

Pina Bausch: aproximações com Brecht e o teatro pós-dramático

Juliana Carvalho Franco da Silveira¹
Mariana Lima Muniz²

Resumo

O artigo apresenta aproximações entre os procedimentos utilizados por Pina Bausch na dança-teatro e os utilizados por Bertolt Brecht no teatro didático, além de relacionar o trabalho realizado pela diretora alemã com as propostas do que Hans-Thies Lehmann denomina de teatro pós-dramático.

Palavras-chave: Pina Bausch; Bertolt Brecht; teatro pós-dramático.

Abstract

The article presents approaches between the procedures used by Pina Bausch in dance-theater and those used by Bertolt Brecht in his didactic theater, and, also, relates the work of Pina Bausch to the proposals of what Hans-Thies Lehmann calls post-dramatic theater.

Keywords: Pina Bausch; Bertolt Brecht; post-dramatic theater.

1 Professora do Departamento de Artes e Humanidades da UFV. Mestre em Artes pela UFMG. Bailarina e diretora, em 2008 e 2009 realizou pesquisa de campo junto ao Tanztheater Wuppertal, companhia dirigida por Pina Bausch de 1973 a 2009.

2 Titular do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema, atuando na Pós-graduação em Artes e Curso de Graduação em Teatro da EBA/UFMG. Doutora em História, Teoria e Prática do Teatro pela Universidad de Alcalá (Espanha). Formada em Interpretação Gestual - Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (2005). Pesquisadora, diretora e atriz.

Pina Bausch (1940-2009) revolucionou a linguagem da dança. A força de seu trabalho está em como a diretora alemã provocou um novo entendimento do que pode ser considerado como dança. Ainda hoje, suas peças desafiam e transformam nossas percepções.

Analisando os procedimentos utilizados pela diretora alemã para a criação de suas peças, pode-se perceber aproximações com os procedimentos utilizados por Bertolt Brecht (1898-1956) no teatro didático, e relações com as propostas do que Hans-Thies Lehmann (2007) denomina de teatro pós-dramático. Tais aproximações e relações serão explicitadas no decorrer do artigo.

Bausch e Brecht

Podemos apontar pontos em comum entre os procedimentos usados por Brecht em seu teatro épico e os procedimentos usados por Pina Bausch na dança-teatro. Diversos autores, entre eles, Servos (1984) e Koudela (2001), identificam dentro do teatro épico de Brecht o teatro didático como o lugar em que os procedimentos mais se assemelham aos de Bausch. O teatro didático de Brecht buscava experimentar diferentes formas de constituição social do sujeito através da arte. Segundo Koudela (2001), no Brecht das peças didáticas, o modo performático substitui o modo narrativo da fábula dos textos clássicos, e a experimentação promove o exame crítico da percepção física dos gestos. O trabalho nas peças didáticas seria com a linguagem. De acordo com a autora, “a peça didática se diferencia da peça épica de espetáculo, que exige a arte da interpretação. Brecht sublinha que a principal função da peça didática é a educação dos participantes do *Kunstakt* (ato artístico)” (Koudela, 1999, p.13).

O teatro didático de Brecht tem a intenção de apresentar um palco científico, capaz de mostrar a necessidade e a possibilidade de transformação da sociedade. Por isso, Brecht exige que a ilusão seja eliminada. Segundo Rosenfeld (2002), essa ilusão que gera intensa identificação emocional e

leva o público a esquecer-se de tudo no teatro dramático, afigura-se para Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse. O diretor e dramaturgo alemão propõe um espectador ativo, que consiga olhar criticamente para a sua realidade, pois o homem deve ser visto como um ser em processo, capaz de transformar-se e de transformar o mundo. O procedimento que Brecht usa para gerar a consciência crítica é o efeito de distanciamento: “Distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar o espanto e a curiosidade. A finalidade dessa técnica do efeito de distanciamento consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados” (Brecht *apud* Bornheim, 1992, p. 243).

Segundo Gerd Bornheim (1992), Brecht considera que a experiência do distanciamento chega a caracterizar o comportamento humano em geral. No caso do teatro, Brecht acreditava que a identificação do espectador com o que acontece em cena impediria que este desenvolvesse uma visão crítica sobre o que estava assistindo. Por isso, o teatro deveria evitar a identificação e despertar a consciência crítica do espectador através do distanciamento.

De acordo com Servos (2008), nas peças de Pina Bausch os procedimentos do teatro épico são aplicados às ações individuais e às cenas individuais e são elementos essenciais para a diretora alemã, assim como eram para Brecht. Junto com os temas tirados do mundo da experiência do dia a dia, esses procedimentos ajudam a apresentar as pessoas como elas realmente são.

Segundo o autor, as peças de Pina Bausch apropriam-se da realidade na forma de situações isoladas, criando um amplo panorama do fenômeno. A diretora sonda a profundidade dos hábitos e das emoções e traz seus achados à luz do dia. De acordo com Servos (2008), nas peças de Bausch existe uma fome de experiência sem julgamento moral. As peças apresentam seus achados. O trabalho envolve con-

tinuamente colher amostras da vida diária, no sentido de colocar em teste as formas de interação entre os seres humanos. As obras possuem a liberdade de um experimento, elas não começam de opiniões pré-concebidas. Pina Bausch faz as perguntas, e suas peças revelam as descobertas feitas por todos que participam da criação.

As perguntas que Pina Bausch formula provocam nos bailarinos o distanciamento em relação às suas próprias emoções e às convenções sociais que podem ser identificadas em seus comportamentos, pois coisas que são vistas como normas geralmente aceitas são tiradas de seus contextos familiares e têm sua experiência renovada. As convenções internalizadas, que se tornaram uma segunda natureza, tornam-se mais óbvias pelo distanciamento.

O efeito de distanciamento nas peças de Pina Bausch vem também da estrutura da colagem. Quando a diretora cola uma resposta de seus bailarinos com outra resposta, que originariamente não estava no mesmo contexto que a primeira, ela provoca um novo olhar em relação a ambas. A imagem distanciada permite que a linguagem do corpo seja reconhecida, mas, ao mesmo tempo, pareça estranha. Coisas que na vida diária tornaram-se uma questão de curso são percebidas com distanciamento.

De acordo com Servos (1984), o distanciamento em Bausch é atingido também com o uso da comédia. Séries inteiras de movimentos são apresentadas em câmera lenta ou são executadas em velocidade rápida. O espectador, ao mesmo tempo em que ri, reconhece no palco a realidade do próprio comportamento. O humor revela alguma coisa que estava escondida.

Além do efeito de distanciamento, Servos (1984) identifica outros procedimentos do teatro didático no trabalho do *Tanztheater Wuppertal*. São eles o *Gestus*, a exibição consciente dos processos criativos e os temas emprestados do mundo da experiência de todos os dias. A seguir, farei uma reflexão sobre cada um desses procedimentos.

Em seu “Pequeno Órganon para o teatro”, Brecht diz que seu teatro extrai tudo do *Gestus*:

Chamamos esfera do *Gestus* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um *Gestus* social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente etc. Às atitudes tomadas de homem para homem pertencem, também, as que na aparência são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou a exteriorização religiosa. A exteriorização do *Gestus* é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e, pelo contrário, reforçar todo o complexo expressivo (Brecht, 2005, p. 155).

De acordo com Servos (1984), Bausch também captura “tudo do *Gestus*”, entretanto, em Bausch o *Gestus* refere-se à esfera das ações físicas. Ele não dá suporte ou contrasta uma declaração literária, mas, ao contrário, “fala” por si mesmo.

O corpo não é mais um meio para um fim. Ele mesmo tornou-se o assunto da apresentação. Alguma coisa nova surgiu na história da dança: o corpo está contando sua própria história. Quando, por exemplo, um homem carrega uma mulher jogada sobre seus ombros como um cachecol como um sinal que para ele, ela não é mais que um acessório decorativo, uma cena como esta não necessita de mais interpretação. Ela não deve ser analisada buscando seu significado (Servos, 1984, p. 23, tradução da autora).

Há, em Brecht, uma diferenciação entre gesto e *Gestus*. O *Gestus* é considerado como o gesto que não é apenas individual e que tem um sentido social. “*Gestus* social é o *Gestus* relevante para a sociedade, o *Gestus* que deixa inferir conclusões sobre

a situação da sociedade” (Brecht *apud* Bornheim, 1992, p. 282).

Com esta palavra [Gestus] compreendemos todo um complexo de gestos isolados dos mais diversos tipos, associados a declarações, que se relaciona às bases de um acontecimento humano que pode ser separado e que se refere à atitude geral de todos relativamente a este acontecimento (como a condenação de uma pessoa por outras, ou uma deliberação, ou uma luta, e assim por diante); ou um complexo de gestos e declarações que, vindos de uma única pessoa, desencadeia certos acontecimentos (a atitude hesitante de Hamlet, ou a confissão de Galileu, e assim outros mais); ou, ainda, simplesmente a atitude de base de uma pessoa (como a satisfação ou a espera) (Brecht *apud* Bornheim, 1992, p. 283).

Os sentimentos e a conduta social dos indivíduos devem ser colocados em termos de exterioridade.

Um homem que compra um peixe mostra, entre outras coisas, o Gestus de quem compra um peixe. Um homem que escreve seu testamento, uma mulher que seduz um homem, um homem que faz um pagamento a dez homens, um policial que espanca um homem – em tudo isto existe o Gestus social. Um homem que invoca o seu Deus faz um Gestus, segundo esta definição, somente quando ele é feito em relação a outros ou num conjunto em que surgem relações de homem para homem (como a oração do rei em Hamlet) (Brecht *apud* Bornheim, 1992, p. 282).

Segundo Brecht, no teatro os gestos devem ser escolhidos e “devem mostrar, por assim dizer, os costumes e usos do corpo” (Brecht *apud* Bornheim, 1992, p. 273). Isso quer dizer que todo o trabalho em torno do gesto deve sempre ter em vista sua conotação social. “A finalidade do efeito de distanciamento consiste em distanciar o *Gestus* social que subestá (sic) em

todos os acontecimentos. Por *Gestus* social entende-se a expressão mímica e gestual das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam” (Brecht *apud* Bornheim, 1992, p. 281).

De acordo com Servos (2008), enquanto o teatro didático de Brecht está voltado para o contexto social, a dança-teatro de Pina Bausch começa das convenções e normas internalizadas. Segundo esse autor, nas peças do *Tanztheater Wuppertal*, as condições sociais podem ser lidas diretamente no comportamento físico das pessoas. Os bailarinos são os demonstradores de seus próprios corpos. Pina Bausch está interessada nas marcas que o contexto social deixa nos corpos. O corpo fala por si mesmo, ele não é um meio para um fim, ele é o assunto. Servos (2008) afirma que o distanciamento da linguagem cotidiana do corpo mostra como comportamentos que são como uma segunda natureza podem ser vistos com estranhamento. Quando Pina Bausch pergunta a seus bailarinos sobre suas experiências, eles apresentam suas respostas. O campo de trabalho envolve colher amostras das experiências dos bailarinos, sem julgamento moral. Há um interesse em mostrar as pessoas como elas realmente são. Nesse sentido, Bausch parte do indivíduo para chegar ao social, enquanto Brecht parte do social para chegar ao indivíduo. Partem de extremos diferentes, mas acabam se encontrando, como afirmam Lima e Hildebrando (2008, p.74): “Poderíamos inserir Bausch e Brecht como dois extremos ligados pela Banda de Moebius, uma, ao andar pelo caminho do sujeito deságua no social, e o outro, ao andar pelo caminho do social deságua no sujeito”.

Outro procedimento do teatro didático que pode ser identificado no trabalho do *Tanztheater Wuppertal* é a exibição consciente dos processos criativos e de suas ferramentas. Em muitas peças de Pina Bausch, o palco está todo aberto, despido até as portas de incêndio, e o uso do palco pelos bailarinos estende-se além do fosso da orquestra, indo até o proscênio. Segundo Servos,

Os bailarinos explicam a próxima passagem, discutem a cena seguinte, não fazem segredo de seu mau humor, ou do seu divertimento no seu trabalho; andam para frente com as palavras, “eu tenho que fazer alguma coisa”, e são incertos de si mesmos. [...] Revelando a visão dos processos criativos e de suas ferramentas, a dança-teatro destrói a astuta ilusão teatral. O teatro é trazido de volta à vida como um processo em andamento de compreender a realidade. Ele se alimenta das contradições da realidade e lida com elas na frente do público (Servos, 1984, p. 25, tradução da autora).

Bausch também recolhia temas vindos do mundo das experiências do dia a dia, assim como Brecht fazia. As perguntas que Pina Bausch formulava, como, por exemplo, “o que você faz quando está envergonhado?” ou “faça a uma pessoa algo que incomodaria a você” estão relacionadas às experiências de seus bailarinos. Tanto em Bausch como em Brecht, os limites entre arte e vida foram rompidos, e o corpo que está em cena é um corpo político, inscrito no contexto social. Segundo Servos (1984), enquanto a atenção do teatro didático está voltada principalmente para o contexto social e organiza os fenômenos de acordo com uma visão de mundo pré-concebida, Bausch começa das normas e convenções internalizadas, pois as convenções também podem ser lidas nos comportamentos individuais.

A principal diferença entre os procedimentos usados por Pina Bausch na dança-teatro e os procedimentos usados por Brecht no teatro didático é a ausência de fábula nas peças de Bausch, pois, desde que a coreógrafa começou a compor suas peças com o método das perguntas, no final da década de 1970, a estrutura das peças criadas surge da colagem e da repetição das respostas dadas pelos bailarinos, e não de uma narrativa, como acontece em Brecht. Nesse sentido, o trabalho de Pina Bausch pode ser incluído dentro do contexto do teatro pós-dramático.

Bausch e o teatro pós-dramático

Lehmann (2007) inclui as peças criadas por Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal* dentro do conceito de teatro pós-dramático. A respeito da dança, o autor declara que “a dança é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula energia; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto” (Lehmann, 2007, p. 339).

Segundo o autor, o corpo pós-dramático caracteriza-se por sua presença e, por isso, é na dança que as novas imagens corporais podem ser consideradas de modo mais claro. Mas, ainda de acordo com Lehmann (2007), essa ênfase no corpo e na presença caracteriza, de um modo geral, a manifestação do corpo no teatro pós-dramático, onde a realidade própria das tensões corporais, livres de sentido, toma o lugar da tensão dramática. O corpo parece desencadear energias até então desconhecidas ou secretas. Para o autor, o processo dramático se dá *entre* os corpos, enquanto que o processo pós-dramático se dá *no* corpo. “Nessa auto-dramatização, a representação dramática de ações e acontecimentos é substituída pela atualização de percepções corporais latentes. No lugar do drama como meio de complexa e simbólica representação de conflitos, encontra-se a vertigem corporal de gestos” (Lehmann, 2007, p. 340).

O autor afirma que a nova dança renuncia ao corpo ideal e privilegia a descontinuidade. Os aspectos negativos do corpo, como carga, dor e violência, se antepõem à harmonia que era preciosa para a tradição da dança. O corpo no teatro pós-dramático é exposto como sua própria mensagem, mas, ao mesmo tempo, aparece como um elemento profundamente estranho a si mesmo: o “próprio” é terra incógnita. Os elementos inusitados e estranhos do corpo são levados à superfície, à flor da pele. O que se enfatiza no corpo não é a unidade de um eu dançante, mas, sobretudo, o potencial das diversas variações gestuais possíveis. Segundo

esse autor, na dança-teatro de Pina Bausch os gestos são percebidos como realidade antes de qualquer significação:

O teatro de Pina Bausch é uma marcante e minuciosa exploração do corpo, e mesmo sendo coreografia genial é muito mais do que apenas linguagem formal próxima do balé. A começar pelas imagens cênicas, quase sempre repletas de material real: folhagem, terra, água, flores. Assim como os objetos, os gestos corporais são perceptíveis como realidades antes de toda significação, de modo que não mais conseguimos perceber efetivamente a realidade exterior no percurso da visão, orientada cada vez mais para o abstrato. O corpo sofre pela infância perdida; o teatro de dança a investiga novamente (Lehmann, 2007, p. 340).

Como afirma Norbert Servos (1984), na dança-teatro de Bausch os bailarinos aparecem não como se estivessem desempenhando seus papéis de forma técnica, mas desprotegidos em suas próprias personalidades, e desenvolvem uma lógica corporal própria, ao invés de aparecerem como portadores de uma intenção exterior a eles. Seus medos e alegrias possuem a força de uma experiência autêntica. A dança-teatro mostra a história universal do corpo, pois está também sempre contando alguma coisa da história real da vida das pessoas. Como declara Cypriano (2005), os bailarinos do *Tanztheater Wuppertal* representam a si próprios. Nas peças, os bailarinos são chamados pelos próprios nomes, contam experiências vividas ou imaginadas; cria-se, assim, um jogo entre realidade e representação. As experiências diárias dos indivíduos são demonstradas no palco e são, assim, experienciáveis. Servos (1984) chama a dança-teatro de Pina Bausch de 'teatro da experiência'. De acordo com o autor, o real significado do trabalho da diretora está em como ela ampliou o conceito de dança, liberando o termo coreografia de sua estreita definição como uma série de movimentos conectados. A passagem da dança de um

nível estético abstrato para aquele do comportamento físico cotidiano muda muito o significado desta. Aumentar a consciência na dança significa confrontá-la com a realidade. De forma crescente, a própria dança se tornou um objeto a ser questionado.

A dança-teatro desenvolveu-se em algo que alguém poderia definir como 'teatro da experiência', um teatro que fez a realidade comunicada de uma forma estética, tangível como uma realidade física. Simultaneamente rejeitando limitações literárias e concretizando a abstração da dança, o *Tanztheater Wuppertal* fez dança – talvez pela primeira vez em sua história – consciente de si mesma, libertou a dança para seus próprios meios (Servos, 1984, p. 20, tradução da autora).

Segundo Servos (1984), esse tipo de 'teatro da experiência' não somente muda as condições da recepção envolvendo todos os sentidos do espectador, mas transfere a dança de um nível estético abstrato para a experiência física do dia a dia. Enquanto a dança era vista como o domínio de ilusões atrativas, como um refúgio para uma técnica que se autossatisfazia, o trabalho de Bausch faz o espectador voltar-se para a realidade. De acordo com a diretora alemã:

Tudo é sempre diretamente visível e cada espectador pode compreender de imediato com seu próprio corpo e seu próprio coração. Essa é a maravilha da dança: que o corpo seja uma realidade pela qual se atravessa. Ele nos dá algo bastante concreto que se pode captar, sentir e que nos move. Os espectadores são sempre uma parte do espetáculo, tal como eu própria sou uma parte do espetáculo, ainda que não esteja no palco. E cada espectador é convidado a confiar em seus próprios sentimentos. Em nossos programas também nunca há uma indicação de como as peças devem ser compreendidas. Temos de fazer nossas próprias experiências, como na vida. Isso ninguém pode nos impedir (Bausch, 2000, p. 13).

Bausch convida o espectador a fazer sua própria experiência e a confiar nos próprios sentimentos. Não há indicação de como as peças devem ser compreendidas. Tal como afirma Lehmann (2007) em relação ao teatro pós-dramático, na dança-teatro o sentido é considerado não como algo fixo e estático, mas como algo que resulta do modo como a audiência é movida pela apresentação ou é desencaminhada por ela. O teatro pós-dramático não aspira à totalidade de uma composição. Ele abdica do critério da unidade de ação e da totalidade, que eram características do teatro dramático. Segundo Lehmann (2007), no teatro pós-dramático a síntese é explicitamente combatida. Nesse sentido, não se pode pensar em um processo dialético, como acontecia no teatro dramático. O autor afirma que o drama possui a estrutura dialética, pois apresenta diálogo, conflito e solução, e que teóricos marxistas consideravam o drama como o suprassumo da dialética na história. Segundo ele, “o drama está intrinsecamente relacionado com a noção de dialética, dialética no sentido de um conflito que tem uma progressão e que vai caminhar depois, mais à frente, para uma síntese. Não há como distanciar o conceito de drama dessa dialética” (Lehmann, 2007, p. 235).

No teatro pós-dramático, ao contrário, a síntese é combatida, e a estrutura dramática das peças caracteriza-se pela descontinuidade, pela colagem e pela dissolução da narrativa. Há então uma substituição da percepção uniformizante e concludente por uma percepção aberta e fragmentada. O teatro pós-dramático torna-se “mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação” (Lehmann, 2007, p. 143).

No teatro pós-dramático, estamos diante de uma prática artística que problematiza o “estado do espectador” como comportamento social inocente e demanda uma perceptibilidade intensificada, com clara conotação política, contrapondo-se de modo crítico à percepção da sociedade

de consumo. Em relação à recepção, Servos (1984) afirma que uma conexão de sentido pode ser feita somente quando a corporalidade (a consciência física retratada) no palco se relaciona com a experiência física do espectador. Essa conexão depende das expectativas concretas (físicas) do espectador que é provocado pelas atividades no palco, e, portanto, tem a oportunidade de aprender novas lições:

Desde que as peças de Bausch não têm a fábula no sentido Brechtiano, a coerência só se torna aparente durante o processo da recepção. Neste sentido, as peças não são completas. Elas não são autossustentáveis trabalhos de arte porque, a fim de se desenvolver completamente, elas requerem um espectador ativo. A chave está com a audiência, que é levada a questionar seus interesses e suas próprias experiências diárias. Isto poderia e, realmente, deveria, ser comparado criticamente com os acontecimentos no palco e ser relacionado com eles (Servos, 1984, p. 20, tradução da autora).

Lehmann (2007) afirma que devemos olhar para o aspecto político em termos do que ele causa, e não do que ele diz. É preciso recuperar a relação da percepção com a experiência própria. A tentativa de articular e identificar o que foi testemunhado é considerada em si como um ato político. A arte pós-dramática é vista como um contraponto ao processo de massificação da indústria cultural. “Desse modo, a tendência “pós-dramática” seria uma novidade histórica não apenas por razões formais, mas também pela negação estética dos padrões de percepção dominantes na sociedade midiática” (Carvalho, 2007, p. 07).

Carvalho (2007) afirma que é de Adorno que Lehmann extrai a terrível imagem de uma totalização do imaginário coletivo segundo uma estratégia de apassivamento pela imposição da relação de consumo. Afirma também que em nossa sociedade as percepções são modeladas pela mídia. A imagem reproduzida pela mídia é recebida

pelo espectador longe de sua proveniência, por isso inscreve-se nele uma indiferença em relação a tudo o que lhe é mostrado. O espectador entra em contato com tudo o que é mostrado e, ao mesmo tempo, sente-se desconectado da profusão dos fatos. Diante dessa situação, a política do teatro é vista como uma *política da percepção*, pois se torna necessário tornar visíveis “os fios arrebatados entre a percepção e a experiência própria” (Lehmann, 2007, p. 425). Só por meio de uma política da percepção, cujo nome, segundo o autor, também poderia ser “estética da responsabilidade”, é que o teatro pode ser capaz de reagir a essa situação. O autor lança a pergunta:

Hoje em dia será que o desprezo pelos estímulos espontâneos (por exemplo, em relação ao meio ambiente, aos animais, ao clima, à frieza social) em favor de uma racionalidade econômica de metas já não levou a desastres evidentes e irremediáveis? À luz dessa observação do declínio progressivo da relação afetiva imediata, ganha importância crescente uma cultura de afetos, o treinamento de uma emocionalidade não atrelada a considerações racionais prévias (Lehmann, 2007, p. 426).

Walter Benjamin (1987) demonstra o enfraquecimento da experiência (em alemão, *Erfahrung*) no mundo capitalista moderno em detrimento de outro conceito, o de vivência (em alemão, *Erlebnis*), característica do indivíduo solitário. O autor estabelece um laço entre o fracasso da experiência e o fim da narrativa. Segundo esse filósofo, as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação, por isso a memória e a tradição comuns já não existem, e o indivíduo sente-se isolado, desorientado. O empobrecimento da arte de contar parte, portanto, do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e linguagem. Benjamin (1987) afirma que a

arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna. De acordo com o autor, a experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte, o que pressupõe uma comunidade de vida e de discurso que o rápido desenvolvimento do capitalismo impede de acontecer. Benjamin fala também da necessidade de reconstrução da experiência para garantir uma memória comum e para reagir à desagregação e ao esfacelamento do social. O filósofo alemão afirma que a ideia de uma reconstrução da experiência deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade, que seria fruto de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconhecem a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da vivência individual. A arte pode, então, ser vista como um lugar de resgate da percepção e da experiência.

Desenvolver a percepção torna-se realmente um ato político em um tempo em que a automatização engole tudo. Segundo Victor Sklovski, a arte seria um instrumento para reavivar as percepções:

Para ressuscitar nossa percepção da vida, para tornar sensíveis as coisas, para fazer de uma pedra uma pedra, existe o que chamamos de arte. O propósito da arte é nos dar uma sensação da coisa, uma sensação que deve ser visão e não apenas reconhecimento. Para obter tal resultado, a arte se serve de dois procedimentos: o estranhamento das coisas e a complicação da forma, com a qual tende a tornar mais difícil a percepção e prolongar sua duração. Na arte o processo de percepção é de fato um fim em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é um meio de experimentar o devir de uma coisa; para ela, o que foi não tem a menor importância (Sklovski, 1973, p. 96).

A dança-teatro de Pina Bausch dá a sua contribuição para o resgate da percepção, pois revela regras sociais internalizadas e o comportamento das pessoas. As experiências apresentadas tornam-se experienciáveis pelo espectador.

Recepção passiva é impossível. “Teatro da experiência” não finge. Ele é. Porque o espectador é afetado pela autenticidade destas emoções que confundem tanto o sentido, quanto os sentidos, mas é simultaneamente agradável, ele deve também tomar uma decisão, deve definir sua própria posição. Ele não é mais o consumidor de prazeres inconsequentes, nem é testemunha de uma interpretação da realidade. Ele está incluído numa experiência total que permite a experiência da realidade num estado de excitação sensual (Servos, 1984, p. 21, tradução da autora).

Pina Bausch influenciou e continua a influenciar a dança, o teatro, as artes visuais e a performance, entre outras manifestações artísticas. Importantes artistas como Federico Fellini, Peter Brook, Pedro Almodóvar, Caetano Veloso, entre muitos outros, deram seu testemunho de como o trabalho dessa artista teve um forte impacto sobre eles. Isto nos mostra a força de seu trabalho e nos convida a abrir novas possibilidades para nossas próprias produções. Por isso, observar a construção dramática das suas peças pode nos fornecer importantes caminhos para a criação e a composição de nossas obras e para a construção dos corpos que vão para a cena. Os artistas interessados em buscar novas linguagens que revelem novas possibilidades para os seres humanos e suas relações podem encontrar no trabalho de Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal* um terreno fértil para alimentar as próprias criações.

REFERÊNCIAS

- BAUSCH, Pina. Dance senão estamos perdidos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 2000. Caderno Mais: 11-13.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BORNHEIIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CARVALHO, Sérgio de. Apresentação. In: LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CYPRIANO, Fábio. *Pina Bausch*. 1. ed São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- KOUDELA, Ingrid. *Brecht na pós-modernidade*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMA, Carla Andréa Silva; HILDEBRANDO, Antônio. *Dança-teatro a falta que baila: a tessitura dos afetos nas obras do Wuppertal Tanztheater*. 2008. 132f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SERVOS, Norbert. *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish. Excursions into dance*. 1. ed. Cologne: Ballett-Buhnen-Verlag Rolf Garske, 1984.
- SERVOS, Norbert; WEIGELT, Gert (Photography). *Pina Bausch dance theater. Pina Bausch Dance Theater*. 1. ed. Munich: K. Kieser Verlag, 2008.
- SKLOVSKI, Viktor Borisovich. El arte como procedimiento in EIKHENBAUM, Boris Mikhailovich; SHKLOVSKII, Viktor Borisovich et al. *Formalismo y vanguardia: textos de los formalistas rusos*. 2. ed. Madrid: Alberto Corazon, 1973.