1980).

Esse modo de fazer uso do cenário, como um meio de condicionar os movimentos que se podem realizar na sua superfície (em função daquilo que suas propriedades favorecem como execução) sinaliza o pensamento de Bausch de que a realidade nem sempre pode ser representada coreograficamente pelas técnicas codificadas do *Ballet* e da Dança Moderna. O cenário atua como um fator óbvio de perturbação do

movimento dançado do vocabulário das técnicas da dança que requerem estabilidade e enraizamento no solo para o desempenho de movimentos de equilíbrio na postura vertical. Mas Bausch intui movimentos de outra densidade, e neles a qualidade cinética que os faz serem percebidos como movimentos de dança, e nesta busca o cenário é fundamental como terreno de semeadura. Quando fala de seu processo, Bausch diz que sempre começa do nada, e que é muito difícil explicar aquilo que vê e aquilo que quer para seus intérpretes. Por isso começa junto com o cenógrafo a brincar com imagens antes de tomar decisões. “Somente quando sei o tipo de cenário que temos é que alguma coisa de importante começa para mim. O espaço é muito importante para mim. Não sei exatamente porque” (BAUSCH In: MARTINEZ, 2002, p. 349).⁷

Em 1980 o palco é forrado de parede a parede por uma camada de grama natural (470 m² de grama

verde com 3 cm de espessura), o que provoca antes de mais nada uma forte impressão sensorial, que se manifesta de uma forma global (isto é, não apenas pela sensação visual que propicia). Com o recurso da grama natural, Bausch introduz de imediato, através de um recurso cenográfico, o comentário sobre a impressão ilusória instaurada pela convenção teatral, e que visa o mergulho do espectador na suposta realidade do mundo possível da representação. Assim onde o drama convencional colocaria uma grama sintética para dar a ilusão da grama verdadeira, Bausch coloca a grama verdadeira, provocando além do impacto visual, a sensação olfativa.

O cenário é também o elemento através do qual sua *Tanztheater* manifesta sua intenção de engajar todos os sentidos da percepção do espectador na constituição do próprio espetáculo. 1980, instala-se, portanto em seu gramado verdadeiro, mas não o faz no intuito de acentuar a ilusão da realidade: seu objetivo se dirige para a construção de cenas experimentais cujo resultado é um tipo de amostragem da natureza humana.

⁷ “C’est seulement lorsque je sais le type de décor que nous avons c’est alors que quelque chose d’important commence pour moi. L’espace est très important pour moi - je ne sais pas exactement pourquoi”

Vemos na peça a mesma reflexão trazida à luz pela experimentação do espaço cênico que Pina Bausch vinha desenvolvendo em peças anteriores. A grama em *1980* não explica nada, apenas mostra que o cenário pode ser usado de modo a se obter um efeito que ultrapassa a ilusão de realidade. Ele provoca de imediato um forte impacto visual, para em seguida incitar uma série de interrogações no espectador. Quando o palco abre-se para mostrar o espaço coberto por uma camada de grama natural, ele não produz a localização do personagem num ambiente específico onde a história se passará, nem estabelece uma conexão à trama, (mesmo porque não há uma trama) e portanto não se alia aos conteúdos da cena de modo intrínseco. Pelo contrário, a grama é um espaço construído com a finalidade de ser um elemento ativo da cena, a partir da mobilização de todos os aspectos pelos quais ele pode ser destacado, na percepção do espectador (aspectos estes sobretudo de natureza sensorial: aromas, texturas, volumes, cores).

A não ser no momento em que os intérpretes simulam um banho de

sol, a grama pode ser tomada como parte de um cenário naturalista que a incorpora como reforço da ilusão teatral. Mas mesmo assim, o efeito que aparece na cena do parque é o de uma natureza morta (ou, mais propriamente, de uma natureza viva) que nos mostra uma cena feita de um comentário comportamental sobre o homem urbano, que se prostra imóvel sob o sol nos parques das grandes cidades. Quando observamos o comportamento alheio, em circunstâncias como as de um passeio ordinário num parque qualquer, decerto veremos coisas similares àquelas que o espetáculo *bauscheano* nos mostra. Poderemos fruir nosso passeio no parque de modo diferente, para capturar as imagens desses personagens que habitam as metrópoles, onde moram em pequenos cubículos. Ansiando pelo contato com a natureza, essas pessoas procuram a grama dos parques para onde acorrem sozinhos ou acompanhados para escapar, respirar, tomar sol, conversar, e muitas vezes para exibirem o lado insólito e alienado de personagens que habitam a cidade moderna.

Outro aspecto cenográfico da representação teatral que Bausch aborda de modo subversivo é o uso das coxias, que em 1980 é rigorosamente descartado. Na tradição do teatro culinário, como diria Brecht, as coxias têm como função a preservação da impressão da realidade na construção do espaço cênico, servindo para orientar o olhar do espectador apenas para aquilo que o diretor quer mostrar. Elas também são usadas com funções de orientação narrativa, ordenando a passagem do tempo, oferecendo ao espectador a sensação de continuidade, através da indicação das entradas e saídas das personagens pelas bordas do espaço da representação. Mas no caso das peças de Bausch, a falta delas faz com que a cena extrapole o palco. Numa cena, em especial, porque repete-se algumas vezes, o espaço da encenação se desloca em direção à plateia, com os intérpretes desfilando em fila indiana e realizando gestos sincronizados com os braços e mãos. Em outro dado momento, um dos intérpretes representa um mordomo inglês e anuncia com um impecável acento

britânico que o chá está pronto para ser servido. Em seguida ele desce do palco dirigindo-se à plateia com uma bandeja contendo uma chávena e xícaras. No meio do público ele oferece e serve chá aos espectadores, no que é assessorado por outros integrantes do elenco.

Portanto, ao abrir mão do uso delas, Bausch explora o espaço experimental onde a função ordenadora do tempo não é necessária, tampouco o palco decorativo, que se afirma na função de 'moldura' dos objetos. Sem as coxias, Bausch favorece o uso de elementos de cena que possam ser empregados de forma variada, e que podem ser facilmente removidos e manipulados de modo a modificar constantemente a cena: daí a opção pelo uso de peças pequenas do mobiliário cotidiano que são fáceis de entrar e sair de cena. Ao invés de esconder do público os meios de produção da teatralidade, Bausch os expõe em 1980, compartilhando com ele o gosto pela descoberta das possibilidades da encenação, onde os objetos surgem e desaparecem e as pessoas multiplicam-se em personagens diferentes: cadeiras,

mesas, isqueiros, lenços, cobertores, jornais, tudo que seus intérpretes usam para vestirem-se, desnudarem-se, maquilarem-se. Tudo aquilo que o espetáculo convencional busca esconder de seu público, adquire na *Tanztheater*, um valor de encenação. Deste modo, as cenas são montadas pelos intérpretes que organizam os materiais na frente do espectador, trazendo eles mesmos os objetos a serem utilizados na cena à medida em que se apresentam, retirando-os ao final de cada cena. Portanto a cenografia, os figurinos e a música na *Tanztheater* são elementos constitutivos de seu processo e de sua forma espetacular coreográfica e deste modo, não funcionam como ornamentos, mas como elementos fundamentais com uma função insubstituível.

Os passes da mágica de 1980

A primeira cena de 1980 é uma recordação da infância que imprime o tom nostálgico na lembrança de um passado quando não se estava só. As cenas se sucedem de modo a alternar-se entre os intérpretes, demonstrando, uma

após a outra, a passagem do tempo e a solidão humana, norte da compreensão e da fruição da peça. Seu início nos mostra um dos intérpretes tomando sopa diante do microfone que amplifica seus ruídos, enquanto ele dedica cada colherada a um membro de sua família, antes de levá-la à boca: “Para a mamãe, para o papai, para a titia Margarida”. A cena age sobre nós através do choque, outro efeito da épica *brechteana*, na exposição crua da memória de um ritual privado que povoa a consciência de um adulto, o qual exhibe-se voluntariamente, em plena regressão. Uma memória com a qual podemos nos relacionar e encontrar correspondência em nossa própria experiência, e que por isso mesmo, funciona de modo a nos fazer imaginar que também estamos ali, expostos. Logo aparece de modo simultâneo a mulher que comemora solitariamente seu próprio aniversário, formalmente vestida com uma roupa comprida cor de pêssego, sentada numa cadeira, mascando casualmente um chiclete. Ela então acende um isqueiro e canta apenas a primeira estrofe da música ‘parabéns prá você’ em seguida apaga a chama

com um sopro e diz em voz alta: 'um'. Repete o procedimento e diz 'dois', e assim ela segue contabilizando a passagem do tempo, confirmando os temas mais constantes deste espetáculo, como dissemos antes, a passagem do tempo e a solidão.

Enquanto isso, um mágico aparece ao lado de uma das intérpretes, fazendo aparecer e desaparecer duas pequenas bolas, marcando a impermanência inerente à vida, um paralelo entre o escoamento do tempo e da vida, tema recorrente da peça. Os gestos do mágico possuem qualidades cinéticas próximas ao do movimento dançado. Seu ritmo ora se precipita, confunde nossa atenção, e desacelera-se, quando o objeto desaparece e adquire uma fluidez serena como se arrematasse o jogo e perguntasse 'onde está o objeto? A intérprete a seu lado termina sendo usada como parte da mágica, e inesperadamente ela mesma começa a fazer com que objetos apareçam em sua mão. Mostra que as mágicas são truques da técnica, e que assim como a dança, existe uma mágica ao alcance de todos.

Essas duas cenas anteriores se misturam a uma outra cena, quando aparece um casal impecavelmente vestido. A mulher usa um vestido preto com uma gola branca, que tanto pode ser um modelo *soirée* ou um uniforme de governanta. Ela então começa a despir o homem e quando termina ela começa a aplicar maquilagem em seu rosto. Pinta sua boca e suas bochechas de vermelho, usando o mesmo batom, assim como pinta de vermelho os mamilos do homem. Por fim, coloca-lhe palitos de fósforo entre os dedos de um dos pés e acende-os, cantando 'parabéns pra você. Ambos participam de um jogo de contar uma história sem palavras e que alimenta a imaginação, onde vemos tanto a transgressão de regras de apresentação da dança, como o ataque à ordem social. O travestimento afronta os papéis tradicionais dos gêneros masculino e feminino convencionais, tendo em vista a violação de códigos sociais vigentes. À mulher é reservada a atitude passiva relação ao homem e dela não se espera que o dispa, muito menos em público, e nem que lhe pinte o rosto. A cena vai permitir

uma sucessão de leituras tais como, a emasculação masculina pela tirania feminina, a criação dada a um filho por uma mãe insatisfeita com o sexo de seu filho, uma iniciação sexual através da governanta, ou ainda, um mero jogo sexual desempenhado por um casal. É assim que as cenas agem na *Tanztheater*: o sentido permanece aberto, até que o espectador o encontre.

Mais adiante a companhia se agrupa para desempenhar a representação de um concurso de auditório: homens e mulheres se apertam para se organizar no espaço de acordo com a demanda do organizador do evento, e empurrando-se uns aos outros conseguem enfileirar-se diagonalmente. Os concorrentes são induzidos por um mestre de cerimônia, a dizer frases complicadas, a emitir sons, a assoviar. Os homens alternam-se às mulheres, concorrendo com elas na ação de exibirem as pernas. Além de comentar um aspecto bizarro da sociedade contemporânea, chamada por Guy Débord de 'sociedade do espetáculo': os concursos, os shows

de calouro, a auto promoção a qualquer preço.

Outro casal entra andando lentamente em cena. Eles param de frente um para o outro e a mulher pega um batom, passa-o nos próprios lábios para em seguida beijá-lo, imprimindo-lhe a marca de uma boca vermelha sobre aquele rosto branco e limpo. O homem mais uma vez passivo, não reage, apenas empresta-se pacientemente à realização da cena. A mulher o beija repetidamente, procurando sempre achar os lugares limpos para imprimir-lhe uma nova marca, até que o rosto do homem transforme-se num borrão vermelho. No começo, o beijo pode ser interpretado como um gesto de amor, de carinho mas à medida que o tempo passa e o rosto do intérprete parece inchado, e começamos a pensar em como o amor pode ser exigente e sufocante.

Por várias vezes, soa um alarme e uma sequência coletiva do elenco interrompe a cena. O elenco, elegantemente vestido e formando uma fila indiana atravessa a cena descrevendo linhas sinuosas que vão do palco à plateia e retornam ao palco mais uma vez. Os gestos que o

elenco realiza como uma sequência de movimentos que se repete, parecem tirados do cotidiano. Os bailarinos parecem simular gestos funcionais como: ajeitar a roupa, passar a mão no cabelo, vestir um casaco, pendurar uma roupa. Sua abstração se dá pelo ritmo que modela os gestos mais ordinários numa forma irreconhecível, e eles terminam por adquirir as qualidades estéticas de uma dança, sendo acompanhada por uma música popular e instrumental dos anos 40. Talvez porque os movimentos que eles desfilam diante de nós estejam no limiar de um gesto funcional e um gesto artístico, eles tornam-se inesperadamente atraentes ao olhar: por sua execução simultânea impecável, por sua modulação e ritmo, pela escolha dos figurinos, todos desiguais, pela maquiagem, pelo sorriso enigmático estampado no rosto. Deste modo, apesar destes movimentos nos indicarem sua origem em gestos de fácil execução, pois eles pertencem ao cotidiano e pode ser realizado por qualquer ser humano, eles terminam por adquirir um interesse especial e não apenas pelo seu modo de realização, mas

justamente pela liberação de sua origem concreta. Eles deixaram de ser gestos funcionais. Bausch especula e descobre um movimento de dança no limite do gesto funcional, na metamorfose pela qual passa o gesto utilitário, de sua origem cotidiana, para o gesto que adquire uma densidade e poderes estéticos de nos atrair, hipnotizar, questionar.

Os gestos que nos são oferecidos pelos intérpretes nesta sequência de cenas fabricam um sentido global da peça que não pode ser explicado por um contexto narrativo do qual teriam sido gerados: ao invés de serem tomados na relação com o esquema espaço-temporal da forma narrativa linear (confirmada pelo desenvolvimento de uma história e do amadurecimento de personagens), tudo o que temos são formas de expressão cujo valor se explica pelo modo como favorecem a introdução do olhar e dos juízos do espectador na consumação de suas possíveis significações.

Tanztheater, Tradição e Contemporaneidade

No acompanhamento do termo *Tanztheater* percebemos as raízes da Dança-Teatro atual na tradição dos fundadores da Dança Moderna, Rudolph Laban, Kurt Jooss e Mary Wigman, sobretudo em relação aos aspectos de valorização dos dispositivos teatrais e na tematização de caráter social. Contudo, sob alguns aspectos Bausch nos faz lembrar mais de Wigman e não apenas em sua rejeição às fórmulas transmitidas pela tradição. Vemos em ambas uma concepção de modernidade coreográfica definida sob o aspecto de uma inauguração radical e até mesmo pela invenção de uma 'corporeidade' marcada por referências pessoais. Um exemplo pode ser tomado na personagem de Bausch em *Café Müller*, a mulher que caminha de olhos fechados, tateando o espaço com os braços estendidos como uma sonâmbula, sentindo o chão com os pés e a respiração, encarna de um certo modo a mesma 'corporeidade cega' que Isabelle Launay percebe em Wigman, que destaca o andar trôpego desse personagem sonâmbulo e que se refere ao

mesmo universo sombrio e dramático de Wigman. Wigman esclarece sua relação com o elemento espacial através de um relato que pode ser aplicado para descrever a personagem de Bausch em *Café Müller*.

Ela está no centro do espaço, os olhos fechados, sentindo o ar pressionar seus membros. Um braço se eleva timidamente tateando, corta o espaço invisível, se dirigindo para a frente, os pés seguem, a direção se estabelece" (WIGMAN, 1930 Apud LAUNAY, 1996, p. 186).⁸

A própria Bausch disse "[...] dancei como cega e olhei para o interior para descrever um ambiente." (MICHEL, 1987, *apud* ASLAN, 1998, p. 75)⁹. Ela experimentou a mesma perda da referência exterior para criar uma dança a partir deste desequilíbrio. Com os olhos fechados ela se locomove entre as cadeiras deixadas no cenário, e anda como se estivesse tateando o espaço com as mãos e os braços estendidos à frente

⁸ "Elle se tient au centre de l'espace, les yeux clos, sentant comment l'air presse sur ses membres. Un bras se leve timidement, tâtonnant, tranche à travers l'espace invisible, s'enfonçant devant, les pieds suivent, la direction est établie"

⁹ "J'ai dansé en aveugle et regardé vers l'intérieur pour décrire un environnement

do corpo, sentindo o apoio do chão apenas com os pés. Assim como Wigman, Bausch começou a criar suas peças sem utilizar as técnicas existentes, em busca de um movimento que não foi filtrado pelos códigos, que não passou pela conformação da estética de uma determinada técnica. Assim como Wigman, Bausch buscava um movimento cru, que conservasse a autenticidade de uma resposta instintiva: ambas procuraram exprimir algo, antes de enquadrar o movimento numa forma.

Elas ainda têm em comum uma percepção do corpo como um depósito da experiência humana, através do qual se pode descobrir e contar histórias verdadeiras, cujo poder de convicção excede o enquadramento do movimento numa forma. Tendo ambas, rompido com uma dança que se contentava em acumular e descrever seus avanços técnicos, a diferença entre elas se faz através das bases que norteiam seus trabalhos. Como o Expressionismo de Wigman, a *Tanztheater* de Bausch não demanda prioritariamente uma interpretação intelectual de seu

material, recomenda uma leitura subjetiva que anseia por uma comunicação direta com o público. A semelhança entre a visão de ambas pode ser percebida em suas afirmações. Enquanto Wigman diz “[...] não dançamos histórias, e sim, sentimentos”, Bausch afirma repetidamente que em seus espetáculos não devemos procurar histórias. O que conta é aquilo que se vê, e deste modo ela redireciona o espectador para sua própria percepção e experiência. Alguns críticos inclusive, consideram os primeiros trabalhos de Bausch filiados ao *Tanzdrame* wigmaniano, assim como *Orpheus und Eurydike*, por exemplo. Mas enquanto Wigman sonha com o ‘corpo autêntico’, Bausch se nutre da assimilação realizada pelos corpos no processamento e na resistência às técnicas sociais de adestramento. A *Tanztheater bauscheana* é movida pela especulação de um corpo inscrito na realidade do contexto sócio-político contemporâneo e, do qual sua companhia é o microcosmo, tendo em vista que seus bailarinos vem de todas as partes do mundo.

Ela também se aproxima do teatro dançado de Kurt Jooss e de sua queda pela crítica social. Contudo ela o faz de modo a substituir a coerência do movimento com o libreto e a unidade discursiva de Jooss, por uma montagem de estruturas de movimento aparentemente desconexas mas que terminam fazendo sentido, com a cumplicidade do espectador. Bausch nos mostra comportamentos, e movimentos que se transformam em dança quase que acidentalmente, além de acrescentar-lhes palavras.

Onde Kurt Jooss compunha uma história e construía quadros dançados à semelhança das estações do drama expressionista, Pina Bausch estrutura uma peça de modo mais próximo ao novo teatro ou ao novo cinema, que eliminam discurso e personagem (ASLAN, 1998, p. 62).¹⁰

O que antes era visto como possibilidade de leitura de um discurso psíquico pela Dança Moderna, na *Tanztheater* dos anos 70 é tomado como uma campo de

leitura de um discurso cultural e de seus modos de inscrição na vida social privada e coletiva. A nova Dança-Teatro já não deseja apenas expressar uma subjetividade, ou de encontrar um movimento autêntico, como queria Wigman. A Dança-Teatro reconhece que uma gestualidade primordial já está perdida para o indivíduo a partir de seu nascimento, quando seu corpo começa a se deixar inscrever pelas estruturas do poder mediadas pela família e pela sociedade, o que se confirma desde os escritos de Marcel Mauss, *As Técnicas Corporais* de 1936, até o trabalho de Michel Foucault. Portanto, a Dança-Teatro se move numa direção diferente da dança de expressão por não acreditar mais na existência do corpo autêntico. No entanto ela busca mais uma vez os corpos singulares e suas experiências de vida, mas sob uma nova ótica: a de demonstrar as marcas da socialização no corpo do indivíduo. Tampouco, a Dança-Teatro pretende a encarnação de um eu coletivo, nem tem a intenção de ser porta-voz de anseios universais como a geração de Wigman.

¹⁰ “Mais là où Kurt Jooss composait un livret et construisait des tableaux dansés à l’image des stations du drame expressioniste, Pina Bausch structure une pièce d’une manière plus proche du nouveau théâtre ou du nouveau cinéma qui éliminèrent récit et personnage

Baxmann (1991) usa o termo 'arqueologia de modos de vida' para descrever o trabalho de Bausch, afirmando que ela demonstra que o corpo é um *constructo* cultural. A verdade é que Bausch cultivou através do jogo teatral de perguntas as situações que permitiram a criação de contextos e situações onde os corpos se ofereceram à desconstrução dos discursos neles inscritos pela cultura. Segundo Baxmann, a constatação se dá através da investigação da subjetividade que é colocada em movimento através do corpo "[...] onde tudo, desde a gênese da expressão até as menores ramificações dos chamados desejos privado-íntimos são vistos como sendo totalmente influenciados pela sociedade (p 56).¹¹ Bausch não crê numa perspectiva unificada das coisas, pelo contrário. Desse modo, a moderna *Tanztheater* usa os princípios, tanto daquela forma originada do trabalho de Kurt Jooss, quanto da *Ausdruckstanz*, de Wigman, onde percebemos a origem

de seus arcanos, sem se privar das influências da Dança Pós-Moderna e da Performance, extraindo de todas elas algo útil para a realização de uma nova visão da arte da dança.

¹¹ [...] where everything from the genesis of expression through the smallest ramification of so-called 'private-intimate' desires is seen as being completely influenced by society.

Referências

ASLAN, Odette. *Danse/Théâtre/Pina Bausch*, I- Des chorégraphies aux pièces. In: *Théâtre Public*. Paris. n. 138, jan-fev de 1998. p. 8-77.

BAXMANN, Inge. *Dance Theatre: Rebellion of the Body, Theater of Images, and an Inquiry into the Senses of the Senses*. In: *Ballett International* 1, v.13 (Janeiro 1990), p. 55-61.

BENTIVOGLIO, Leonetta. *Europe et États Unis: un courant*. In: Fèbvre, Michelle (Org.) *La Danse au défi*. Montreal: Éditions Parachute, 1987.

BENTIVOGLIO, Leonetta. *O Teatro de Pina Bausch*. Tradução Maria José Casal Ribeiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

BEYDON, Martine. *Pina Bausch, analyse d'un univers gestuel*. Paris: Presses Sorbonne Universitaire, 2002.

FEBVRE, Michèle. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Chiron, 1995.

GREBLER, Maria Albertina Silva. *Pina Bausch e Maguy Marin, a teatralidade como fundamento de uma dança contemporânea*. 2006, tese de Doutorado. 306f. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

LAUNAY, Isabelle. *À la recherche d'une danse moderne. Rudolph Laban-Mary Wigman*. Paris: Chiron, 1996.

MARTINEZ, ALESSANDRO. *Sur les traces de Pina Bausch*. St. Etienne, France: Dumas Titoulet Imprimeurs, 2002.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Berlim: Paris, 1998.