

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES HÍBRIDAS

KARINA PEREIRA DE FIGUEIREDO SOUZA

**A DRAMATURGIA NO PÓS-DRAMÁTICO - PROCEDIMENTOS DE
CRIAÇÃO DE PINA BAUSCH E DENISE STOKLOS**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

CURITIBA

2016

KARINA PEREIRA DE FIGUEIREDO SOUZA

**A DRAMATURGIA NO PÓS-DRAMÁTICO - PROCEDIMENTOS DE
CRIAÇÃO DE PINA BAUSCH E DENISE STOKLOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Artes Híbridas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial - DADIN - da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientador: Prof. Ismael Scheffler

CURITIBA
2016

TERMO DE APROVAÇÃO

A DRAMATURGIA NO PÓS-DRAMÁTICO – PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO DE PINA BAUSCH E DENISE STOKLOS

por

KARINA PEREIRA DE FIGUEIREDO SOUZA

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Artes Híbridas pelo Curso de Especialização em Artes Híbridas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A banca examinadora considerou o trabalho aprovado.

Dr. Ismael Scheffler - Orientador

MSc. Simone Landal

Dra. Amábilis de Jesus da Silva

Curitiba, Abril de 2016.

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

RESUMO

SOUZA, Karina P. F.A dramaturgia no pós-dramático - Procedimentos de criação de Pina Bausch e Denise Stoklos. 2016. 23 f. Monografia (Especialização em Artes Híbridas) Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

A presente pesquisa propõe uma reflexão sobre a poética do teatro pós-dramático, concebida pelo alemão Hans Thies Lehmann. Para isto, relaciona alguns procedimentos do ator/dançarino nas dramaturgias concebidas por Pina Bausch e Denise Stoklos, com o intuito de estabelecer a relação entre a poética pós-dramática e o conceito de dramaturgia corporal. Tal análise visa apresentar os procedimentos poéticos de Lehmann que podem ser constatados nos trabalhos dessas artistas, destacando a dramaturgia com foco no corpo, na presença do artista e na ausência de linearidade da narrativa.

Palavras-chave: Pós-dramático. Dramaturgia. Corpo. Não linearidade. Presença. Teatro Essencial. Denise Stoklos. Dança-teatro. Pina Bausch.

ABSTRACT

SOUZA, Karina P. F. Dramaturgy at the postdramatic. Pina Bausch and Denise Stoklos creation procedures. 2016. 23 f. Monografia (Especialização em Artes Híbridas) Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

The present research proposes a reflection on the poetics of post-dramatic theater conceived by the german Hans Thies Lehmann. Through a theoretical approach, list a few actor/dancer procedures in Pina Bausch and Denise Stoklos's dramaturgy, in order to stablish the relation between the post-dramatic poetic and the concept of body dramaturgy. Such analysis aims to present Lehmann's poetic procedure that can be perceived in the work of these artists, highlighting the dramaturgy that focus on the body, in the artist presence and in the nonlinear narrative.

Keywords: Post-dramatic. Body. Nonlinearity. Presence. Essential Theater. Denise Stoklos. Dance-theater. Pina Bausch

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	07
2 DESENVOLVIMENTO	08
2.1 O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO.....	08
2.2 A DRAMATURGIA DO CORPO NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO.....	11
2.3 A DRAMATURGIA DE PINA BAUSCH E O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO.....	14
2.4 DENISE STOKLOS E SUA DRAMATURGIA NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO.....	17
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	21
REFERÊNCIAS	23

1 INTRODUÇÃO

Como atriz e bailarina, a autora desta pesquisa teve uma formação que passou tanto pela dança quanto pelo teatro. Por esta razão, em sua vida profissional, procurou envolver-se em pesquisas que englobavam essas duas artes, com o intuito de atualizar-se acerca das ferramentas dramáticas corporais utilizadas pelos artistas da cena¹ e, com isso, aperfeiçoar seu trabalho como artista. Esta pesquisa de caráter qualitativo segue nesta direção exatamente por se tratar de uma análise onde há um cruzamento e uma exploração significativa da arte da dança e do teatro.

Segundo o teórico alemão Hans Thies Lehmann, a dramaturgia do teatro pós-dramático possui características específicas que podem ser observadas na arte contemporânea. Neste trabalho, propõe-se a análise de algumas destas características, utilizando como referência os procedimentos de criação da dança-teatro de Pina Bausch e do *Teatro Essencial* de Denise Stoklos. Além de uma vontade pessoal da autora da pesquisa, a ideia de utilizar estas duas artistas como referência é por entendê-las inseridas no contexto pós-dramático de Lehmann – o que possibilita a reflexão sobre alguns aspectos importantes que podem ser identificados na arte contemporânea e que podem ser constatados na dramaturgia do corpo proposta por elas. Assim, partindo da poética pensada por Lehmann, as questões propostas pela autora sobre a dramaturgia do corpo contemporâneo serão norteadoras para a abordagem dos três aspectos da dramaturgia de Bausch e Stoklos: o corpo, a não linearidade da narrativa e a presença do artista da cena.

Na primeira parte do trabalho, serão abordados conteúdos sobre a poética do “teatro pós-dramático” com base em Lehmann, autor deste termo. Em seguida, será proposta uma reflexão sobre as dramaturgias do corpo no teatro pós-dramático, na dança-teatro de Pina Bausch e no teatro solo de Denise Stoklos, entendendo estas dramaturgias como participantes da poética pós-dramática identificada por Lehmann e que utilizam como característica principal a exploração do corpo – seja por meio da dança (Bausch), seja pela exploração da mímica e de variadas formas de expressar a fala (Stoklos).

¹ Nesta pesquisa utiliza-se o termo *artistas da cena*, pois permite que se faça referência tanto aos bailarinos como aos atores.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

O alemão Hans Thies Lehmann (1944), professor de estudos teatrais na universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt, é reconhecido como um importante teórico no cenário da estética teatral e do teatro contemporâneo. Foi ele quem cunhou o termo “pós-dramático” ao constatar que os artistas da cena (diretores, atores, encenadores, autores de peças etc.) exploravam novas maneiras de estruturar o teatro, diferentemente daquela forma que predominava no Ocidente até então, isto é, aquela norteada por meio de uma fábula, uma narrativa, um cenário, da sonoplastia etc. Lehmann entendia que anteriormente à poética por ele definida como *pós-dramática*, o teatro *dramático* estava refém do texto e os atores obedeciam todas as ações ali indicadas. No entanto, a partir do século XX, percebeu que os artistas da cena, no momento de sua criação, consideravam elementos de diferentes linguagens artísticas. Uma verdadeira hibridização de manifestações artísticas transformou-se em estímulo de uma nova maneira de se pensar o fazer teatral. Com isto, e para propiciar o diálogo com outras linguagens artísticas, os atores passaram a valorizar mais o corpo em detrimento do texto teatral – que deixou de ser o condutor principal da criação e passou a ser entendido como mais um elemento cênico. Pode-se dizer que esta é também uma característica daqueles grupos e companhias teatrais que apresentam diversas experiências cênicas e que fazem parte do que pode ser identificado como teatro contemporâneo², na medida em que diferentes linguagens artísticas compõem a cena da expressão teatral. Neste sentido, o teatro *pós-dramático* pode contribuir para o teatro *contemporâneo* na medida em que apresenta elementos práticos que definem muito da prática do teatro contemporâneo como tal.

Ao conceber a poética teatral como pós-dramática, Lehmann se refere a *criação teatral entendida para além do drama sem negar a sua tradição*, o que significa que a estrutura do drama continua a existir. Para Lehmann a arte não se desenvolve sem estabelecer relações com as estéticas anteriores, o que o faz admitir a presença destas estéticas em seus

² Por entendê-lo como um *locus* de experimentação, a própria classificação deste tipo de teatro como *contemporâneo* poderia ser entendida como reducionista. Aqui, a designação de teatro contemporâneo contempla o trabalho de grupos que apresentam diversas experiências cênicas, utilizando-se de diferentes linguagens artísticas para a composição de suas obras.

estudos relacionados à poética pós-dramática – incluindo aquelas podem ser entendidas como *dramáticas* e que têm foco no texto.

Por meio desta ótica, Lehmann define o teatro contemporâneo como um teatro experimental com tendências a correr riscos rompendo com as convenções, pois nele há uma modificação na maneira de expressar os textos dramáticos – o que pode levar a uma dificuldade de compreensão por parte do público. Neste caso, as imagens produzidas por meio da narrativa não são necessariamente ilustrativas de uma história. Além disso, as interfaces produzidas pela integração das diferentes artes nos espetáculos confundem o gênero que está sendo realizado: “dança e pantomima, teatro musical e falado se associam, concerto e peça teatral são unificados para produzir concertos cênicos e assim por diante.” (LEHMANN, 2007, p. 38). Com isso, o artista da cena tem uma multiplicidade de possibilidades artísticas e cabe a ele estabelecer suas regras. Lehmann identifica esta maneira de fazer teatral quando “um diretor ou grupo convida artistas de diversos tipos (dançarinos, artistas gráficos, músicos, atores, arquitetos) para realizar juntos um determinado projeto (às vezes também uma série de projetos).” (LEHMANN, 2007, p. 38)

No entanto, o texto teatral contemporâneo proporciona uma exploração mais profunda, inclusive no que tange aos processos de treinamento e a utilização de elaborações variadas na maneira de exercer a linguagem verbal. Sobre esta questão, Lúcia Romano afirma que:

O problema da textualidade foi dimensionado de modo particular: a expressividade da voz e da linguagem verbal fez parte do processo do treino, aparecendo em diferentes formas de elaboração do código – ruídos, respiração, textos organizados, canções -, mas sem que a linguagem verbal ou a narrativa se tornassem elementos organizadores da análise. (ROMANO, 2008, p.186)

Por outro lado, pode-se destacar o enfoque no corpo como uma característica importante do pensamento do teatro pós-dramático. A expressão corporal potencializa a presença cênica do ator e possibilita narrativas distintas por meio dos gestos e tensões de intensidades variadas – o que viabiliza a construção de uma dramaturgia corporal. Juliane Silveira, com base em Lehmann, ratifica este entendimento:

O corpo passa a ocupar o papel central no teatro pós-dramático, não como portador de sentido, mas em sua presença. O teatro pós-dramático se apresenta em sua corporeidade, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais e em suas tensões. (SILVEIRA, 2015 p. 51)

Além disso, e tomando como referência uma narrativa com início, meio e fim, o teatro pós-dramático propõe a inexistência de uma linearidade. A fábula, no contexto da estética

pós-dramática, é entendida por Lehmann como um processo que está em construção a partir do momento em que se observa a obra como um acontecimento teatral, em que podem ocorrer imprevistos na medida em que torna-se presente o papel do espectador como um colaborador do processo da obra. Esta colaboração se apresenta naquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram e

a emissão e a recepção dos signos e sinais ocorrem ao mesmo tempo. A representação teatral faz surgir a partir do comportamento no palco e na plateia um texto em comum, mesmo que não haja discurso falado.” (LEHMANN, 2007, p.18).

Este “texto comum” que Lehmann cita evoca a troca de experiências e sentidos que ocorrem durante o ato da representação teatral.

Outro aspecto a destacar é a questão da presença do ator sobre a consciência no processo de representar. Lehmann vê o teatro pós-dramático como a continuidade do projeto de Bertold Brecht (1898-1956)³. Ele afirma que o teatro pós-dramático é pós-brechtiano porque está situado em um espaço aberto para refletir as questões sobre a presença, sobre a consciência do processo de representar e sobre uma nova arte que é possível assistir. Conforme Silveira (2015) é possível afirmar que o que diferencia Brecht do pensamento pós-dramático de Lehmann é a centralização que Brecht dá ao texto.

A diferença em relação ao teatro épico de Brecht é que o teatro pós-dramático não está mais centrado no texto, e a cena é movida pela desconfiança na possibilidade de conhecimento e atuação de mundo. (SILVEIRA, 2015, p. 51)

Brecht escolheu a expressão *teatro dramático* para designar o seu teatro épico. As montagens estavam subordinadas ao texto. Toda a narrativa era extraída do texto, mesmo que outras artes constituíssem a obra. No entanto, segundo Lehmann, as respostas dadas por Brecht às suas reivindicações políticas, sociais e estéticas não são suficientes para a abordagem requerida no contexto do teatro pós-dramático. Este é o motivo pelo qual ele refere-se ao teatro pós-dramático como *teatro pós-brechtiano*.

Por outro lado, ao abordar a cena contemporânea na obra *O teatro pós-dramático* (2007), Lehmann expõe diferentes leituras e possibilidades de composição da cena, levando em consideração a dança, o teatro e a *performance*. Ele entende que esta interface artística sobre a dança, o teatro e a performance proporciona experimentações que potencializam a

³ Alemão, dramaturgo e poeta, Bertolt Brecht escreveu também contos. (Cunha, 2013)

presença do ator no ato de sua apresentação e, neste sentido, a professora Sandra Meyer⁴ com base em Lehmann, afirma que “o ator, ao invés de traduzir uma ação, se situa na esfera da situação” (MEYER, 2011 p. 240). Isto tem implicações em como o espectador recebe a obra. Vale dizer que uma das propostas do teatro pós-dramático é poder causar a reflexão e construir nos espectadores a consciência do momento presente em que vive a sociedade.

2.2 A DRAMATURGIA DO CORPO NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

Para Pavis (1999, p. 113) a “dramaturgia é, no seu sentido genérico, a técnica da arte dramática que procura estabelecer os princípios de construção da obra, o que pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais.” No entanto, como podemos descrever a definição de uma dramaturgia corporal? A “técnica da arte dramática de escrever peças de teatro *com o corpo*?” Ou “a descrição de uma narrativa por meio da *ação corporal*?” É possível responder a essa pergunta levando-se em consideração a poética do teatro pós-dramático. Segundo Lehmann:

O corpo passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação. O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o papel de significante. De modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma *corporeidade auto-suficiente*, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua “presença” aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora (LEHMANN, 2007, p. 157, grifo meu).

Esta importância que Lehmann dá ao corpo está relacionada à “presença” corporal resultante de um estado físico proporcionado pelas intensidades provocadas pelo artista da cena. Com isso, a dramaturgia torna-se mais imagética e sensorial do que literal, e propõe uma narrativa que potencializa a experiência corporal do artista da cena.

Essa potência que irradia na produção expressa por meio do corpo pode proporcionar uma presença significativa para o ator que “faz do próprio corpo e do processo de sua observação um objeto estético-teatral.” (LEHMANN, 2007, p. 335). Neste sentido, a utilização de um vocabulário gestual como narrativa corporal não é estranha ao pensamento do teatro pós-dramático – o que põe em evidência a dinâmica motora como processo que se dá no corpo e que pode ser analisada pelas *tensões corporais* que tomam o lugar da *tensão*

⁴ Professora do curso de Bacharelado e Licenciatura em teatro e do programa de pós-graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). (MEYER, 2011 2ª orelha do livro).

dramática. Com isso, é possível identificar na poética do teatro pós-dramático a “presença” do ator como resultado da estrutura dramatúrgica composta pelas experiências corporais do ator.

Segundo Lehmann

Uma vez que o corpo pós-dramático se caracteriza por sua *presença*, e não por algo como sua capacidade de significar, torna-se consciente sua capacidade de perturbar e interromper toda semiose que possa provir da estrutura, da dramaturgia e do sentido linguístico (LEHMANN, 2007, p. 337 grifo meu).

No teatro *dramático*, o papel do corpo do ator encontrava-se apartado, no sentido de não ser elemento de criações dentro do processo de construção dos personagens. Em contrapartida, o teatro *pós-dramático* propõe a integração do corpo no processo de composição, a ponto de não ser possível distinguir a arte da realidade. A reflexão sobre as possibilidades de integração do corpo do ator no processo de composição dramatúrgica permitiu a inserção de técnicas presentes em diferentes artes, por meio da necessidade de buscar uma maior versatilidade para a construção do papel, sem que o artista da cena se perdesse em meio à liberdade de escolhas, descobertas e invenções.

Segundo Lúcia Romano, pesquisadora e atriz, as técnicas escolhidas pelos artistas da cena contemporânea ecoam tanto na descoberta individual do intérprete nos processos de trabalho e treinamento (uma espécie de autoeducação) quanto no aprendizado técnico (através da educação formalizada) (ROMANO, 2008, p. 178). Portanto, não se trata apenas da representação de um corpo transformado em “outro”, mas a apresentação da realidade material e dos processos de conhecimento que se processam pelo corpo. É a construção de trabalhos singulares, aproveitando-se da estrutura corporal de cada ator/bailarino, juntamente com a criatividade artística de cada um.

Por outro lado, a interação entre as diferentes artes faz com que estas não permaneçam as mesmas se comparadas às condições originais. Isto quer dizer que, por exemplo, se o teatro e a dança se misturarem no processo de composição do espetáculo, ocorrerá uma transformação das artes escolhidas para participar da construção da dramaturgia. No entanto, pensar a dramaturgia no contexto de uma estética pós-dramática requer não somente uma reflexão sobre a relação entre as diferentes linguagens artísticas consideradas para a composição da obra, mas também sobre a não linearidade de uma dramaturgia e o seu papel como fio condutor da obra – questões estas pertinentes à dramaturgia contemporânea que podem ser identificadas nos trabalhos de artistas como Pina Bausch, Peter Brook, Robert Wilson e, no Brasil, Denise Stoklos, Lume e Pia Fraus. Todos estes agregam novas maneiras

de compor um espetáculo utilizando a não linearidade dramatúrgica como um dos elementos. Com isso, evidenciam a necessidade de maior exploração dos corpos, por meio da experiência, para construir, com essa investigação, uma narrativa múltipla de sentidos. Para a construção desta narrativa, um recurso bastante utilizado por esses artistas é a *colagem* – termo este emprestado da pintura e utilizado pelos cubistas no início do século XX, para designar o procedimento de composição no qual os artistas colavam materiais diferentes advindos de várias fontes. Atualmente, a *colagem* é utilizada nas artes cênicas como um dos princípios de criação. Neste caso, conforme a arte-educadora Kátia Lazarini⁵, pode-se dizer que os elementos da linguagem teatral que compõem a cena ganham autonomia e se reorganizam por meio da “justaposição, da sobreposição, da multiplicação das vozes, montando uma espécie de quebra-cabeça cênico no qual cada peça pode ser ligada a qualquer outra, resignificando assim o todo a cada novo encaixe.” (LAZARINI, 2011, p. 01). Esta autonomia possibilita que a inserção de diferentes linguagens artísticas possa estimular ainda mais as experiências na cena, como a música (por meio da participação viva da música no momento da cena), a dança (por meio do trabalho de corpo), o audiovisual (por meio da relação entre a projeção e os bailarinos/atores), entre outras.

A professora e pesquisadora Ciane Fernandes, ao comentar a relação da dança com o teatro, afirma que

Dança e movimento alteram e são alterados pelo teatro e pela palavra; a cena, pelas reações do público; as tradições técnicas, pelo movimento cotidiano e pela cultura popular. Livres do purismo e da exclusão, tudo pode virar uma fonte politicamente criativa. [...] Trata-se de um processo de recriação *artística*, no qual tudo pode passar a ser as inconstantes “dança” e “beleza”, no cotidiano e no teatro (FERNANDES, 2007, p. 163).

Diferentes maneiras de construção de dramaturgias desafiam e transformam as percepções que existiam sobre o conceito de dramaturgia e provocam no espectador uma nova maneira de compreendê-la. Contudo, os artistas da cena contemporânea ficam instigados para criar algo próprio, algo que leve sua assinatura – mesmo quando adotam uma obra preexistente como base de suas composições. Esta influência de uma obra anterior sobre outra pode ser observada na *dança-teatro* de Pina Bausch e no *Teatro Essencial* de Denise Stoklos. Além disso, apesar de serem propostas artísticas diferentes, é possível promover uma

⁵ Licenciada em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), desenvolve profissionalmente as atividades de atriz e arte-educadora. Integra desde 2012 a equipe de educadores do Programa Fábricas de Cultura. (Escavador, s.d.)

interlocução entre elas, tomando alguns aspectos relacionados à presença do ator, ao corpo e à linearidade, a partir do estudo de Lehmann sobre o teatro pós-dramático.

2.3 A DRAMATURGIA DE PINA BAUSCH E O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

A Bacharel em Dança Evelyn Tosta, em artigo sobre a vida e os trabalhos de Pina Bausch, conta que Bausch nasceu em 1940 na cidade industrial de Solingen, na Alemanha, e desde muito pequena já praticava ballet. Aos 14 anos, Bausch ingressou na escola Folkwang, em Essen, dirigida pelo coreógrafo alemão Kurt Jooss (1901-1979)⁶. Nesta escola estudou ópera, pantomima, teatro, artes gráficas, fotografia e escultura. Aos 19 anos conseguiu uma bolsa em Nova York, onde experimentou a dança moderna e participou de algumas companhias de ballet. Foi em 1973, ao receber o convite para torna-se diretora do teatro municipal de Wuppertal, que nasceu a companhia “Wuppertal TanzTeather”, que dirigiu até o seu falecimento.

Bausch optou por adquirir recursos artísticos advindos de outras artes para realização de suas coreografias. Assim, considerou os elementos das artes visuais, da linguagem teatral, do cinema e da música na composição dramaturgica de seus trabalhos. Para composição dos cenários, por exemplo, Bausch costumava utilizar materiais orgânicos como terra, água, galhos de árvores e folhagens. A relação dos bailarinos⁷ com esses elementos alteravam os movimentos, aumentando a contemplação sensorial tanto de quem atuava quanto de quem assistia. Da mesma forma, os objetos de cena como sofá, chuveiro, mesas, cadeiras e figurinos, revelavam papéis sociais. Influenciada pelo cineasta Frederico Fellini, também agregou projeções em seus espetáculos. A música participava como elemento da criação de atmosferas distintas. Bausch experimentava a mesma cena com diferentes músicas.

A respeito dos procedimentos utilizados na construção das coreografias, a professora e pesquisadora Ciane Fernandes (2007) destaca o norteamento dos trabalhos de Bausch por meio das experiências corporais subjetivas de seus bailarinos. Ou seja, trabalhava com a revelação de “quem eram esses artistas” no palco. O coreógrafo e crítico de dança Norbert

⁶ Pensador do mundo da dança, bailarino e coreógrafo. Considerado o precursor da dança teatro ou *thanztheater* por promover a mistura entre ballet clássico, artes visuais e teatro. Foi fundador de várias companhias de dança, incluindo mais notavelmente o Tanztheater Folkwang, em Essen (ALE). (JOSS, 2016).

⁷ Aqui considerados como artistas da cena (cf. p. 7).

Servos⁸, ao observar as composições de dança-teatro de Bausch, considerou o trabalho dela como sendo um “teatro da experiência”, ao afirmar que

A dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch busca absorver e refletir a vida contemporânea a partir da experiência, expandindo as possibilidades expressivas tanto da dança como no teatro e alimentando a busca por novas formas de expressão para ambos os gêneros (SERVOS *in* SILVEIRA, 2015, p.16).

Essa experiência, a que Servos se refere, reflete a vida contemporânea. Em Bausch pode ser constatada no trabalho corporal realizado com os dançarinos e nas potências que ela explora por meio deste trabalho. Em suas coreografias, expressa o corpo cotidiano com o objetivo de revelar o excesso de informação que a modernidade expõe na atualidade. Pode-se dizer que a dança-teatro de Bausch é resultante da análise conceitual pós-dramática, na medida em que “o corpo não é mais um meio para um fim. Ele tornou-se o assunto da apresentação” (SERVOS *apud* FERNANDES, 2007, p. 135).

Por outro lado, a elaboração da dramaturgia de Pina Bausch ocorreu em dois momentos significativos de sua carreira. No primeiro, que se estendeu até a década de 1970, Pina desenvolveu pesquisas coreográficas com base na *colagem*, considerando uma temática ou fábula como elemento de unificação. No segundo momento, ocorrido a partir de 1980, elaborou coreografias utilizando o *método de perguntas*, no qual os bailarinos/atores, durante a criação de um espetáculo, eram estimulados a criar um repertório de movimentos com base em aproximadamente 100 perguntas. Cada bailarino respondia à sua maneira, criando um repertório de movimentos pessoais. Em seguida, Bausch dava início à fase da *colagem*, que era o momento em que ela elaborava a sua coreografia com base nas respostas dos bailarinos. Isso pode ser constatado no depoimento de Bausch, descrevendo o momento em que começou a utilizar o método de perguntas durante a elaboração de uma obra:

Utilizei, além dos bailarinos, vários atores, e percebi que não podia criar a partir de evoluções do corpo, mas sim da cabeça, e por isso comecei a fazer perguntas sobre o que o grupo pensava do texto e o vínculo com a vida pessoal de cada um. Percebi que isso funcionou muito bem, e desde então sempre utilizei perguntas (BAUSCH *in* SILVEIRA, 2015, p. 58-59).

Conforme Bausch, esta estratégia é realizada primeiramente por meio de movimentos e gestos que possibilitam realizar associações que são familiares aos bailarinos. O *método de*

⁸ É um dos mais renomados historiadores e críticos de dança da Alemanha, que trabalha também como coreógrafo livre. Historicamente ligado ao Wuppertaler Tanztheater e à Pina Bausch, sua área especial é Ausdruckstanz (dança expressão) e teatro de dança. Desde 1983, é coreógrafo e autor independente. Já publicou 13 livros que tratam de temas como o desenvolvimento do Teatro de Dança Alemã, poesia contemporânea e Pina Bausch. Fonte: Conexão Dança Alemanha Bahia, s.d.

perguntas proposto por ela possibilita aos dançarinos a ressignificação de suas “frases corporais” por meio da exploração de seus corpos (re) cortados, (re) descobertos, (re) desenhados e (re) configurados. Por meio deste procedimento, a proposta inicial das dramaturgias corporais sofrem modificações durante a elaboração do espetáculo. Assim, é possível observar na dança-teatro de Pina Bausch uma grande exploração do corpo como parte processual de suas coreografias, com uma abordagem corporal que vai muito além daquela que se pode constatar no balé clássico, por exemplo. O corpo formatado para realizar apenas determinados movimentos impostos pela técnica do ballet não é o suficiente para atender o corpo que Bausch procura no processo de construção dramática. Para esta construção, busca explorar um corpo que se transforma ao vivenciar constantes redefinições e mudanças por meio de suas perguntas.

Utilizando-se da dança e do teatro, a composição se dava por uma multiplicidade de discursos, sem se preocupar em evidenciar um significado predefinido, mas com o intuito de proporcionar experiências para extrair material dramático de seus bailarinos. Este processo de enfatizar a expressão criativa de cada participante fez com que, por meio da narração de sentimentos, imagens e sensações, o aproximasse das experiências reais provocadas pela vivência. Sobre essas dramaturgias não lineares provocadas pelas experiências dos bailarinos e que resultavam nas *colagens* coreográficas de Bausch, Juliana Silveira afirma que:

Na dança-teatro de Bausch os bailarinos aparecem desprotegidos em suas próprias personalidades e desenvolvem uma lógica corporal própria, em vez de aparecerem como portadores de uma intenção exterior a eles. Seus medos e alegrias possuem a força de uma experiência autêntica (SILVEIRA, 2015, p. 80).

Pelas razões expostas até aqui, é possível associar o trabalho criativo de Bausch com a poética do teatro pós-dramático, conforme o entendimento de Lehmann, visto que a coreógrafa não somente considerou o teatro como possibilidade de complementação da experiência dos bailarinos na dança, mas também como fortalecimento da presença cênica destes. Pode-se dizer que a dança-teatro de Bausch é “mais presença que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que comunicação” (SILVEIRA, 2015, p. 82), pois, quando propõe um “jogo” cinestésico provocado pelos movimentos e gestos cotidianos dos bailarinos, fica mais fácil visualizar a dilatação corporal resultante da expressão singular do bailarino, onde é possível perceber sua presença cênica no sentido da entrega, de estar exatamente ali, naquele exato momento. Presença esta que é intensificada cada vez mais por meio da provocação dos sentidos dos bailarinos, gerada pelos movimentos coreográficos.

Por fim, é possível notar que os movimentos dos bailarinos de Bausch estão imbuídos de intenções e de narrativas que são contadas por meio de seus corpos. No entanto, as mudanças de estados físicos provocadas pela execução das explosões, repetições e exaustão dos movimentos propostos pela coreografia não são induzidas. A própria qualidade em si gera a expressão necessária para contar a dramaturgia proposta.

2.4 DENISE STOKLOS E SUA DRAMATURGIA NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

Denise Stoklos nasceu em 1950 em Irati, cidade ao norte do Paraná, mas iniciou o seu trabalho como atriz em Curitiba. Tornou-se autora, diretora, cenógrafa e atriz buscando, à sua maneira, fazer um teatro levando em consideração o que ela chama de *performer essencial*, que é aquele que “não depende de um diretor ou autor para criar. Ele vai criar de acordo com a sua estrutura”. Ipojucan Pereira entende que chamar o atuante de ator não seria adequado, pois, assim sendo, este ficaria refém de um diretor e um texto dramático. (PEREIRA, 2014, p. 58). O *Teatro Essencial* de Stoklos é aquele que tem como objetivo potencializar a presença cênica do atuante e minimizar o uso de elementos cênicos utilizando “apenas os instrumentos do ator: corpo, voz e intuição.” (STOKLOS, 1993, p. 17). Assim, “não há personagem. Há persona, há “in-corporamento” das opções do próprio performer à vista do público, na atualidade de sua performance” (STOKLOS in PEREIRA, 2014, p. 59-60).

Na década de 1980, no auge de sua carreira, Stoklos definiu três eixos de abordagem do atuante em suas composições dramáticas e que estão presentes em sua concepção de *Teatro Essencial*: “*corpo* (espaço, gesto e movimento), *voz* (palavra, sonoridade e canto) e *intuição* (ritmo, emoção e dramaturgia)” (PEREIRA, 2014, p. 65, grifo meu).

Lá, apenas os instrumentos do ator: seu corpo, voz e intuição. Do corpo o espaço, o gesto, o movimento. Da voz a palavra, a sonoridade, o canto. Da intuição o ritmo, a emoção, a dramaturgia. Peça de teatro cuja leitura pode ser feita ao nível da imagem e ao nível do verbo, ambos em dinâmica e não linear correspondência (STOKLOS, 1993, p. 17).

Além disso, a proposta de Stoklos é elaborada com base nas referências pessoais e autobiográficas do atuante, estabelecendo uma relação dessas referências com a cena proposta. Assim, compõe seu repertório de peças com base na perspectiva aprimorada de uma obra de arte, pois “o sistema de palavras, ritmo, pensamento, espaço (isto é, a dramaturgia), poderá ser atemporal, e permanente, viva enquanto encenada.” (STOKLOS, 1993, p. 45).

Aqui, Stoklos se refere a uma dramaturgia não linear, (*atemporal*) e que reflete na presença do atuante (*viva enquanto encenada*) em cena.

A não linearidade é uma qualidade importante a ser destacada nas obras de Stoklos. Como visto anteriormente, pode-se dizer que, atualmente, os artistas deixaram de entender o texto dramático como o fio condutor da peça, o que ampliou as possibilidades de investigação de gestos corporais na construção de um roteiro com uma narrativa não linear. Para Stoklos o texto é *essencial*, porém, deixa de ser um texto dramático *na medida em que se torna uma narrativa híbrida*, no sentido de um discurso histórico-jornalístico pontuado com diálogos que são realizados por uma única performer. Para ela, “a dramaturgia é cada um saber pegar os elementos e como colocar esses elementos juntos: o tema, o meu corpo, minha voz” (STOKLOS *in* PEREIRA, 2014, p. 100).

No *Teatro Essencial* a dramaturgia começa a surgir nos ensaios, onde é realizada uma coleta de ações, movimentos e textos temáticos que possam somar para a construção do espetáculo. Isto oportuniza a criação de “uma partitura cênica (um ‘texto’ que não se escreve previamente e sim que surge na cena), organizando o corpo, a imagem, o som, a palavra e o espaço numa hierarquia que depende da estética sobre a qual versa o criador,” (PEREIRA, 2014, p. 80).

Contudo, vimos que para construir uma dramaturgia não é necessária uma linearidade textual da narrativa, pois é possível fazer interferências no texto com colagens, citações etc, o que permite ao ator a liberdade de contar a história do seu jeito. Stoklos prefere utilizar esta liberdade em sua dramaturgia sem “enfeites”. “Quero o palco nu. Os figurinos, cenários e discursos radiofônicos muitas vezes acoplam parasitárias imagens no ator. Não quero decoração” (STOKLOS, 1993, p. 6).

Por outro lado, pode-se refletir que a presença cênica de Stoklos compartilha das características que delineiam o teatro pós-dramático, na medida em que os conceitos dramatúrgicos centralizam-se no *performer essencial* (no atuante). No *Teatro Essencial* destacam-se as referências pessoais e bibliográficas do atuante, minimizando o uso dos elementos cênicos de modo a potencializar a sua presença.

Não cito, não reproduzo, não ponho ideias de outros em cena, não estou interessada em ser comparada com ninguém, nem em ser classificável em nenhuma categoria específica: faço “Teatro Essencial” (STOKLOS, 1993, p. 50).

Diferentemente do teatro comercial (no sentido de teatro “vendável”, “espetacular”), o *Teatro Essencial* é um teatro de resistência que se afirma no corpo do atuante em cena. Este

corpo revela sua identidade por meio da sua altura, gênero, sotaque, idade e classe social. (ROMANO, 2008, p.147). Este corpo deve ser revelador de uma emoção que participa da experiência humana. Isto pode ser ratificado por Lúcia Romano, ao entender que Stoklos defende

A construção de uma teatralidade não baseada numa verossimilhança ou na aceitação passiva do universo ficcional. A emoção precisa ser restaurada e novamente associada ao fenômeno teatral para estabelecer a comunicação “a quente” da experiência humana (ROMANO, 2008, p. 150).

Vale destacar que Stoklos apresentou suas peças em diferentes cidades estrangeiras como Londres, Nova York, Pequim e Zurique e se propôs a encenar falando as línguas nativas. Isto propiciou a ela não somente a experiência de sentir o texto em português e expressá-lo em outra língua, mas também de expressar projeções gráficas⁹ do texto por meio verbal. Conforme Stoklos

O representar em outro idioma perpendicularava, em outro aspecto referencial de corte, não ao coloquial, mas ao fundamental do drama: o comprometimento da atitude, seu emocional e estético como um todo, não desligado nem fragmentado mas unido de conversão em ato dramático pelas tomadas de posição (STOKLOS, 1993, p. 30).

A representação em outro idioma também a levou a explorar a diversidade nas intensidades das palavras, utilizando-se da extensão, do ritmo, do timbre – aspectos que foram explorados e aprofundados em seus trabalhos solo. Stoklos, por meio da repetição da diversidade dos idiomas, mergulhou na expressão das sonoridades das palavras e, com isso, possibilitou a exploração de outros níveis de presença e experiência cênica. No entanto, considera-se que isto se tornou uma das características de seu trabalho e passou também a definir sua dramaturgia.

Como visto anteriormente, uma das características do conceito do teatro pós-dramático de Lehmann é o enfoque dado ao corpo. Entretanto, para se referir à *dramaturgia corporal* no *Teatro Essencial*, é necessário entender que a ideia de Stoklos é propor uma nova maneira de abordar o drama.

Segundo Ipojucan Pereira (2014, p. 89), a dramaturgia construída dentro do conceito do *Teatro Essencial* – a “*dramaturgia essencial*” – é estruturada de maneira que o atuante, o “*performer essencial*” consiga:

- a) Exercer diversas variações de voz com modulações;
- b) Prender a atenção do espectador por uma simples suspensão de ar;

⁹ Refere-se à representação verbal distanciada que ocorre com a recitação de outro idioma.

- c) Provocar o riso quando realmente a cena foi pensada para isso;
- d) Resignificar os objetos e a transição entre mais de um personagem.

Com isso, pode se dizer que o foco da dramaturgia está no atuante e na maneira como estrutura o seu corpo em cena. Esta importância dada ao corpo relaciona-se com a estrutura do *Teatro Essencial*, que encontra no corpo a justificativa da sua existência. Ou, como diz a própria Stoklos, “... todos os temas que encontrem no corpo do ator o empenho necessário para realizar seu esforço serão interessantes pontos de partida e de chegada” (STOKLOS, 1993, p. 17).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho buscou-se sintetizar em poucas palavras a poética pós-dramática conforme a concepção de Lehmann, entendendo que outras artes (não somente o teatro) também podem facilmente estar associadas à poética *pós-dramática*, como pode ser constatado no trabalho de Pina Bausch. Elaborou-se, também, uma análise sobre a dramaturgia do corpo nas propostas de Bausch e Denise Stoklos, cujas poéticas têm as características que possibilitam considerá-las como *pós-dramáticas*. Foi constatado que dentro das propostas de dança-teatro de Bausch e do *Teatro Essencial* de Stoklos é possível destacar três aspectos de suas dramaturgias: o corpo, a não linearidade e a presença dos artistas da cena. Constatou-se também que, nos dois casos, a construção da narrativa dada pela dramaturgia do corpo ocorre durante o processo de elaboração da obra, considerando-se uma temática central, cuja construção não segue, necessariamente, uma linearidade preestabelecida.

Apesar de contemplarem características do teatro pós-dramático, ambas, Bausch e Stoklos, mantêm uma singularidade.

Bausch assina seus trabalhos por meio da construção de espetáculos com base em perguntas e nas respostas (das quais surgem os temas) dadas por seus bailarinos, apropriando-se de seus corpos como co-criadores. Os figurinos compõem as cenas; os cenários, elaborados com materiais orgânicos, complementam os movimentos; as músicas e as projeções se somam em um espetáculo construído à base de imagens e sensações; os bailarinos, com seus corpos criadores, se fazem presentes em meio a uma dramaturgia não linear.

Stoklos, por sua vez, assina seus trabalhos solos utilizando-se da exploração dramaturgicamente do corpo, da voz e da intuição. Cria espetáculos teatrais com imagens construídas tanto pelo corpo como pela narrativa verbal. No palco apenas o necessário: figurino, música, cenário, ou apenas o suficiente para complementar a ideia dramaturgicamente. O corpo do *performer essencial* é potencializado, marcando sua presença em cena e considerando uma concepção não linear da dramaturgia.

Assim, por meio do entendimento de pós-dramático de Lehmann, entende-se que há uma convergência entre as propostas de Bausch e Stoklos. Em Bausch podemos encontrar algumas características do *Teatro Essencial* de Stoklos – com menos evidência no gráfico da voz e da palavra, pois o trabalho de Bausch explora mais o corpo do que a voz. No entanto, o

trabalho coreográfico que Bausch realiza em grupo com bailarinos parece se aproximar de algumas referências que estão presentes no *Teatro Essencial* de Stoklos. Pode-se destacar, por exemplo, o fato de Bausch criar a partir das respostas de cada bailarino, de modo a não propor a ele um movimento preestabelecido, mas sim levar em consideração o que o corpo do bailarino propõe como movimento, e com esse material compor um espetáculo.

No entanto, além de artistas que fundam seus trabalhos em dramaturgias corporais, Pina Bausch e Denise Stoklos são representantes da produção artística contemporânea brasileira e internacional. Apesar de cada uma ter um modo peculiar de expressar a sua arte, o trabalho de ambas pode ser considerado o que Lehmann designa como poética *pós-dramática*.

REFERÊNCIAS

Conexão Alemanha Bahia - **Norbert Servos**. s.d. Disponível em:

<<https://conexaoalemanhabahia.wordpress.com/conheca-os-participantes/internacionais>>

Acessado em: 10 abr 2016

CUNHA, Vasco Soares de Oliveira (2013). **Bertolt Brecht** (1898–1956). Vida e Obra.

Millenium, 45 (junho/dezembro). Pp. 169.

Disponível em: < <http://www.ipv.pt/millenium/Millenium45/9.pdf> > Acessado em 9 abr 2016

Escavador - **Katia de Carvalho Lazarini**. Disponível em:

<<http://www.escavador.com/sobre/2446566/katia-de-carvalho-lazarini>> Acessado em: 10 abr

2016

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança Teatro: Repetição e Transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.

Kurt Joss. Disponível em: <http://wikidanca.net/wiki/index.php/Kurt_Joss> Acesso em: 14 out 2016.

LAZARINI, Katia. **A Colagem no Processo criativo de Pina Bausch e o Ensino de Teatro Contemporâneo**. Disponível em:

<http://experimentopinabausch.blogspot.com.br/2011/08/colagem-no-processo-criativo-de-pina.html>.> Acessado em: 10 abr 2016.

LEHMANN, Hans Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, Hans Thies. **Teatro Pós-dramático, doze anos depois**. Rev. Bras. Estud.

Presença, Porto Alegre, v.3, n.3, p.859-878, set./dez. 2013.

Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>> Acessado em: 05 abr 2016.

MEYER, Sandra. **As Metáforas do Corpo em Cena**. São Paulo: Annablume, 2011.

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

PEREIRA, Ipojucan. **O Teatro Essencial de Denise Stoklos – Caminhos para um sistema Pessoal de Atuação**. São Paulo: Editora Giostri, 2014.

ROMANO, Lúcia: **O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Dramaturgia na Dança-Teatro de Pina Bauch**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

STOKLOS, Denise. **Teatro Essencial**. Denise Stoklos, 1993.

TOSTA, Evelyn. **Pina Bausch - Biografia**. S.d.

Disponível em: <<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/danca/danca-contemporanea/pina-bausch-biografia.html>> Acessado em: 10 abr 2016.