

COMO SE FORMULAM AS PERGUNTAS NA DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH?¹

How do questions turn into dance?

Susanne Schlicher²
Theaterakademie Hamburg

Tradução:
Luiz Cláudio Cajaíba Soares
Universidade Federal da Bahia

Resumo: Pina Bausch compunha suas peças seguindo princípios de montagem, colagem, métodos de filme como diminuir e cortar. Ela aplicava princípios composicionais musicais a cenas isoladas e a movimento, tanto quanto à dramaturgia da peça toda: tema e contra-assunto, tema e variação, contraponto, cânone, *leitmotif*, crescendo e decrescendo. A composição musical está presente na montagem de elementos únicos, ações e cenas, caos e estrutura em harmonia e ao mesmo tempo. As peças seguem a dialética da unidade e abertura, estrutura hermética e liberdade, círculo e linha em todos os níveis. O quebra-cabeça associativo dá ao público a liberdade de interpretação. Você pode sempre ver de outro modo.

Palavras-chave: Composição polifônica; Métodos de filme e música aplicados à dança; Princípio artístico de montagem; Processo dramático; Princípio de círculo, linha e repetição.

Abstract: Pina Bausch composed her pieces following principles of montage, collage, film-like methods like fading and cut. She applied musical compositional principles to single scenes and to movement as well as to the dramaturgy of the whole piece: theme and countersubject, theme and variation, counterpoint, canon, leitmotif, crescendo and decrescendo. The musical composition is present in the montage of single elements, actions and scenes, chaos and structure in balance and at the same time. The pieces follow the dialectic of unity and openness, hermetic structure and freedom, circle and line on all levels. The associative puzzle gives the audience the freedom of interpretation. You can always see it in another way.

Keywords: Polyphone composition; Methods from film and music applied to dance; Artistic principle of montage; Dramaturgical process, Principle of circle, line and repetition.

¹ In: SCHLICHER, Susanne. *Tanz Theater Traditionen und Freiheiten*. Hamburg, Rowohlt Tanschenbuch Verlag, 1987, p. 139-145.

² Coordenadora e professora do programa de Direção Teatral da Theaterakademie Hamburg, Alemanha. Doutora em dança-teatro pela Universität Wien (Universidade de Viena).

“O que a domina maravilhosamente é a polifonia. O modo como ela preenche a cena e depois a esvazia – eu acho que o público comum não percebe isso, mas é surpreendente como isto é fluido: primeiro entra um dançarino e depois, no momento propício, entra o próximo.

Pina Bausch domina algo que muitos outros não possuem. Apesar da colagem, apesar do aparente borrão, nela há sempre um fluxo musical. É também maravilhoso perceber sua polifonia. A mim sempre me pareceu completamente normal, que se possa compor dessa maneira, pois tudo diverte muito, similarmente ao som de distintos instrumentos numa música, similarmente à própria vida. E também é belo quando suas composições se mostram uníssonas, quando se dissolvem, se desintegram. Para muitos, isso proporciona uma confusão, especialmente se algum dançarino entra de um lugar errado ou num tempo errado. Assim como acontece numa pintura abstrata, quando alguém apenas pinta uma mancha. Daí surge também uma hipótese – como colocam alguns, que ali se esboça uma tensão, enquanto para outros trata-se apenas de uma mancha insignificante” (ZÜLLIG, 1986).

Como as perguntas em dança se formulam? Pina Bausch não inventa suas peças, ela as compõe a partir de si e a partir de material oferecido em ensaios de improvisação, de onde monta pequenas cenas como um mosaico, como um jogo surpresa, como um quebra cabeça, como um caleidoscópio. Apesar do rigor, até nos detalhes, as composições das peças são rebuscadas e contêm materiais, ações e jogos dos dançarinos, com um toque de seu caráter improvisacional, o que se revela quase espontâneo, polido. “Em princípio não há nada”, declarou Pina Bausch sobre o modo como compõe. “Há apenas respostas, frases, pequenas cenas que alguém propõe. Tudo então é separado. Em

algum momento chega-se ao ponto no qual eu faço uma ligação daquilo que acho que é apropriado com o que os demais trouxeram. Isto com aquilo, com algo do outro, uma coisa com outras coisas diferentes. Se eu descubro algo novamente, que é apropriado, já tenho dali uma pequena grande possibilidade. Então sigo novamente em outra direção. Tudo começa pequenino e vai crescendo pouco a pouco” (Bausch in SCHMIDT, 1983, p. 11).

Mesmo que acompanhemos a concepção de uma peça durante os ensaios, não será possível dizer como se deu a singular combinação das imagens e das cenas, das falas e das coreografias, como uma determinada pausa que inseriu-se naquela hora, como se concebeu a

sequência da peça, como se ela tivesse acontecido por acaso. O quebra cabeça, que é apresentado ao espectador na noite de estreia, representa uma possibilidade entre muitas. Trata-se de escolhas estritas que foram feitas dos blocos de improvisação, mas nenhuma escolha é aleatória: outras escolhas resultariam em outras peças, teriam outras consequências, outro tipo e outra qualidade de confrontação com o público.

Para descrever a estrutura de suas peças é comum recorrer-se aos conceitos da música e do cinema. A precisa coincidência dos elementos visuais na cronológica da peça como um todo, clama por associações com sequência de imagens, enquadramentos de câmera, montagem, corte, com o desvanecimento característico do cinema enquanto mídia. As peças de Pina Bausch parecem montagens feitas numa moviola utilizando-se inúmeros trechos de um filme. Em sua estrutura ela pode ser comparada a certa forma musical, a certo tipo de composição, a exemplo de uma partitura polifônica.

Não é incomum que a dança se sirva da terminologia da música para fazer as descrições e esclarecimentos de suas coreografias. Tema e contra tema, variação e cânone, monofonia e polifonia, contraponto da composição, *leitmotiv*, crescente e decrescente: em Pina Bausch, apenas numa de suas apresentações, a lei de suas composições, ao modo da música européia a que estamos acostumados, torna-se ainda mais clara e evidente. E isso ocorre sem que ela se relacione com uma base musical pré fixada e fechada, sem que ela já tenha dançado ou “desdançado” essa música. Seu modo de concepção musical é menos acústico, ou é possível percebê-lo mais no encadeamento do movimento, do que na montagem específica das cenas, únicas em qualquer peça, do que na sonora tessitura das relações. “Este com aquele, aquele com algum outro...”

A coreógrafa transmite seus princípios coreográficos formais, mostrados essencialmente no fluxo dos passos, na sequência dos movimentos, ao acentuar certas

situações, na cadência das cenas, das imagens, na sucessão das entradas e saídas de cena. Em *Nelken/Cravos* três dançarinos dançam lentamente em círculo, seguram-se às mãos, dão-se conselhos, como se estivessem diante de uma situação doméstica de conflito, comportando-se da melhor forma possível. Um quarto dançarino entra, os demais compartilham com ele seus aconselhamentos. Eles desfazem o círculo, protestam junto ao novo integrante comportando-se como marionetes inanimados, como desamparados, desafiadores, pesarosos. Formam novamente o círculo. Um quinto dançarino o expande e cada um discorre sobre seu primeiro amor. Ao fundo há um dançarino ao lado de um piano e entoava uma canção, acompanhado pelo pianista. A música mecânica e o círculo, contudo, continuam. Depois da canção, as últimas sentenças sobre o primeiro amor desfazem o círculo e os homens saem de cena. As dançarinas entram trazendo poltronas e as organizam em forma circular ao centro do palco. Nova cena se inicia, de fato já se iniciou.

Transições das cenas, recorrentes interrupções, novos recomeços, mudanças de perspectiva, repetição como modo de aproximar-se das coisas – a direção de Pina Bausch mostra-se como na montagem de um filme. A coreógrafa entende sobre a arte de evidenciar o imperceptível, de descrever de um ponto de vista todo particular, sem tolher da coisa o seu segredo, seu caráter recôndito. Como uma hábil câmera, com discrição e distanciamento em relação às coisas, toma o tempo como um elemento sensível e criativo, para criar situações. Utiliza com virtuosismo a composição de fragmentos e de detalhes, a pausa e a aceleração da ação, como se tratasse de uma material fílmico, de uma sequência cinematográfica.

No meu entender a montagem não é um conceito composto por uma sucessão de elementos, ao contrário é uma ideia que nasce do encontro de dois elementos independentes um do outro (princípio dramático) (EISENSTEIN, 1973, p. 78).

A concepção de possibilidades de montagem que Sergej Eisenstein – um dos

fundadores da teoria e da prática da montagem cinematográfica como forma de representação artística, como potencialidade da montagem – propôs, encontra ressonância no tipo de relacionamento que Pina Bausch instaura com a forma, com sua técnica de montagem. No empenho em estabelecer conexões, a coreógrafa deixa sempre novas contraposições se chocarem: imagens, cenas, movimentos, atmosferas, música, personagens, emoções. Realiza uma montagem que dá origem a um jogo de significação, que possui uma lógica própria.

O pintor Max Ernst, referindo-se às suas próprias colagens, fala de um “nível de inconveniência” que os quadros exigem de si quando as imagens se fundem, gerando “um novo desconhecido”. Esse “nível de inconveniência” é provocado pela dança teatro de Pina Bausch, pela sua forma de montagem, como um indício essencial, como um princípio de construção dramaturgica da peça.

O caráter homogêneo na multiplicidade: o que principia, entre trancos e barrancos, como um acúmulo de imagens quase

desconexas, de temas, de gangorra emocional, de dimensões de tempo e de espaço, durante a apresentação, faz o espectador reconhecer aquilo que o invade e o fascina e ele verifica então essa relação recorrente e constante, como se houvesse uma linha vermelha que costura a peça. A repetição de determinados motivos, imagens e ações cênicas que conduzem a peça do início ao fim, agem como uma parêntese. Uma música específica, um personagem, um adereço, o movimento de um único dançarino ou de vários que ocupam o espaço, são utilizados como *Leitmotiv*. Sem sugerir um sentido unificado, esses elementos garantem, contudo, uma unidade, uma certa coesão ao espetáculo. Ela propõe tessituras, possibilita uma determinada forma de caos. Pina Bausch concebe sua forma de dança teatro através de uma síntese de pensamento harmônica com uma estrutura polifônica, a síntese, como ocorre nas fugas de Bach.

“A dúvida conduz à forma” (Paul Valéry)

Walzer/Valsa: Uma mulher com um longo e claro vestido, tipo camisola, percorre o espaço cênico em círculo com um movimento harmonioso, solto, sem interrupções.

Stück1980/Peça1980: Uma dançarina salta com um lenço esvoaçante na cabeça. No palco, correndo em grandes círculos, repete dez, vinte, trinta vezes “eu estou cansada, eu estou cansada”. Ela vai se tornando lenta e cansada. Um dançarino entra e a conduz novamente à corrida em círculos.

Walzer/Valsa: Uma história infinita, na qual um dançarino narra enquanto os outros executam/dançam. Dois pombos sobre o teto. Um foge, o outro também. Um retorna, o outro também. Dois pombos sobre o teto...

Movimento que não cessa – círculo, diagonal, fila, repetição. Forma e conteúdo sempre estão presentes nas peças de Pina Bausch. “Algo que não tem começo, não tem fim. Pelo menos não um começo específico, mas milhares de começos” (CIXOUS, 1977, p. 25).

Assim descreve Helène Cixous o movimento infinito, que em novo movimento se descobre, com sua precisão bem feminina. As inumeráveis questões formuladas por Pina Bausch durante os ensaios conduzem os dançarinos às respostas corporais e verbais – são milhares de começos e milhares de dúvidas, para ela conceber uma peça, para Pina Bausch alcançar uma determinada forma. Uma forma que deixa reconhecer a pluralidade de começos, que não tenta encontrar um denominador comum. Os contornos de início e de fim da peça não se definem com precisão, são turvos. Em *Walzer/Valsa* os dançarinos se posicionam no proscênio, em fila, e apenas ouvem uma música. Não há ação para essa música, não há representação, ou seria o fato de apenas ouvir, uma ação da peça? É como se os dançarinos ocupassem, pouco a pouco, o lugar dos espectadores. Ambos, dançarinos e público, escutam e olham a cena vazia. As peças de Pina Bausch não adotam a dramaturgia tradicional, elas não são concebidas sob a premissa do clímax

e da ação dramática, não perseguem a premissa da tensão, da sua pausa e da sua rápida dissolução ao final. Ao contrário: às vezes suas peças se encerram com o início novamente, as cenas ou as situações se repetem.

“Uma peça como *Kontakhof* poderia ser representada durante toda a noite”, esclareceu Pina Bausch numa entrevista (HOGHE, 1979, p. 18). A coreógrafa brinca com o tempo, com a irreversibilidade do tempo teatral. A contínua repetição de situações simples, a estrutura circular continuamente reencenada, que é quase como um cânone infinito, como um tema que parece representar-se a si próprio, que remete também a um gráfico de M. C. Escher, sobretudo os seus desenhos da banda de Möbius. Repetição, círculo, cânone, *loop* – tudo uma tentativa de representar com elementos finitos a infinitude. Nela articula-se uma dialética da contração e da retração, da autoreferencialidade e do infinito, do círculo e da reta, o que, em suas peças, insere-se em todos os níveis.

“Pode-se sempre olhar de outra perspectiva”: a definição de

“delineamento da não oferta”³, de Bertolt Brecht, descreve este comportamento da coreógrafa, de suas peças, das personagens que estão em cena. Brecht descreve a experiência do *Nicht-Sondern* para os atores da seguinte forma: “Ele sobe ao palco, e de todos os pontos deve tornar-se essencial, relevante – e isso ele faz – mas também deve sentir-se designado e inaugural – o que ele não faz; Ele interpreta de modo a evidenciar as alternativas mais previsíveis, mas deveria interpretar de modo a mostrar outras possibilidades, a apresentar uma possível variante. Isso, que ele não faz, deveria estar contido, ser recuperado naquilo que ele faz. A expressão técnica para definir esse modo de proceder é: delineamento da 'não oferta'” (BRECHT, 1967, p. 364). Na combinação do “este com aquele, aquele com aquele outro, uma coisa com outras coisas distintas”, as peças de Pina Bausch

³ NT – Nas traduções da obra de Brecht no Brasil, parece não haver uma expressão que seja equivalente a essa definição utilizada pela autora do texto, como acontece no caso da expressão “estranhamento”, que corresponde ao *Verfremdungseffekt*. Por isso, propõe-se uma tradução quase literal do termo, na expectativa de que os esclarecimentos posteriores deem conta da ideia brechtiana.

alcançam um lúdico equilíbrio. Peça, personagens e cenas perdem novamente o equilíbrio, flertam com seu oposto e novamente tornam-se também apenas o que não era. Ela foge de uma definição clara, de um ato de interpretação unívoca, confronta sempre o espectador com novas possibilidades de sentido. A coreógrafa deixa a decisão ao espectador, ao seu modo de perceber e de experienciar. “Nunca pensei: isso é isso. Frequentemente penso e imagino algo completamente diferente – mas também não apenas isso. Isto depende simplesmente da maneira como se olha. Mas, pensar, por outro lado, que isso pode apenas ser interpretado assim, não creio nisso” (Bausch in HOGHE, 1979, p. 18).

Referências

BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke in acht Bänden* (Obras completas em oito volumes). Frankfurt /M.: Suhrkamp Verlag, 1967.

CIXOUS, Helene. *Die unendliche Zirkulation des Begehrens* (A infinita circulação do desejo). Berlin: Merve Verlag, 1977.

EISENSTEIN, Sergej. *Montage der Attraktionen* (*Montagem das atrações*). In: *Ästhetik und Kommunikation* (Revista de Estética e Comunicação). Nr. 13 (dezembro) 1973, p. 75-81.

HOGHE, Raimund. *Meinwärts – ein Zweig, eine Mauer*. Versuch über Pina Bausch. *Theater Heute* (revista), August (agosto) 1979, p. 16-23.

SCHMIDT, Jochen. “*Meine Stücke wachsen von innen nach außen.*” Jochen Schmidt im Interview mit Pina Bausch. *Ballett International* (revista), Februar (fevereiro) 1983, p. 8-15.

ZÜLLIG, Hans. *Entrevista com a autora*. 14.7.1986.