

A “FEIA” DANÇA TEATRO DE PINA BAUSCH

Ramon Santana de Aguiar *

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Feio, dança, teatro.

O pensamento moderno e as vanguardas históricas propuseram uma produção artística mais próxima da experiência humana cotidiana e a percepção imediata do mundo. Em alguns casos, a arte passa a denunciar um mundo real e humano e não uma idéia desejável de existência.

Charles Feitosa (2004) em seu artigo intitulado *Alteridade na Estética: reflexões sobre a feiúra* diz que

A estética tradicional exige que a arte tenha sob controle isso que nos ameaça no mundo; esse controle se dá através de um embelezamento da realidade, de uma eliminação do feio, da instauração de uma superfície brilhante que nos preserve do abismo sombrio da existência, de sua absoluta falta de sentido. (FEITOSA: 2004, 34)

Nessa perspectiva Feitosa propõe:

É preciso desconfiar de nossa necessidade de beleza e de nossa aversão à feiúra. Será que o prazer do belo não reflete um instinto de segurança, de estabilidade, de ordem. Será que nossa repulsa do feio não é um sintoma de nosso medo da morte, nossa incapacidade de lidar com o efêmero, nossa dificuldade em aceitar a finitude da existência? (FEITOSA: 2004, 37)

É sob o olhar proposto por Feitosa que aqui -na esteira das vanguardas históricas - pretende-se criar um percurso inicial para a compreensão da obra coreográfica teatral de Pina Bausch (1940) - sua dança teatro de natureza híbrida ¹. Nesta perspectiva, a observância do “feio” – tal como proposta por Feitosa – cria um viés de análise da obra de Bausch inspirada em questões da existência humana na sua plenitude contemporânea tendo a diversidade e o cotidiano como princípio.

Para a empreitada, faz-se necessário considerar as influências presentes na obra de Bausch com destaque para a dança expressionista do alemão Kurt Jooss (1901-1971) e o teatro proposto pelo francês Antonin Artaud (1896-1948).

No ano de 1905, na Alemanha, quatro amigos fundam o grupo nomeado *Die Brücke* – A Ponte. Este é considerado o marco inicial do movimento expressionista. Segundo Claudia Valladão de Mattos (2002) o quadro de desdobramento do movimento e suas repercussões no exterior afirmando que no caso do teatro *o expressionismo inovou grandemente a concepção tradicional de*

dramaturgia, abrindo mão das noções tradicionais de estruturação da cena segundo os princípios de unidade espaço temporal. (MATTOS, 2002: 59)

Na busca de novas expressividades e/ou linguagens para a dança, Kurt Jooss realizou pesquisas corporais que buscavam não formatar e codificar movimentos, mas, *criar possibilidades limites para a expressão do corpo humano nas suas leituras e interações com o mundo* (CALDEIRA, 2006: 29). A partir de suas pesquisas, Jooss fica *convencido de que a dança é essencialmente teatro, que deve expressar a problemática de seu tempo.* (CALDEIRA, op. cit, p.42) Para ele cada movimento não poderá se bastar por si. Deverá ter uma intencionalidade, um sentido.

Talvez essa “teatralidade” presente nas produções expressionistas de Jooss tenha proporcionado o corte com a idéia clássica da dança através da superação das linhas divisórias entre teatro e dança.

O trabalho de Jooss influencia decisivamente a proposta híbrida - traduzida em imagens - de sua aluna e colaboradora Pina Bausch.

Em sua obra contemporânea, Pina Bausch, a partir da herança cultural recebida dialoga com outras contribuições de uma sociedade tecnológica/midiática e instaura o seu *tanztheater* (dança teatro).

Como contribuição às reflexões aqui propostas em busca de um possível viés de análise da obra de Pina Bausch, há de se considerar - se não a influência do *teatro da crueldade* de Antonin Artaud – os possíveis pontos de contatos e intenções entre esses dois artistas.

Para Artaud, fazia-se necessário que o teatro tivesse sua própria linguagem. Uma linguagem que se coloca a partir da cena e não, necessariamente do texto dramático. Para ele o teatro deveria ter característica de crueldade – o “teatro da crueldade”. Na visão de Derrida (2005) *O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação* (DERRIDA, 2005: 152). Nesse sentido, crueldade se refere a própria vida num contexto não individual mas *uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e na qual o homem não passa de um reflexo.* (ARTAUD apud DERRIDA). Nesta perspectiva a arte não é uma imitação da vida - como o teatro naturalista e psicológico propõe – *mas a vida é a imitação de um princípio transcendente com o qual a arte nos volta a pôr em comunicação.* (ARTAUD apud DERRIDA). Para estabelecer essa comunicação, o teatro deve buscar uma linguagem diferente – nova – e singular que ...circule na sensibilidade. *Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Faz ritmos verterem loucamente, martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade.* (ARTAUD, 1993: 87) Porém essa linguagem não se precipita apenas através do texto. Ela está presente também, na cenografia, no gesto do ator, no figurino. Nessa perspectiva, a

idéia de espaço teatral e sua apropriação se torna uma marca importante da proposta de Artaud. Não somente o espaço físico como suporte à encenação, mas os diversos espaços possíveis contidos na elaboração e execução da arte teatral.

Artaud cria a imagem de “hieróglifos” vivos para essa nova “codificação” possível através da linguagem proposta. Imagens que funcionam como signos e, na estrutura geral da obra teatral, devem possibilitar a decodificação pelo espectador. Artaud sugere que o público deve *tomar partido conosco* e será desestabilizado com *dinamismo interior do espetáculo* estabelecendo conexões diretas com *as angústias e as preocupações de toda a sua vida*. (ARTAUD, 1995: 30).

Para os contemporâneos à Bausch, sua dança torna-se importante espaço de percepção individual e social proporcionado por momentos de encantamento estético.

Na sua obra, Bausch traz, também, para o palco a cultura do medo, a violência, as relações de poder, a cidade e suas interações com o espaço e seus habitantes, a idéia da incomunicabilidade como angústia do ser estão presentes. Na escolha de seus dançarinos-atores, Bausch utiliza como critério a diversidade física e cultural como expressão da sua própria contemporaneidade. Suas pesquisas artísticas se abastecem dessa diversidade cultural associada a vivência pessoal de cada membro de sua equipe. No conjunto, a idéia de produção coletiva centrada nas discussões da existência do ser humano contemporâneo mergulha a obra de Bausch na “modernidade líquida”². Esta condição provoca a fragmentação e o esgarçamento das relações humanas. Porém, segundo Caldeira, *a memória é, com certeza, o mais forte elemento articulador desse temas* (CALDEIRA, op.cit. p. 48) presentes na obra de Bausch. A memória de seus dançarinos-atores, a sua própria memória, sua cultura e seu público espalhado em diversos países.³ O gênero dança-teatro, na obra de Bausch *é essencialmente resultado de mixagens, colagens, apropriações, paródias, pastiches, cruzamento de linguagens e pluralismos*. (CALDEIRA, 2006: 41) O encadeamento das cenas na interação entre palco e platéia cria relações rizomáticas através de imagens codificadas e propostas por Bausch como os hieróglifos de Artaud. Esta aproximação – Artaud e Bausch - se justifica na “angústia” artística desses dois criadores: a busca do movimento e do “gesto”, da ocupação do espaço⁴, a criação de imagens, e por fim, a busca de uma linguagem capaz de conter em si, elementos presentes na totalidade das angústias e dores “metafísicas”. *A dança teatro contemporânea e pós-moderna (pós-dramática⁵) é expressão simbólica de conteúdos significativos... Os seus criadores são reveladores e a revelam, exploram e instigam questões existenciais*. (CALDEIRA, 2006,78)

Considerando o contexto cultural europeu, e aproximando a obra de Bausch às propostas discursivas de Artaud, constata-se que ambos investigam sobre uma possível nova linguagem para a cena com forte rompimento das relações tradicionais com o espaço teatral⁶ e a construção de

imagens simbólicas. Esses procedimentos estabelecem uma leitura artística da dramaticidade trágica presente no cotidiano

Para além das proposições estéticas de “belo” e de “feio” como aqui discutidas, Pina Bausch e seus antecessores optam pelo humano que ora produz beleza e harmonia, ora produz excessos, abusos, deformidades.

No decorrer do século XX e início do XXI muitos outros artistas - alguns também influências para Bausch como Rudolf von Laban, Henri Muller, Bertolt Brecht ou influenciados por ela ⁷ e neste caso a lista seria grande! – apresentam suas próprias elaborações de teatro, dança e dança teatro preocupados em envolver a si e ao seu público em um instante único e instigante. Este instantâneo ... *trata-se de uma série de “agoras” escapantes e irrepitíveis...* (FEITOSA: 2001, 34)

As possíveis relações filosóficas e artísticas entre o “belo” e “feio”, o trânsito entre elas anuncia – no caso de Bausch se estabelece - um caminho para a compreensão da contemporaneidade artística.

Faz-se necessário que a arte não seja uma repetição de velhas idéias e formas nem a mera transposição artística das mazelas humanas, mas a superação crítica dessas.

Cabe a manifestação artística contemporânea transpor para a sua prática a reflexão crítica do mundo real – individual e social diante das ameaças ao meio natural agredido pelas demandas do consumismo. Porém essa arte deve manter o encantamento capaz de absorver seu público no instante artístico e único. No entanto essa arte não deve se eximir da sua própria história de construção estética, suas influências e reverberações transculturais no constante movimento de retorno/reelaboração/criação.

¹ Nestor Canclini (2003) defini culturas híbridas como: “ *processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*” (CANCLINI, 2003, XIX).

² Ver BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

³ Sobre as relações entre memória, espaço e teatro ver AGUIAR, Ramon Santana. **Memória e espaço: o Teatro comunitário de São Gonçalo do Bação**. 2006. 122 f. Dissertação (Mestrado em Teatro)- Universidade Federal da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

⁴ Segundo Caldeira, a dança-teatro não propõe a ocupar apenas o espaço físico, real, cotidiano, concreto, mas se propõe a extrapola-lo e, mesmo usando do espaço real, ela tem a intenção de criar um espaço onde simbolismos possam ser revelados.” (op. cit. p. 68)

⁵ Sobre teatro pós-dramático ver O teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann (2007). O grifo é nosso.

⁶ Sobre espaço teatral ver *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (2004).

⁷ O autor deste texto atualmente desenvolve sua pesquisa de doutorado tendo como objeto a produção teatral em Belo Horizonte, MG, na década de 1980. Em conclusões preliminares do trabalho de pesquisa desenvolvido, a influência da obra de Pina Bausch está presente de maneira determinante em algumas produções do período e cidade pesquisados.

Bibliografia

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CALDEIRA, Solange. **O lamento da Imperatriz: a linguagem em transito de Pina bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana**. 2006. 344 p. Tese de doutoramento. Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FEITOSA, Charles. Por que a filosofia esqueceu a dança? In: **Assim falou Nietzsche III. Para uma filosofia do futuro**. p 37. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2001.

_____. Alteridade na Estética: reflexões sobre a feiúra. In: **Beleza Feiúra e Psicanálise**. p 29. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

MATTOS, Claudia Valladão de. Histórico do expressionismo. In: **O expressionismo**. p 41. São Paulo: Perspectiva, 2002.