

Processos de criação em dança-teatro: reflexões sobre a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater

Carla Andréa Silva Lima (*Carla Normagna*)

UFMG

Palavras-chave: dança-teatro process de criação afeto

“O que eu faço: eu olho. [...]Eu não faço mais que observar ou tentar observar as relações humanas, a fim de delas falar. Eis ali o que me interessa. Eu não conheço fora disso nada mais importante” (BAUSCH *apud* HOGHE, 1987, p. 8).

Sabemos que se a reminiscência prescreve o modo de textura é porque um olhar se deu; um olhar que busca o passado, o vivido e, ao mesmo tempo, tece um futuro, constrói uma teia, um poema, uma narrativa. Benjamin nos diz que o narrador é aquele que viaja pelo espaço, pelos territórios e também pelo tempo, pela história. Assim, sempre viajante o narrador é também um estrangeiro, aquele que conserva uma “certa distância” das coisas; aquela necessária para que as coisas ganhem uma densidade sobre a qual é possível falar. No entanto, o narrador também é aquele que, ao tecer sua narrativa, procede como um artesão a fazer um vaso, construindo uma escrita ao redor do vazio, mas deixando no vaso sua marca, uma impressão.

Pergunto-me sobre a relação existente entre o modo de olhar de Bausch e o modo de textura de seus espetáculos, pois sabemos que, se por um lado, num primeiro momento do processo de criação tudo é consentido aos bailarinos; num segundo momento, o processo se centraliza na artista e no modo como ela seleciona e encadeia o material em cena.

Segundo Bentivoglio, uma série de variantes exerce influência sobre esse processo. Penso que o modo de olhar torna-se, nesse processo de composição, uma variante fundamental, pois acredito que nesse processo de construção, de criação da escrita cênica, o que se vê e como se vê, interfere no modo de textura Bausch.

Deleuze, em seu livro *Crítica e clínica* afirma que alguns escritores inventam na língua uma nova língua, trazendo com isso à luz, novas potências que arrastam a língua para fora de seus sulcos costumeiros, levando-a a delirar. Assim, o escritor, ao criar uma outra língua no interior da língua, levaria a linguagem inteira para um limite “assintático”; levaria a linguagem a se comunicar com o seu próprio fora. “O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora”, afirma Deleuze, “é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possível”.

No entanto, na tessitura de Bausch, esse sujeito ao falar na singularidade de sua experiência, ao criar um *escreverdançar*¹ a partir dos imprecisos terrenos da memória, esbarra com uma realidade para a qual faltam palavras e representações; realidade essa que acaba por apontar um outro lugar: o lugar de um *escreverdançar* que bordeja o vazio. Fruto de uma construção, esse *escreverdançar*

margeia um tempo sensível.

Desse modo, os bailarinos, ao responderem às perguntas de Bausch, também dançam outra coisa, o que permanece mudo como afeto não-simbolizado, no corpo, referidos a uma pré-linguagem, restos de afeto, marcas de mãe.

Poderíamos então pensar que o olhar de Bausch, ao pousar sobre o sujeito, abre-se também para o vazio, para os tecidos esfiapados de afeto, para as vibrações mudas, feitas na carne. Enfim, para toda uma atmosfera não verbal, pulsional, que rodeia a linguagem.

Só não sei se isso envolve apenas a visão. Gosto de sentir, de ter sensações. É claro que também fico olhando, mas isso tem a ver com a maneira pela qual as coisas batem na retina, com o que você enxerga. Afinal de contas, não sou uma pessoa que simplesmente fica olhando ou fazendo apontamentos. Tudo o que eu vi não tem a menor utilidade para mim (BAUSCH *apud* SERVOS, 2004).

Aqui parece que, além de bater na retina, as coisas vistas devem atravessá-la, para então serem esquecidas, pois o visto já não depende dos olhos, mas sim do corpo; “sentir, ter sensações”. Assim, podemos pensar que no universo da artista, as coisas se fazem visíveis e podem ser recebidas não necessariamente porque batem na retina, porque se apresentam à visão, mas porque atravessam a carne e são acolhidas no corpo.

Nesse sentido, pode-se pensar o olhar de Bausch numa direção parecida com a que Cixous aponta ao olhar de Marguerite Duras. “É uma cega”, afirma ela. No entanto, exatamente porque ela não vê, há algo nela que vê. “Subitamente, ela vê, embora aquilo tenha estado sempre lá” (CIXOUS *apud* FOUCAULT, 2006, p. 364). E Foucault completa: “Ela está cega, quase no sentido técnico do termo, quer dizer que o tocar se inscreve verdadeiramente em uma espécie de visibilidade possível, ou então suas possibilidades de olhar são o tocar” (FOUCAULT, 2006, p. 364). Aqui o olhar se prega no tato, no pulsional; não se trata mais de uma questão externa, de visibilidade; talvez se trate até de uma questão de invisibilidade. Poderíamos então afirmar que, de algum outro lugar, *isso* vê.

Olhar que inclui o corpo, não corpo biológico, mas o corpo-afeto, o corpo pulsional. Olhar que busca criar laços de afetos com aquilo que reverbera em nós e faz morada no corpo.

Assim, é nas brechas, nesses espaços silenciosos de uma escrita im-pulsionada que o olhar de Bausch se detém. *Isso* olha, *isso* vê. Vê de forma estranhada; algo que o *eu* não reconhece como dele, mas fala insistentemente na superfície da pele, da carne, de *lalangue*ⁱⁱ.

Assim em seu processo de encontrar uma forma, de tornar visível Bausch busca “reduzir cada vez mais, até sobrar apenas coisas pequenas, simples” (BAUSCH *apud* HOGHE & WEISS, 1980, p. 53). Navegando nas marcas de afeto pré-linguageiras das quais a memória não tem registro, o olhar e o *escreverdançar* de Bausch parecem querer devolver as coisas ao seu estado de coisidade. Reduzir a narrativa ao seu ponto poético, ao seu ponto p. Ponto que tanto pode ser um “ponto de furo por onde toda a significação escoou ou um ponto de fuga, para o qual convergem todas as linhas mestras, todas as

significações” (CASTELLO BRANCO, 2000, p. 24).

Segundo Lúcia Castello Branco:

Todo signo, além de ser “qualquer coisa que está no lugar de qualquer outra coisa para alguém” é aquilo que é. Todo processo de linguagem consiste numa espécie de tentativa de “esquecimento” dessa capacidade do signo de exibir sua “coisidade” sígnica para que ele possa, [...], tomar o lugar de outra coisa e significar. Isso não quer dizer, [...], que o signo seja a coisa, mas antes, que o signo possua, em si mesmo, sua face coisal, que residiria exatamente em seu ponto de materialidade – o significante. Mas, para além do significante (ou para alguém dele), [...]: podemos dizer muito de um signo, mas não podemos dizer tudo dele (CASTELLO BRANCO, 2000, p. 27).

Imagens diretas, que buscam uma tessitura feita a partir das sensações corporais. Sem transposição ou metáfora, o *escreverdançar* de Bausch chega ao nível das coisas.

O que vemos na dança-teatro de Bausch é a construção de um texto cênico a partir de uma lógica corporal; lógica de sensações, sempre desmesuradas e precariamente simbolizadas. Texto que remete a uma outra linguagem: a dos silêncios, das lacunas, das reticências, dos sentidos corporais.

Desnudar pouco a pouco, trazer o corpo para sua realidade nua, descascando até que ele se apresente em sua coisidade, a pulsar vida e morte. No fim de *Arien*, Jan Minarik, de frente para as pessoas, tira a maquiagem de seu rosto. Enquanto homens e mulheres atravessam a cena em duplas, ele os libera de seus fardos e de suas máscaras, revelando, neste gesto, seus rostos, seus corpos.

O corpo neste momento da peça, não é apresentado em cena para nos contar uma história, para ilustrar um estado de espírito ou para servir a uma idéia; sequer espera-se que ele faça algum sentido. Aqui, ele se faz ouvir em sua materialidade, em sua realidade afetiva e pulsional. Em seu vazio. Traz em si impressões de um tempo sensível, marcas de afeto para as quais não há rastros nem pegadas, marcas essas que ainda pulsam. Delas só podemos saber emprestando o nosso corpo, para atravessar esse não-simbolizado e imemorial terreno de afetos.

O *escreverdançar* de Bausch circunscreve-se exatamente nesse limiar, a abeirar-se em seus abismos e vazios. A partir do dismantelamento da unidade corporal e da eroização do sentido seu *escreverdançar* busca sempre o que o signo já não é. Sua narrativa pretende reduzir-se até enovelar-se aos contornos do corpo. Reduzindo a narrativa ao seu ponto poético, a artista segue acreditando, quem sabe que os nomes de fato não são nomes, mas as coisas mesmas, em sua singularidade, em sua corporeidade.

“Isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui” (BARTHES, 1987, p.86). *Isso* dança.

ⁱ Conceito criado por Ciane Fernandes usado para relacionar escrita e dança nas obras de Bausch articulando-as Banda de Möebius.

ⁱⁱ Segundo Castello Branco: “Lalíngua ou lalanguê, como quer Lacan, é exatamente essa linguagem pulsional da mãe, que não se traduz por palavras portadoras de um sentido maiúsculo, mas que é antes a linguagem dos sentidos corporais, do tato, dos toques, da voz, do olhar, dos gritos e dos sussurros. Lalíngua [...] diz respeito a cada sujeito e sua história, e sua verdade parcial” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 8).

BIBLIOGRAFIA:

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva: 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTIVOGLIO, Leonetta. *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Acarte, 1994.

BRANCO, Lúcia Castello. *Os absolutamente sós – Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/ UFMG, 2000.

CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Critica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária. 2006.

LACAN, Jacques. O seminário, livro 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.